

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

Mariana Marina Santos de Carvalho

PERFORMANCES DA BRANQUITUDE:

O que é que a baiana tem feito no Axé?

BELO HORIZONTE  
2021

Mariana Marina Santos de Carvalho

PERFORMANCES DA BRANQUITUDE:

O que é que a baiana tem feito no Axé?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Glaura Lucas

Belo Horizonte  
2021

C311p

Carvalho, Mariana Marina Santos de.

Performances da branquitude [manuscrito]: o que é que a baiana tem feito no Axé? / Mariana Marina Santos de Carvalho. - 2021.

268 f., enc.; il.

Orientadora: Glaura Lucas.

Linha de pesquisa: Música e cultura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música e sociedade. 3. Relações raciais. 4. Axé-music. 5. Música - Análise, apreciação. I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Mariana Marina Santos de Carvalho**, em 30 de novembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Profa. Dra. Glaura Lucas

Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Profa. Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Lourenço da Conceição Cardoso

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

---

Prof. Dr. Eduardo Pires Rosse

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Pires Rosse, Membro**, em 30/11/2021, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Glaura Lucas, Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2021, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lúcia Pompeu de Freitas Campos, Usuário Externo**, em 30/11/2021, às 18:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lourenço da Conceição Cardoso, Usuário Externo**, em 08/12/2021, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1107227** e o código CRC **98358394**.

---

Referência: Processo nº 23072.261128/2021-32

SEI nº 1107227

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música; aos membros do GrEt – Grupo de Etnomusicologia da Escola de Música; e à CAPES, pela concessão da bolsa, fundamental para a realização da pesquisa. Também agradeço ao percussionista Bill Lucas por sua generosa contribuição, e ao psicólogo Vinícius Theófilo da Rocha Moraes, pelo importante diálogo.

Ao Prof. Dr. Lourenço Cardoso, agradeço o diálogo no seminário temático “A branquitude, a branquitude acrítica, a branquitude na educação e outros conflitos étnico-raciais e suas intersecções vividas no Atlântico Sul”, realizado no *XI Congresso Internacional Artefatos da Cultura Negra – Contra a pandemia do racismo e pelo bem viver: Redes de lutas Antirracistas no século XXI*, em outubro de 2020. Agradeço também pela presença no Exame de Qualificação e na Banca de Defesa, por suas contribuições e direcionamentos.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Lúcia Campos, agradeço o diálogo ao longo do meu trabalho de campo da graduação, em 2018/1, e na disciplina da pós, “Seminários em Música e Cultura: quer dizer que o que eu faço é música?”, em 2019/2, quando conduziu o módulo “Escutas e categorias musicais em discussão”. Agradeço também pela presença no Exame de Qualificação e na Banca de Defesa, por suas contribuições e direcionamentos, e por compartilhar suas reflexões sobre o trabalho.

Ao Prof. Dr. Eduardo Rosse, agradeço o diálogo na disciplina “Seminários em Música e Cultura”, no módulo “Aliás, o que é ‘música’, o que é ‘cultura’?”, em 2019/2. Agradeço também pela proposta da disciplina “Manual de etnografia: teoria, método, descrição, escrita, em Sáez, 2013”, ofertada em 2019/2 em conjunto com o Dr. Leonardo Rosse, a quem também agradeço o diálogo. Aos colegas da disciplina, e à moçada do Alemão, agradeço pela convivência e pela troca, bem como aos colegas de “Estéticas Ameríndias”, também ofertada pelo professor Eduardo em 2020/1. E agradeço ao professor pela presença na Banca de Defesa, por suas contribuições, por compartilhar suas reflexões sobre o trabalho, e pela gentileza de apontar erros ortográficos e de formatação no texto.

Agradeço à minha orientadora, a Prof.<sup>a</sup> Dra. Glaucia Lucas, que confiou em uma estranha da Antropologia há anos, e me recebeu em suas disciplinas, que foram tão importantes para a

minha formação – “Músicas Afro-brasileiras” em 2013/1, e “Música, Cultura e Sociedade” em 2013/2. Muito obrigada pelo diálogo em todos os encontros ao longo desses anos, nas disciplinas dos saberes e em seminários, e por sua disponibilidade para ser minha coorientadora na graduação; apesar de não ter sido possível, sua ajuda e apoio já naquele trabalho de campo foram essenciais para mim. Agradeço também pelo diálogo em sala de aula na pós-graduação, no módulo “Noções de ‘música’, ‘cultura popular’, ‘saberes’ e ‘conhecimentos’ em diálogos epistêmicos” da disciplina “Seminários em Música e Cultura”, ofertada em 2019/1; na disciplina “Etnomusicologia”, em 2020/1, abrindo espaço para o debate sobre apropriação cultural com a turma; e nos “Estudos orientados: Relações étnico-raciais nos estudos musicais”, em 2020/1. Aqui, aproveito para agradecer aos colegas pelos diálogos teóricos.

Também tive a honra de contar com a presença da professora Glaura na minha Banca de Monografia, no final de 2018, e foi com grande alegria que finalmente pude contar com sua orientação no mestrado. Nada saiu como o planejado – absolutamente nada – e Glaura sempre soube me direcionar para que mesmo assim eu prosseguisse. Por isso, sua orientação foi fundamental para a realização dessa pesquisa. Agradeço pela enorme generosidade com a qual nos ensina, e pela compreensão e paciência ao longo desse percurso do mestrado. Por confiar em mim, apoiando a escolha do tema “branquitude” quando a minha proposta inicial teve de ser alterada, e auxiliando nos ajustes da pesquisa, quando foi necessário reformular o projeto ao contexto da pandemia. Sou profundamente grata pelo incentivo ao longo de todos esses anos, e pelas palavras de carinho e coragem durante esse desafio.

Por fim, agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dra. Caroline Farias Leal Mendonça, que conheci na UFPE na disciplina “Perspectivas da antropologia na América Latina”, em 2015/2, e ao Dr. Marco Julián Martínez-Moreno, com quem fiz “Antropologia das emoções”, em 2017/2, e “Oficina de etnografia”, em 2018/1, na UFMG. Caroline e Marco também contribuíram para a minha formação, indicando caminhos teóricos que me trouxeram até aqui. Apesar de não aparecerem no texto, foram diálogos que me ajudaram a refletir sobre a minha potencialidade de estranhamento e o meu papel como pesquisadora.

## RESUMO

O objetivo da pesquisa é problematizar a branquitude a partir das performances das cantoras Claudia Leitte, Daniela Mercury e Ivete Sangalo, ícones do gênero *Axé music*, uma cultura que se caracteriza pelo encontro da música dos blocos de trio – frevo baiano – com a música dos blocos afro – samba-reggae (GUERREIRO, 2000). A proposta é focalizar a dimensão da branquitude (BENTO, 2002) em suas performances, analisando a influência dessa visão de mundo na música, e questionando os estereótipos da mulher branca como o padrão estético e o ideal feminino (CARNEIRO, 2020). Analiso a concepção artística da branquitude a partir dos seguintes trabalhos: Claudia Leitte – DVD *Negalora* (2012); Daniela Mercury – Videoclipe *Pantera Negra Deusa* (2018); Ivete Sangalo – Videoclipe *O mundo vai* (2020). Aqui, entendo a música enquanto performance, o que significa entendê-la como um fenômeno irredutivelmente social (COOK, 2006), que transcende o universo estritamente sonoro (ALMEIDA, 2017). Também diferencio a performance nos dois formatos – no show ao vivo, realizado para a gravação do DVD, e nos videoclipes. Para a descrição e análise do material, localizo a branquitude, apresentando brevemente os Estudos Críticos da Branquitude, destacando o privilégio branco, que irá impactar o acesso de mulheres brancas e mulheres negras ao mercado de trabalho. Abordo o gênero *Axé music*, com foco nas relações raciais, trazendo uma perspectiva que contribui para as análises. Além do lócus de enunciação das cantoras, problematizo o meu próprio lugar enquanto mulher branca na pesquisa, evidenciando que sempre produzimos de algum lugar. Assim, evidencio a influência dessa visão de mundo na música, demonstrando como a concepção artística está marcada pelo lugar social que essas mulheres brancas ocupam na sociedade racista brasileira.

Palavras-chave: Branquitude; Performance musical; Claudia Leitte; Daniela Mercury; Ivete Sangalo.

## ABSTRACT

This research aims at discussing whiteness in the performances of Claudia Leitte, Daniela Mercury and Ivete Sangalo. These singers are icons of the *Axé Music* genre, a culture formed by the encounter of the carnival music of electric *trios* that play the genre *frevo baiano*, with the music of the afro groups of the *samba-reggae* genre (GUERREIRO, 2000). The purpose is to focus on the whiteness dimension (BENTO, 2002) in their performances, by analyzing the influence of this worldview in their music, and by questioning stereotypes of the white woman as beauty pattern and feminine ideal (CARNEIRO 2020). I analyze whiteness artistic conception within the following works: Claudia Leitte – *Negalora* DVD (2012); Daniela Mercury – *Pantera Negra Deusa* Videoclip (2018); Ivete Sangalo – *O mundo vai* Videoclip (2020). Music is approached as performance, which means understanding it as an irreducibly social phenomenon (COOK, 2006) that transcends the strict domain of sound (ALMEIDA, 2017). I analyze performance in two different formats: a live show carried out for a DVD recording, and videoclips. In order to describe and analyze this material, I begin by approaching whiteness. I briefly present the Critical Whiteness Studies and highlight the white privilege that impacts the access of white women and black women to the labour market. I also approach the *Axé music* genre, focusing on racial relations, and thus raising a perspective that contributes to the analysis. Besides the singers' utterance locus, I question my own position as a white woman in the research, stressing that whatever we produce starts from a certain place. Thus, I emphasize the influence of this worldview in the music, demonstrating how the artistic conception is marked by the social position of these white women within Brazilian racist society.

Keywords: Whiteness; Musical performance; Claudia Leitte; Daniela Mercury; Ivete Sangalo.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Claudia Leitte fantasiada de Rosie .....	70
Figura 2 – DVD <i>Negalora</i> capa .....	90
Figura 3 – DVD <i>Negalora</i> contracapa .....	91
Figura 4 – Outdoor <i>Negalora</i> .....	92
Figura 5 – Divulgação show <i>Negalora</i> .....	92
Figura 6 – Transmissão show <i>Negalora</i> .....	92
Figura 7 – Divulgação “Senta lá” .....	94
Figura 8 – Abertura show <i>Negalora</i> .....	98
Figura 9 – “Lora” no palco – parte 1 (1) .....	99
Figura 10 – “Lora” no palco – parte 1 (2) .....	99
Figura 11 – “Lora” no palco – parte 1 (3) .....	99
Figura 12 – “Lora” no palco – parte 2 (1) .....	100
Figura 13 – “Lora” no palco – parte 2 (2) .....	101
Figura 14 – “Lora” no palco – parte 2 (3) .....	101
Figura 15 – “Nega” no palco – parte 3 (1) .....	103
Figura 16 – “Nega” no palco – parte 3 (2) .....	103
Figura 17 – “Nega” no palco – parte 3 (3) .....	103
Figura 18 – “Nega” no palco – parte 3 (4) .....	104
Figura 19 – “Nega” no palco – parte 3 (5) .....	106
Figura 20 – “Nega” no palco – parte 3 (6) .....	107
Figura 21 – “Nega” no palco – parte 3 (7) .....	107
Figura 22 – Cordas do Navio Negreiro .....	108
Figura 23 – “Nega” no palco – parte 4 (1) .....	109
Figura 24 – “Nega” no palco – parte 4 (2) .....	109
Figura 25 – Batismo <i>Negalora</i> (1) .....	111
Figura 26 – Batismo <i>Negalora</i> (2) .....	111
Figura 27 – Batismo <i>Negalora</i> (3) .....	112

Figura 28 – Batismo Negalora (4) .....	112
Figura 29 – Batismo Negalora (5) .....	112
Figura 30 – Negalora no palco .....	118
Figura 31 – Figurinos Claudia .....	119
Figura 32 – Batismo Claudia .....	128
Figura 33 – <i>Blackface</i> Claudia .....	134
Figura 34 – Daniela fantasiada de baiana na infância .....	143
Figura 35 – Daniela e sua família Ilê .....	158
Figura 36 – Daniela fantasiada de Elza Soares.....	160
Figura 37 – Daniela com penteado de aplique .....	160
Figura 38 – Capa <i>single Pantera Negra Deusa</i> .....	162
Figura 39 – Concurso para participar do clipe <i>Pantera Negra Deusa</i> .....	169
Figura 40 – Museu de Arte Moderna da Bahia .....	169
Figura 41 – Primeira mulher em <i>Pantera Negra Deusa</i> .....	171
Figura 42 – Daniela Mercury através de Jéssica Nascimento (1) .....	171
Figura 43 – Segunda mulher em <i>Pantera Negra Deusa</i> .....	172
Figura 44 – Daniela Mercury através de Jéssica Nascimento (2) .....	173
Figura 45 – O cortejo .....	175
Figura 46 – Daniela Mercury através de Jéssica Nascimento (3) .....	175
Figura 47 – Lideranças no cortejo .....	177
Figura 48 – Cena da escada .....	177
Figura 49 – O close de Daniela – joias .....	178
Figura 50 – O close no figurante negro – corpo .....	179
Figura 51 – Deusa do Ébano no Museu .....	181
Figura 52 – O giro de Jéssica .....	181
Figura 53 – O giro de Daniela .....	182
Figura 54 – Cena “da preta ancestralidade africana” .....	182
Figura 55 – A foto de Família .....	183
Figura 56 – A Deusa na foto .....	184

Figura 57 – Cena “e levantar a negra” .....	185
Figura 58 – Daniela encarna a Pantera Negra Deusa .....	186
Figura 59 – A Pantera Negra Deusa saindo do mar .....	187
Figura 60 – A Pantera Negra Deusa recebe os cumprimentos .....	187
Figura 61 – A Pantera Negra Deusa abraça uma criança .....	189
Figura 62 – A Pantera Negra Deusa dança com o grupo .....	189
Figura 63 – A dança de Oxum .....	189
Figura 64 – O final dentro do mar .....	190
Figura 65 – A Pantera Negra Deusa desaparece na água .....	190
Figura 66 – A chegada .....	191
Figura 67 – Cena filme <i>Pantera Negra</i> .....	200
Figura 68 – Divulgação <i>remix Pantera Negra Deusa</i> .....	200
Figura 69 – Fantasia “homem das cavernas” .....	205
Figura 70 – “Live do pijama” da Ivete .....	218
Figura 71 – Capa do EP <i>O mundo vai</i> .....	226
Figura 72 – Abertura clipe <i>O mundo vai</i> .....	229
Figura 73 – Crianças negras na floresta .....	229
Figura 74 – Ivete Sangalo dormindo.....	230
Figura 75 – Os Caretas chegando .....	230
Figura 76 – Ivete Sangalo no clipe (1) .....	231
Figura 77 – Ivete Sangalo no clipe (2) .....	232
Figura 78 – Ivete Sangalo no clipe (3) .....	232
Figura 79 – Ivete com o filho no trio .....	233
Figura 80 – A banda no trio .....	234
Figura 81 – Ivete Sangalo no clipe (4) .....	235

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1 LOCALIZANDO A BRANQUITUDE</b>	
1.1 A branquitude no centro acadêmico .....	21
1.2 A branquitude na pesquisa .....	31
1.3 A divisão racial e sexual do trabalho .....	38
1.4 A branquitude no Axé .....	42
<b>2 A MÁQUINA DO PRIVILÉGIO</b>	
2.1 Performances musicais da branquitude .....	57
2.2 O privilégio branco no Axé .....	63
2.3 A gente pode tudo .....	68
2.4 E o que a gente pode? .....	72
2.5 A concepção artística de cantoras brancas do Axé .....	78
<b>3 CLAUDIA LEITTE – <i>Negalora Íntimo</i></b>	
3.1 Introdução .....	84
3.2 A “vibe positiva” de Claudia Leite .....	87
3.3 O show – DVD <i>Negalora Íntimo</i> .....	89
3.3.1 A disposição do palco .....	93
3.3.2 A “lora” no palco .....	94
3.3.3 A “nega” no palco .....	101
3.4 O batizado da Negalora .....	107
3.5 A Negalora no palco – descrição da performance .....	113
3.6 Análise das performances .....	118
<b>4 DANIELA MERCURY – <i>Pantera Negra Deusa</i></b>	
4.1 Introdução .....	137
4.2 Uma antiga fantasia .....	141
4.3 Ser baiana é ser negra? .....	151

4.4 <i>Pantera Negra Deusa</i>	
4.4.1 A música .....	161
4.4.2 O videoclipe .....	164
4.4.3 Elementos do videoclipe .....	166
4.5 Descrição do videoclipe .....	169
4.6 Análise da performance .....	191
<b>5 IVETE SANGALO – <i>O mundo vai</i></b>	
5.1 Introdução .....	214
5.2 O silêncio de Ivete .....	219
5.3 <i>O mundo vai</i> .....	226
5.4 Descrição <i>O mundo vai</i> .....	228
5.5 Análise da performance .....	235
<b>6 PROVOCAÇÕES FINAIS</b> .....	242
<b>7 REFERÊNCIAS</b> .....	248

## INTRODUÇÃO

O objetivo da pesquisa é problematizar a branquitude a partir das performances das cantoras Claudia Leitte, Daniela Mercury e Ivete Sangalo, ícones do gênero *Axé music*, uma cultura que se caracteriza pelo encontro da música dos blocos de trio – frevo baiano – com a música dos blocos afro – samba-reggae (GUERREIRO, 2000). A minha proposta é focalizar a dimensão da branquitude (BENTO, 2002) em suas performances, analisando a influência dessa visão de mundo na música, e questionando os estereótipos da mulher branca como o padrão estético e o ideal feminino (CARNEIRO, 2020).

Analiso a concepção artística da branquitude a partir dos seguintes trabalhos: Claudia Leitte – DVD *Negalora* (2012); Daniela Mercury – Videoclipe *Pantera Negra Deusa* (2018); e Ivete Sangalo – Videoclipe *O mundo vai* (2020). A escolha das performances privilegiou trabalhos emblemáticos, que repercutiram na mídia por conta da temática racial – *Pantera Negra Deusa* e *Negalora* – e que apresentam uma síntese da proposta da carreira das artistas – *Pantera Negra Deusa* e *O mundo vai*. O pressuposto inicial da pesquisa é de que cada uma das cantoras performa uma branquitude específica, e que a narrativa – ou o silêncio – que cada cantora assume com relação à própria identidade racial acaba refletida em sua produção artística.

Na análise, investigo o imaginário atribuído às mulheres brancas a partir da performance musical. Aqui, entendo a música enquanto performance, o que significa compreendê-la como um fenômeno irredutivelmente social (COOK, 2006), que transcende o universo estritamente sonoro (ALMEIDA, 2017). Erthal (2016) observa que na análise em música popular, a música executada – o som – é apenas um elemento entre os demais, e não o único capaz de tornar um gênero musical compreensível.

Para além do conteúdo sonoro, e das performances gravadas em videoclipe e show, estou interessada também no que as cantoras falam sobre os trabalhos, em como promovem a sua divulgação, quais imagens utilizam, e o que a mídia publica a partir disso. Proponho uma análise da performance como algo holístico, integrado no contexto social, e por isso apresento as artistas, trazendo informações sobre suas trajetórias profissionais, dados biográficos, relato de episódios e trabalhos pertinentes para o debate, revelando a minha perspectiva das cantoras; só depois descrevo o material que será analisado, construindo o objeto da pesquisa. Desse modo, começo abordando o contexto social em que essa música foi produzida.

Em uma sociedade racista como a brasileira (BENTO, 2002; CARNEIRO, 2020; GONZALEZ, 2020), brancos obtêm privilégio devido ao racismo, essa “realidade violenta” (KILOMBA, 2019) que promove o “extermínio deliberado de pessoas motivado por diferenças raciais” (SANTANNA, 2020). Ainda que as pessoas brancas também não concordem com as hierarquias raciais vigentes – como eu, uma mulher branca cisgênero bissexual, da classe média-baixa, mineira da capital (BH/MG), de 31 anos, bacharela em Antropologia, não concordo – nos beneficiamos dessas hierarquias, desfrutando o privilégio simbólico da branquitude até mesmo em situação de pobreza (BENTO, 2002).

A branquitude como sistema de poder fundado no contrato racial, da qual todos os brancos são beneficiários, embora nem todos sejam signatários, pode ser descrita no Brasil por formulações complexas ou pelas evidências empíricas, como no fato de que há absoluta prevalência da branquitude em todas as instâncias de poder da sociedade: nos meios de comunicação, nas diretorias, gerências e chefias das empresas, nos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, nas hierarquias eclesiásticas, no corpo docente das universidades públicas ou privadas etc. (CARNEIRO, 2011, p.91)

Entendo raça como uma construção social, que estrutura relações de poder (ADICHIE, 2014; MOREIRA, 2019), e por isso julgo desnecessário empregar os conceitos raça, negro ou branco entre aspas (CARDOSO, 2008); biológica e cientificamente, raças não existem – trata-se de uma categoria da sociologia (ADICHIE, 2014). Esse conceito se instituiu “para justificar a dominação, a escravidão e a exploração de um grupo racial sobre outro” (CARNEIRO, 2020, p.149). Portanto, precisamos ver raça para dismantelar estruturas injustas e racistas (EDDOLIDGE, 2019). Nesse sentido, raça importa, especificamente, por causa do racismo (ADICHIE, 2014).

Audre Lorde (2020) explica o racismo como “a crença na superioridade inerente de uma raça sobre todas as outras e, portanto, em seu direito à dominância, manifesta e subentendida” (p.155). A sua eficácia estrutural pode ser comprovada a partir da sua articulação ideológica e do conjunto de práticas da sociedade (GONZALEZ, 2020). Sílvia Almeida (VÍDEO 1, 2020) explica que o racismo é uma discriminação vinculada ao poder, e não apenas uma discriminação pontual, mas um processo histórico e um processo político. Assim, todo racismo é estrutural porque o racismo é um processo de reprodução das relações sociais que têm como base a existência de raça. Almeida chama de estrutura as relações econômicas, as relações políticas e institucionais, a ideologia – os processos de constituição do imaginário social – e o direito.

O que significa que uma pessoa branca não precisa decidir usufruir deliberadamente de sua branquitude, que carrega um significado concreto e simbólico em nossa sociedade (BENTO,

2000), para só assim obter privilégios por ser uma pessoa branca; e o contrário também – uma pessoa branca pode decidir romper com essa lógica perversa, mas isso não altera o que é atribuído a sua brancura – suas características fenotípicas, como a cor da pele clara, os traços finos e os cabelos lisos (SCHUCMAN, 2012).

Portanto, essa brancura, por si só, já é capaz de nivelar diferenças sociais e de classe (CARNEIRO, 2020). Nem a própria posição crítica retira a pessoa branca do lugar estrutural de vantagem; mesmo a branquitude crítica, que se posiciona contra o racismo (CARDOSO, 2008), ainda que o questione explicitamente, continua obtendo privilégios, já que o racismo é estrutural (ALMEIDA, 2019). Eu posso me opor ao racismo, denunciando o privilégio branco neste texto, e me beneficiar dele enquanto estou na gráfica, esperando para imprimir essa dissertação, porque ser branca me dá o aval de perambular pela loja sem ser monitorada. Esse é um privilégio que tenho, e no contexto da justiça social, privilégio é definido simplesmente como “uma vantagem ou um conjunto de vantagens que você tem e que os outros não têm” (OLUO, 2020, p.85). Desse modo, entendo o privilégio branco como “a ausência das consequências negativas do racismo” (EDDO-LODGE, 2019, p.81).

Ao analisar relatos de racismo cotidiano – que inclui vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares – revelando a violência desse “padrão contínuo de abuso”, Kilomba (2019) evidencia como o sujeito negro não só é construído como “Outra/o”, a/o diferente, mas também como Outridade, personificando os aspectos reprimidos pelo sujeito branco, através de processos como infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização. Assim, o que foi atribuído ao sujeito negro refere-se ao imaginário branco, e revela as fantasias brancas acerca do que essa/e “Outra/o” – criado pela branquitude – deveria ser.

No racismo, estão presentes, de modo simultâneo, três características: a primeira é a *construção de/da diferença*. A pessoa é vista como “diferente” devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa. Aqui, temos de perguntar: quem é “diferente” de quem? É o *sujeito negro* “diferente” do *sujeito branco* ou o contrário, é o *branco* “diferente” do *negro*? Só se torna “diferente” porque se “difere” de um grupo que tem o poder de se definir como norma – a norma *branca*. Todas/os aquelas/os que não são brancas/os são construídas/os então como “diferentes”. A branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os “*Outras/os*” raciais “diferem”. Nesse sentido, não se é “diferente”, torna-se “diferente” por meio do processo de discriminação. A segunda característica é: essas diferenças construídas *estão inseparavelmente ligadas a valores hierárquicos*. Não só o indivíduo é visto como “diferente”, mas essa diferença também é articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade. Tais valores hierárquicos implicam um processo de naturalização, pois são aplicados a todos os membros do mesmo grupo que chegam a ser vistas/os como “a/o problemática/o”, “a/o difícil”, “a/o perigosa/o”, “a/o preguiçosa/o”, “a/o exótica”, “a/o colorida/o” e “a/o incomum”. Esses dois últimos processos – a construção da diferença e sua associação com uma hierarquia – formam o que também

é chamado de *preconceito*. Por fim, ambos os processos são acompanhados pelo *poder*: histórico, político, social e econômico. É a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo. E, nesse sentido, o *racismo é a supremacia branca*. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder. Os conflitos entre eles ou entre eles e o grupo dominante *branco* têm de ser organizados sob outras definições, tais como preconceito. O racismo, por sua vez, inclui a dimensão do poder e é revelado através de diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representação política, ações políticas, mídia, emprego, educação, habitação, saúde etc. Quem pode ver seus interesses políticos representados nas agendas nacionais? Quem pode ver suas realidades retratadas na mídia? Quem pode ver sua história incluída em programas educacionais? Quem possui o quê? Quem vive onde? Quem é protegida/o e quem não é? (ibidem, p.75-76, grifos da autora)

Lélia Gonzalez (2020) chama a atenção para o fato de que em nosso país, as diferenças equivalem às desigualdades – ser diferente do branco significa ser inferior ao branco. Sueli Carneiro (2020) reforça que vivemos em uma sociedade em que a diferença é entendida como inferioridade, onde “há seres humanos menos humanos do que outros” (p.165). Assim, se intelectuais negras e negros estão preocupados em entender como o racismo afeta o status de subjetividade de uma pessoa, para romper essa lógica colonial, por que haveríamos de ignorar os efeitos do privilégio? Ora, justamente para tentar manter a ordem colonial intacta.

O sexismo também é uma perversão básica da sociedade racista brasileira (CARNEIRO, 2020), que mata mulheres (GARCIA, 2020). Aqui, “o fato de ser mulher, portanto diferente do homem, significa ser inferior ao homem” (GONZALEZ, 2020, p.250). O machismo impera em nossa cultura sexista (ibidem), fazendo com que as mulheres tenham seus direitos básicos desrespeitados diariamente; também enfrentamos a violência de gênero e a misoginia, que refere-se ao ódio não disfarçado às mulheres (hooks, 2020).

A misoginia tem sua terrível consolidação no feminicídio, “o assassinato de uma mulher genérica, de um tipo de mulher, só por ser mulher e pertencer a esse tipo, da mesma forma que o genocídio é uma agressão genérica e letal a todos aqueles que pertencem ao mesmo grupo étnico, racial, lingüístico, religioso ou ideológico” (SEGATO, 2005, p.279). Feminicídio e genocídio, portanto, são crimes que “dirigem-se a uma categoria, não a um sujeito específico” (ibidem). Em Minas Gerais, 61% das vítimas de feminicídio são negras (OLIVEIRA, 2020b), e de acordo com Carla Akotirene (2019), “o epistemicídio da teoria feminista produziu os altos índices de violência contra a mulher negra. Houve falta de metodologias adequadas às realidades das mulheres negras, e a preocupação central com a categoria gênero, adiando a marcação racializada do fenômeno” (p.70). Quando raça e racismo não são contemplados, o foco em gênero relega as mulheres negras à invisibilidade (KILOMBA, 2019).

É importante enfatizar que a violência de gênero afeta a vida das mulheres cis e trans, porque o gênero não está atrelado ao sexo biológico, mas é uma construção social e histórica. “O sexismo alimenta, justifica e apoia a violência do homem contra a mulher, assim como incentiva a violência entre homens. Na sociedade patriarcal, homens são incentivados a canalizar agressões frustradas contra as pessoas sem poder – mulheres e crianças” (hooks, 2020, p.172). Conseqüentemente, os homens cisgênero se beneficiam dessa estrutura, o sexismo institucionalizado – ou seja, o patriarcado (ibidem) – mesmo que a questionem e se esforcem para não reproduzir atitudes machistas.

A intersecção entre gênero, raça e identidade de gênero evidencia que homens brancos cisgêneros têm privilégios porque não sofrem nem racismo, nem sexismo, nem transfobia; enquanto mulheres brancas cisgênero têm privilégios porque não sofrem racismo ou transfobia – embora também enfrentem as violências de gênero (CARNEIRO, 2020). No entanto, é importante que mulheres brancas verifiquem seus privilégios (OLUO, 2020) antes de pregar a sororidade, uma ideia que tem entusiasmado as feministas ocidentais (KILOMBA, 2019), porque “cabe à identidade branca usar interseccionalidade para desconstruir a falsa vulnerabilidade uniformizada” (AKOTIRENE, 2019, p.49). Feministas negras questionam a perspectiva branca de um mundo dividido entre homens poderosos e mulheres subordinadas (KILOMBA, 2019).

Já a comunidade LGBTQI+, composta por corpos “não recomendados à sociedade” (BRASIL, 2019), enfrenta a homotransfobia<sup>1</sup> diária no Brasil, que é o país que mais registra crimes letais contra essa população no mundo, o que implica em mais um problema de saúde pública, que reitera a violação sistemática dos direitos humanos (MENDES e SILVA; 2020). Logo, uma pessoa cisgênero como eu, que vive no lugar onde mais se mata transexuais (JUSTO, 2020), possui um grande privilégio de poder existir apenas por conta de sua identidade de gênero; da mesma forma, uma pessoa heterossexual se beneficia só por causa da sua orientação sexual.

O conceito de interseccionalidade – que está em disputa acadêmica (AKOTIRENE, 2018) – foi pensado por feministas negras e cunhado por Kimberlé Crenshaw (2002), e “busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (p.177). Ele fornece um aparato teórico-metodológico que permite a compreensão de que

---

<sup>1</sup> No dia 13 de junho de 2019, “o Supremo Tribunal Federal (STF) determinou que discriminação por orientação sexual e identidade de gênero é crime no Brasil. Os ministros determinaram que a conduta passe a ser punida pela Lei de Racismo (7716/89) que atualmente é um crime inafiançável e imprescritível” (BRASIL, 2019).

racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado compõem uma só estrutura – são inseparáveis (AKOTIRENE, 2018). Mas se “a proposta metodológica da interseccionalidade funciona como localizador da experiência do racismo” (ibidem, p.50), a intenção não é destacar a experiência diferenciada das mulheres negras focando em supostas diferenças identitárias. Ao contrário disso, o interesse é enfatizar as “desigualdades impostas pela matriz de opressão” (ibidem). O conceito de interseccionalidade também evidencia o fracasso do feminismo ocidental – que reproduz o racismo (AKOTIRENE, 2018; BENTO, 2002; CARNEIRO, 2020; EDDO-LODGE, 2019; GONZALEZ, 2020; hooks, 2019, 2020; KILOMBA, 2019; LORDE, 2020; SAAD, 2020).

Portanto, o lugar social que uma pessoa é forçada a ocupar nessa sociedade – já que ela se torna diferente através do processo de discriminação (KILOMBA, 2019) – restringe oportunidades e limita o acesso a lugares de cidadania (RIBEIRO, 2019). “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (ibidem, p.69). Mesmo que a branquitude ignore o lugar de poder que ocupa, esse lugar promove uma experiência social particular de pessoas brancas, e produz uma visão de mundo específica (BENTO, 2002), que nunca foi universal ou neutra, mas que é imposta como a norma. Por isso, conforme Akotirene (2018), a branquitude “não deveria empregar interseccionalidade em benefício analítico próprio” (p.49), mas usar da gramática racial para reconhecer seu lugar de privilégio – o que é apontado também por Ijeoma Oluo:

A interseccionalidade coloca as pessoas frente a frente com seus privilégios. As pessoas, em geral, não gostam de reconhecer as maneiras pelas quais podem ser injustamente beneficiadas em relação a outras. Adotar a interseccionalidade é também adotar o conhecimento dessas vantagens e reconhecer que seus privilégios podem tê-lo impedido de enxergar as desvantagens que os outros enfrentam. (OLUO, 2020, p.106)

Diante desse contexto social onde os trabalhos de Claudia Leitte, Daniela Mercury e Ivete Sangalo foram produzidos, aproveito a pergunta proposta por Edith Piza (2000): “Como os processos psicossociais presentes nas relações de dominação afetaram a população de brancos brasileiros e como eles passaram a construir suas identidades de brancos?” (p.103). Minha proposta é tentar refletir sobre essa questão através da música, a partir da descrição das performances, questionando como a perspectiva branca aparece na produção, quais imagens essas mulheres brancas estão produzindo para si, e como essas representações são construídas em cena pela branquitude feminina.

Para isso, localizo a branquitude no primeiro capítulo: no centro acadêmico, na pesquisa, no mercado de trabalho e no Axé. No segundo capítulo, proponho uma perspectiva em que a performance artística é atravessada pela performance social, abordando-a nos respectivos formatos dos trabalhos analisados: no show ao vivo, realizado para a gravação do DVD *Negalora*; e nos videoclipes *Pantera Negra Deusa* e *O mundo vai*. Em seguida, aproveito a reflexão da cantora Margareth Menezes sobre a “máquina do privilégio”, que reitera o privilégio branco no Axé; assim, busco evidenciar a pertinência desse debate no contexto atual, ao comentar episódios que revelam a relação entre racismo e privilégio. E apresento a perspectiva das cantoras, a partir de falas e trabalhos, propondo uma reflexão sobre a concepção artística dessas mulheres brancas.

Depois de problematizar a relação entre o lugar social e a produção musical, parto para as análises. O terceiro capítulo é dedicado à Claudia Leitte e sua *Negalora*; o quarto, à Daniela Mercury e sua *Pantera*; e o quinto, à Ivete Sangalo e seu carnaval. Por fim, destaco alguns elementos da análise, demonstrando a importância de contextualizar a produção artística – quer seja na nossa sociedade racista, machista, homofóbica, transfóbica e classista – porque quem canta, canta de algum lugar.

## 1 LOCALIZANDO A BRANQUITUDE

### 1.1 A branquitude no centro acadêmico

Por que há a enunciação de identidades marginalizadas, mas o encobrimento de um lugar de poder? As categorias construídas como a norma dificilmente são mencionadas – pessoas brancas, heterossexuais, cisgêneras e ricas, não anunciam isso em suas produções, já que a norma não se nomeia (MOMBAÇA, 2021). É relevante refletir sobre a ausência desta localização na produção acadêmica porque, como demonstro na introdução, ocupar um lugar de poder impacta a realidade social de uma pessoa.

Quando aludimos à posicionalidade, não estamos nos referindo apenas a uma questão de valores sociais na produção do conhecimento, ao fato de que nossos conhecimentos são sempre parciais, perspectiva já bastante abordada dentro das Ciências Sociais. O ponto central aqui é o lugar da enunciação, isto é, a localização étnica, sexual, racial, de classe e de gênero do sujeito que enuncia (FIGUEIREDO e GROSGOUEL, 2009, p.228).

A epistemologia eurocêntrica domina a produção de conhecimento nas universidades brasileiras, contribuindo diretamente para encobrir as hierarquias de poder nesse espaço. Isso porque ela impõe como norma uma perspectiva particular, que estabelece o padrão, de onde as outras formas de produzir conhecimentos serão medidas e avaliadas (ibidem). Assim, embora pense desde uma geopolítica e corpo-política do conhecimento bem particular (como homem, branco e privilegiado), esse ponto de vista foi construído como neutro e universal. A epistemologia do “ponto zero” – dimensão epistêmica do colonialismo (CASTRO-GÓMEZ, 2007) –, que encobre a localização do sujeito (branco) que fala, constrói um ponto de vista que supostamente não teria um ponto de vista particular (FIGUEIREDO e GROSGOUEL, 2009).

No entanto, na introdução de *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* (2017), bell hooks enfatiza que mesmo “o campo acadêmico de escrever sobre a pedagogia crítica e/ou a pedagogia feminista continua sendo antes de tudo um discurso feito e ouvido por homens e mulheres brancos” (p.20). Desse modo, a norma que foi imposta como “verdade objetiva científica”, esse lugar neutro de onde se fala, pode se replicar mesmo quando uma crítica é elaborada. O sujeito da enunciação que pensa fora do corpo, do tempo e do espaço evidentemente nunca existiu; mas mulheres brancas, quando falam apenas em “mulheres” em suas teorias feministas, também estão criando um ponto zero fictício para si, e aí, é a mulher branca que irracionaliza o pensamento da mulher negra, definindo o que é e como se expressa o conhecimento “real” (KILOMBA, 2019).

A epistemologia, derivada das palavras gregas *episteme*, que significa conhecimento, e *logos*, que significa ciência, é a ciência da aquisição de conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (*temas*), como analisar e explicar um fenômeno (*paradigmas*) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (*métodos*), e nesse sentido define não apenas o que é o conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar. Mas quem define quais perguntas merecem ser feitas? Quem as está perguntando? Quem as está explicando? E para quem as respostas são direcionadas? (ibidem, p.54, grifos da autora)

Falar de um lugar de poder também tem implicações, ainda que a branquitude insista em ocultá-las. “Quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco” (RIBEIRO, 2019, p.24). Quando acadêmicos negros reivindicam sua própria geopolítica e corpo-política do conhecimento, comumente são rechaçados pela grande maioria dos universitários brancos, e sua perspectiva é taxada como essencialista, pouco científica, particular e parcial (FIGUEIREDO e GROSFOGUEL, 2009). Por isso, para falar de branquitude, é importante entender que o conhecimento e o poder racial se entrelaçam, e que o centro acadêmico é um espaço branco, onde as pessoas brancas têm o privilégio de fala. A academia também é, portanto, um espaço de violência (KILOMBA, 2019).

Interessante, mas *acientífico*; interessante, mas *subjetivo*; interessante, mas *pessoal*, *emocional*, *parcial*: “Você interpreta demais”, disse uma colega. “Você deve achar que é a *rainha da interpretação*.” Tais comentários revelam o controle interminável sobre a voz do *sujeito negro* e o anseio de governar e comandar como nós nos aproximamos e interpretamos a realidade. Com tais observações, o *sujeito branco* é assegurado de seu lugar de poder e autoridade sobre um grupo que ele está classificando como “menos inteligente”. (ibidem, p.55, grifos da autora)

As mulheres negras, ao ocupar o lugar de sujeitos da pesquisa (RIBEIRO, 2018), posicionam-se como protagonistas e intérpretes do Brasil (XAVIER, 2019) e há uma vasta mobilização para que as pessoas leiam autoras negras (RIOS e LIMA in GONZALEZ, 2020). Isso porque “os processos emancipatórios construídos pela comunidade negra e pelo Movimento Negro produzem saberes que desestabilizam e rompem com o imaginário racista” (GOMES, 2017, p.123-124). Intelectuais negras e negros estão transformando as configurações de conhecimento e poder, já que desenvolveram uma maneira particular de ver a realidade, tanto “de fora para dentro”, quanto “de dentro para fora”, como aborda Kilomba (2019), retomando os conceitos de margem e centro propostos por bell hooks.

Foi somente a partir do estudo das obras de intelectuais negras e intelectuais negros que indagam “a primazia da interpretação e da produção eurocentrada de mundo e do conhecimento

científico” (GOMES, 2017, p.15), que esta pesquisa começou a ser elaborada. A leitura dessa produção é crucial para uma formação antirracista, que rejeite a centralidade da mulher branca na luta feminista e do homem branco na produção de conhecimento. Os diálogos, no entanto, também foram fundamentais para a elaboração da minha proposta. Como abordo em outro trabalho, em diálogo com um importante interlocutor e amigo, Vinícius Theófilo da Rocha Moraes, psicólogo negro, o Movimento Negro Brasileiro foi o principal ator político do nosso processo de descolonização do conhecimento (CARVALHO e MORAIS; 2021; no prelo). Por isso, elaboramos uma reflexão sobre o papel do Movimento Negro como educador e produtor de saberes emancipatórios (GOMES, 2017).

Abordamos também como a leitura de Frantz Fanon alterou nossos percursos acadêmicos, refletindo sobre o processo de racialização a partir dos respectivos relatos autobiográficos; assim, buscamos problematizar como esse processo implica na fixação de negros e brancos em determinados lugares. Além de sinalizar o meu racismo em um episódio específico, Vinícius colaborou para que eu entendesse que não adianta apenas anunciar que eu sou uma mulher branca no texto, se eu não refletir sobre as implicações de ser uma mulher branca em um espaço racista como a universidade.

Temos ocultado que este não é um espaço “imparcial”, onde todas as pessoas têm permissão para entrar e circular livremente (KILOMBA, 2019), e o silêncio acerca da trajetória universitária contribui para manter esse espaço branco, já que “efetivamente, conhecemos muito pouco sobre o cotidiano dos alunos negros e de como se presentifica o racismo nas suas diferentes formas e manifestações (negação/rejeição/estereótipos) dentro das universidades brasileiras” (FIGUEIREDO e GROSGOUEL, 2009, p.229). Ignoramos o custo emocional para o sujeito negro, que pode enfrentar o sentimento de não pertencer (BENTO, 2021), comumente se depara com o isolamento dentro dessa maquinaria branca, e ainda pode não ser lido como um corpo acadêmico – como relata Grada Kilomba (2019), ao expor que é vista no espaço acadêmico como “fora do lugar”.

A intelectual conta que foi interpelada por uma funcionária branca quando entrava na biblioteca de psicologia da Universidade Livre de Berlim: “Você não é daqui, é? A biblioteca é apenas para estudantes universitárias/os!” (p.62). Entre dezenas de pessoas brancas, ela foi a única que teve o acesso verificado, porque corpos brancos têm a capacidade de se mover livremente nesse espaço, por estarem sempre “no lugar” – que significa a não marcação da branquitude (ibidem). Apesar disso, não temos falado sobre esse nosso conforto no mundo branco universitário. O que

o silêncio da branquitude acadêmica oculta? O *Coletivo Mwanamuziki*, formado por pessoas negras pesquisadoras em música, tem o objetivo de atuar no combate aos racismos nos cursos de Música do Brasil. Aqui, peço licença para reproduzir trecho do importante *Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de Música*, publicado em março:

A luta negra no Brasil e no mundo é uma luta por justiça e reparação histórica. Nós pessoas negras – estudantes, docentes, compositoras/es, performers, pesquisadoras/es, pesquisadas/os – nos posicionamos publicamente contra o racismo institucional, estrutural e individual que historicamente estabelece, estrutura e mantém os cursos de música no Brasil sob o domínio de uma suposta excelência branca que resulta em posturas supremacistas e que impedem a entrada de pessoas negras em postos de maior prestígio no campo acadêmico musical. Também dificulta a inserção de epistemologias musicais produzidas por pessoas negras nas universidades ou fora delas. Essa realidade, que atravessou o colonialismo e se sustenta na colonialidade, coloca as pessoas negras em uma perversa condição de desvantagem em relação às pessoas brancas e não negras da área musical. (COLETIVO, 2021)

Mariléa de Almeida compartilha um episódio pessoal de racismo em seu artigo “Racismo acadêmico e seus afetos” (2021); ela conta que após a defesa de sua tese de doutorado em História, *Território de afetos: práticas femininas antirracista nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro* (2018), foi convidada para participar de um evento em uma universidade, em 2018, cujo tema estava relacionado com sua pesquisa, dividindo a mesa com dois intelectuais brancos, uma mulher e um homem. Ela ressalta, no entanto: “com efeito, um gesto racista, ocorrido durante o evento e a forma como ele foi encaminhado, evidenciou que minha presença naquele evento não era natural” (p.97). O relato de Almeida:

Fui a primeira a falar, seguida do homem branco e, por fim, chegou a vez da mulher branca. Ela, nos minutos finais de sua fala, advertiu que pessoas de fora da periferia, especialmente pesquisadores e pesquisadoras, quando vão até lá precisam fazê-lo não por um dever moral, mas pelo prazer do encontro e dos aprendizados partilhados. Até aqui, eu mesma concordava com ela. Não há nada mais arrogante do que o movimento *top-down* com aqueles que supomos ser o *Outro*. Parece que no plano das ideias nós duas estávamos de acordo. Contudo, minha concordância com a pesquisadora não duraria os próximos segundos. Na sequência, ela levantou-se de sua cadeira e, para ilustrar sua fala, tocou bruscamente no meu cabelo como se ele fosse um objeto qualquer, simulando o ato de colonizar. Você não leu errado! É isso mesmo! Sem pudor, sem nenhum aviso prévio, ela sentiu-se autorizada a usar o meu corpo para compor sua apresentação. A pesquisadora, que na ocasião usava uma muleta, não poupou esforços físicos para deslocar-se do seu lugar e realizar um gesto rude sobre meu cabelo. O ato foi tão surreal que na hora meu estômago embrulhou. Mesmo confusa, por impulso, reagi dizendo: “Você acabou de fazer o que a academia branca costuma realizar com os pretos e pobres.” Da plateia, majoritariamente branca, a única reação que pude ouvir foi de uma mulher negra. Todo o resto silenciou. A professora terminou sua apresentação oral como se nada tivesse acontecido. Nos momentos finais do evento, a organizadora tomou a palavra para realizar os agradecimentos e não fez nenhuma menção sobre ocorrido. Enquanto isso, como eu estava sentada entre os dois pesquisadores brancos que dividiram a mesa comigo, pude ouvir a mulher direcionar elogios ao trabalho do pesquisador, especialmente em relação à postura dele que, segundo ela, trata-se de uma prática não colonizadora quando em suas atividades acadêmicas dirige-se à periferia. Meu corpo acabara de ser alvo de um ataque e eles

falavam como se eu não estivesse sentada entre eles e nada tivesse acontecido. Eu não tenho dúvida de que grande parte das pessoas presentes naquele evento se autodefine como progressista, até mesmo antirracista, mas isso não foi suficiente para perturbar um pacto de silêncio. Nesse sentido, interrogo: o que permite que a intelectualidade branca, como aquelas pessoas que dividiram a mesa comigo, cujos trabalhos discutem múltiplas opressões, inclusive as raciais, sintam-se autorizadas a cometer um ato racista tão grosseiro e o gesto ser sustentado por um silêncio retumbante? (ALMEIDA, 2021, p.97-98)

Embora a intelectual tenha tentado esquecer esse evento traumático, ela resolveu falar sobre o episódio porque “escrever é uma forma de produzir agenciamentos sobre o acontecimento” (p.99); dialogando com bell hooks, Almeida explica a necessidade de teorizar sobre a violência racista. Grada Kilomba (2019) aponta o racismo cotidiano como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada, expondo que raramente o trauma é abordado dentro do contexto do racismo. “Essa ausência indica como os discursos ocidentais, e as disciplinas da psicologia, e da psicanálise em particular, negligenciaram amplamente a história da opressão racial e as consequências psicológicas sofridas pelas/os oprimidas/os” (ibidem, p.215).

Kilomba (2019) também ressalta a importância de se falar de tal realidade, explicando que não se trata de uma “informação privada”, de “histórias pessoais” ou “reclamações íntimas”, mas sim de “relatos de racismo”, apontando que “tais experiências revelam a inadequação do academicismo dominante em relacionar-se não apenas com *sujeitos* marginalizados, mas também com nossas experiências, discursos e teorizações” (p.57-58, grifo da autora). Cida Bento (2021) denuncia o olhar que questiona o que o sujeito negro faz na universidade, apontando que muitas vezes percebeu o desconforto e o estranhamento que sua presença causava na USP (Universidade de São Paulo), primeiro como estudante de doutorado em Psicologia, e depois como pesquisadora da universidade. No entanto, ela declara que ao participar de bancas de mestrado e doutorado, “o estranhamento de ter uma mulher negra nesse lugar acadêmico aparecia de maneira mais intensa”.

A branquitude precisa encarar a realidade das relações raciais nas universidades, problematizando o seu privilégio neste espaço e o seu lugar na produção de conhecimento. Mariléa de Almeida (2021) escreve o artigo – denunciando e teorizando sobre o episódio pessoal de racismo – como “um esforço para nos deslocarmos de uma abordagem sobre descolonização cuja aproximação com o tema fica restrita a um conhecimento intelectual e bibliográfico, ocorrendo poucas modificações no cotidiano das relações raciais vivenciadas nos espaços acadêmicos” (p.100). Ela elucida que o racismo acadêmico é uma tecnologia de poder, com suas práticas discriminatórias ocorrendo de forma velada ou explícita, definindo-o “como a maneira

pela qual aspectos estruturais do racismo se expressam nos espaços acadêmicos, em especial nas universidades” (p.99).

Giovana Xavier – conhecida nas redes como Preta Ditora – é autora do livro *Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história* (2019), que reúne textos publicados em sua coluna no *Nexo Jornal*, e nos blogs *Conversas de Historiadoras* e *Preta ‘Ditora’ na primeira pessoa*. Ela criou o Grupo de Estudos e Pesquisa Intelectuais Negras, que está em atividade desde 2014, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde oferece a disciplina eletiva “Intelectuais Negras: saberes transgressores, escritas de si e práticas educativas de mulheres negras”, ministrada na Faculdade de Educação. Desde 2015, ela explica à turma: “Aqui vamos ler, discutir e falar apenas sobre mulheres negras. A quem não estiver na *vibe*, a casa oferece 99,9% de outras possibilidades” (XAVIER in VANINI, 2018). Xavier é objetiva: “Não estou na Academia para ser legitimada pelo script branco. Eu trabalho para produzir conhecimento que seja relevante para quem sempre foi destrutado como pessoa” (XAVIER in IZAAL, 2019).

É irônico que a oferta de uma bibliografia majoritariamente branca, no entanto, raramente seja problematizada por demais docentes e discentes. Se o “racismo epistêmico considera os conhecimentos não-ocidentais como inferiores aos conhecimentos ocidentais” (GROSFUGUEL, 2007, p.32), deslegitimando o estudo dessas obras na sala de aula, é importante destacar que as escolhas epistemológicas também conformam o racismo acadêmico, bem como a “inexistência de um corpo discente e docente diverso em termos raciais” e a “criação de entraves meritocráticos/burocráticos/financeiros que dificultam o acesso e/ou a permanência de pessoas não brancas, especialmente negras e indígenas, no espaço” (ALMEIDA, 2021, p.99).

Corroboro a ausência de intelectuais negras e negros na bibliografia básica das disciplinas obrigatórias que cursei ao longo da minha graduação em Antropologia, na UFMG; eu conheci a produção de teóricos negros e teóricas negras em mobilidade acadêmica<sup>2</sup>, quando fiz a disciplina “Relações Raciais” na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 2015/1; no mestrado, pouquíssimos autores negros constavam como leitura obrigatória nas disciplinas.

---

<sup>2</sup> A disciplina foi ofertada pelo curso de licenciatura em Ciências Sociais. Como estudante de graduação da UFMG, pude participar do Programa de Mobilidade Acadêmica Nacional da ANDIFES (Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior), um intercâmbio entre as universidades federais do país; tive a oportunidade de cursar dois semestres na UFPE contando com o importante auxílio da bolsa ANDIFES/Santander.

Além disso, exponho a ausência de professoras negras e professores negros em ambos os percursos (graduação e mestrado)<sup>3</sup>. Minha experiência na academia, como aluna branca, comprova “a marginalização da contribuição intelectual negra” (FIGUEIREDO e GROSGOUEL, 2007, p.40), bem como “a ausência de professores negros das universidades públicas brasileiras” (ibidem). Xavier (2019) expõe que, “de acordo com dados coletados no Censo da Educação Superior (2016), 10 mil professoras doutoras atuando em programas de pós-graduação são brancas, enquanto 219 são mulheres negras (0,4% pretas)” (p.85).

Contudo, ressalto que as questões raciais ganham destaque na produção do conhecimento como resultado da mobilização do Movimento Negro. As instituições de Ensino Superior “começam a inserir História da África, Relações Étnico-raciais, e Diversidade, Gênero e Relações Étnico-raciais como disciplinas optativas, eletivas e obrigatórias nos currículos, demandando concursos públicos específicos para essa área” (GOMES, 2017, p.72). Esta ação do Movimento Negro impactou toda a minha trajetória, já que o estudo da produção de intelectuais negras e negros começou na sala de aula. Essa bibliografia, embora ainda não esteja devidamente presente nos currículos de graduação e pós-graduação em nosso país, comumente é retomada por docentes com trajetória política no Movimento Negro (ibidem).

Assim, constatei que “a epistemologia hegemônica que se beneficia do discurso da imparcialidade/ universalismo/ neutralidade, na realidade tem cor” (FIGUEIREDO e GROSGOUEL, 2007, p.40) – e é a minha cor – porque tive acesso à produção de uma intelectualidade negra que questiona, em consonância com o Movimento Negro Brasileiro, “os processos de colonização do poder, do ser e do saber presentes na estrutura, no imaginário social e pedagógico latino-americanos e de outras regiões do mundo” (GOMES, 2017). Na graduação,

---

<sup>3</sup> No meu percurso acadêmico, tive aulas na graduação com a doutoranda negra Jaqueline de Oliveira e Silva, do próprio Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGAn-UFMG), na disciplina “Marcadores sociais da diferença: questões de gênero e raça” (2016/2) e com professores negros e indígenas, mestres de tradições afro-brasileiras e indígenas, em uma disciplina eletiva ofertada pelo Departamento de Comunicação da UFMG em 2014, “Artes e ofícios de Saberes tradicionais”: Mestre Badu e Mestra Sebastiana de Oxóssi (Cultura e cultivos do quilombo); Mestra Dona Maria Eugênia e Mestra Dona Margarida (A dinâmica das manivas do Médio Solimões); Mestre Valdomiro Flores, Valmir Cabreira e Genito Gomes (A cosmociência Guarani Kaiowa); Mestre Jorge e Mestre José Bonifácio (Cantos afro brasileiros: brincando e resistindo na tradição); Mestra ceramista Xacriabá Dalzira e Mestre ceramista Xacriabá Manuel (Territórios do barro). O Prof. Dr. Rubens Alves da Silva, da Escola de Ciência da Informação da UFMG, professor parceiro de um dos módulos, foi o primeiro professor universitário negro que conheci. José Jorge de Carvalho aborda essa enorme defasagem, ao apresentar um levantamento comparando o número de docentes negros e brancos nas principais universidades do país, incluindo a UFMG, no artigo “O confinamento racial do mundo acadêmico brasileiro” (2007). Vale reiterar que a disciplina onde conheci teóricas negras e teóricos negros – que compunham a bibliografia obrigatória de “Relações Raciais” – foi ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Liana Lewis, uma mulher branca.

escolhi a própria universidade como campo<sup>4</sup>, e fazer pesquisa no “centro” (KILOMBA, 2019) foi também uma decisão política, fruto de uma formação que me permitiu “estranhar” meus pares, estudantes brancos universitários.

A ausência de autoras negras e autores negros nas bibliografias dos cursos universitários contribui para que sejam raras as vezes em que há a oportunidade de conhecer essa produção teórica, impedindo uma reflexão não apenas do conteúdo de seus trabalhos, mas também sobre “o contexto político-intelectual em que foram produzidos” (FIGUEIREDO e GROSFOGUEL, 2009, p.229), prática definida como “política do esquecimento” – “mecanismo pelo qual apagamos da memória das novas gerações a contribuição acadêmica de autores negros” (idem, 2007, p.36). Com isso, as relações de poder também ficam resguardadas.

Tratando-se das violências racistas ocorridas nos meios acadêmicos, a necessidade de *autorrecuperação* tem favorecido que inúmeras intelectuais negras brasileiras, de diferentes gerações, como Beatriz Nascimento (2018b), Lélia Gonzalez (1984), Sueli Carneiro (2005), Janaína Damasceno Gomes (2008) e Viviane Angélica da Silva, (2015), para citar algumas, produzam conceitos e análises sobre como as opressões construídas sob as diferenças de raça, classe e gênero são vivenciadas nos meios acadêmicos, afetando os corpos negros e expressando-se de forma singular sobre as mulheres. Essas produções indicam que a formação acadêmica, ao abrir possibilidades de disputa de espaços e de narrativas com a branquitude, coloca as mulheres negras sob formas de violências silenciadas e até mesmo naturalizadas, porque tais gestos fazem parte da racionalidade institucional e os jogos de poder que atravessam as competições, as alianças e os interesses acadêmicos. (ALMEIDA, 2021, p.99)

Rosane Borges ressalta que as elites se impõem também através do conhecimento, explicando que é pela educação que se aprende o que é normal e o que é desviante, o que é belo e o que é feio, o que é certo e o que é errado. E que é na sala de aula, onde construímos o pensamento crítico, que se diz o que é hegemônico com relação ao currículo, o que evidencia que “esse lugar das intelectuais negras desconhecidas do grande público revela como a exclusão de saberes outros no Brasil é uma política, forma de controle para que pessoas negras elas não participem de ‘pensar o comum’ na construção do país” (BORGES in MIRANDA, 2020). Essa

---

<sup>4</sup> Na minha pesquisa de graduação em Antropologia, problematizei o encontro entre mestres tradicionais e estudantes universitários na *Formação Transversal em Saberes Tradicionais*, da UFMG. A Proposta dessa Formação defende uma educação intercultural plena, que ofereça não só os saberes científicos modernos, mas também o conhecimento das tradições indígenas, afro-brasileiras, quilombolas, populares e dos povos tradicionais em geral; trata-se de uma experimentação pedagógica e epistêmica com o protagonismo daqueles que comumente são vistos como “objetos” de pesquisa pelas Ciências Sociais – negros e indígenas. Para a realização da etnografia, escolhi a disciplina “Artes e ofícios dos Saberes Tradicionais: Danças, cantos, toques e instrumentos tradicionais”, ofertada no primeiro semestre de 2018 no campus da UFMG. As dinâmicas em sala me levaram a focar o encontro da perspectiva dos alunos – em sua maioria brancos – e não dos mestres tradicionais – em sua maioria negros. Os sentimentos e emoções, sempre ressaltados nas falas dos estudantes, foram analisados como uma categoria descritiva e analítica. Além disso, propus uma reflexão sobre o trabalho de campo na universidade, expondo como conviver com uma estudante de antropologia em sala de aula pode incomodar muita gente – o que evidenciou que a universidade forma pesquisadores para observar o “outro”, e não ela mesma (CARVALHO, 2018).

produção intelectual permanece fora do corpo acadêmico e de suas agendas, e são as acadêmicas brancas e os acadêmicos brancos que validam o que é erudição “de verdade” – o que faz da ciência “a reprodução de relações raciais de poder” (KILOMBA, 2019, p.53).

Conceição Evaristo chama a atenção sobre quais autorias são escolhidas para compor o aparato crítico das pesquisas, questionando quais são os referenciais teóricos, porque isso impacta a política de citação; além disso, escolher com quem estabelece diálogos no texto é uma forma de enfrentamento ao epistemicídio (EVARISTO in CARNEIRO, 2020). Desse modo, a construção de uma suposta neutralidade, universalidade e objetividade de quem fala na produção hegemônica do conhecimento constitui-se como mais uma estratégia de dominação da branquitude. Por isso, a pergunta proposta por Kilomba (2019) – ao explicar como foi convidada por uma mulher branca a permanecer “fora” das estruturas universitárias, no seu processo de inscrição para o doutorado em Filosofia na Alemanha – cabe perfeitamente no contexto brasileiro. Afinal, “quem tem permissão para produzir conhecimento” (ibidem, p.61) em nosso país?

Devido ao racismo, pessoas *negras* experienciam uma realidade diferente das *brancas* e, portanto, questionamos, interpretamos e avaliamos essa realidade de maneira diferente. Os temas, paradigmas e metodologias utilizados para explicar tais realidades podem diferir dos temas, paradigmas e metodologias das/os dominantes. Essa “diferença”, no entanto, é distorcida do que conta como conhecimento válido. Aqui, inevitavelmente tenho de perguntar, como eu, uma mulher *negra*, posso produzir conhecimento em uma arena que constrói, de modo sistemático, os discursos de intelectuais *negras/os* como menos válidos. (ibidem, p.54, grifos da autora)

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O *status* de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (COLLINS, 2016, p.105)

Djamila Ribeiro (2019) explica que no contexto racista, mulheres negras foram associadas ao corpo, e não ao pensar; dialogando com bell hooks, ela reitera que “a própria conceituação ocidental branca do que seria uma intelectual faz com que esse caminho se torne mais difícil para mulheres negras” (p.27). Ribeiro também reforça que, segundo hooks – que se define como uma intelectual – para as feministas negras pensamento e prática não são realidades dicotômicas,

mas dialéticas, definindo intelectual como “aquela que une pensamento à prática, para entender sua realidade concreta” (p.28).

Giovana Xavier (2019) denuncia que “a narrativa de uma ciência válida e legítima por ser neutra torna alvo de desconfiança e descrédito projetos acadêmicos que assumam o papel que a subjetividade desempenha na produção científica” (p.91-92). Jurema Werneck (VÍDEO 1, 2020) também explica: “na tradição negra, não existe conceito que não seja encarnado. A separação mente/corpo, corpo/alma, não é uma produção nossa”, reforçando que “toda potência intelectual que a trajetória negra produziu aponta na direção de que você necessariamente entra na roda”.

Diante desse lugar de poder na produção do conhecimento que a branquitude construiu para si, impondo desafios e deslegitimando a produção de intelectuais negras, não quero que o meu ponto de vista fique implícito no texto, encoberto (FIGUEIREDO e GROSFOGUEL, 2009), mas que entre no debate e possa ser questionado, permitindo que essas reflexões também construam meu trabalho. Estou preocupada em refletir sobre o lugar de onde escrevo, atenta à minha realidade e ao discurso que produzo, buscando observar o que Mariléa de Almeida (2021) aponta como uma prática corriqueira nos meios acadêmicos – a distância entre o que se lê e pesquisa do que se vive: “Essa percepção tornou-se para mim mais aguda, após meu corpo ter sido alvo publicamente do *racismo acadêmico*, cujos agentes da ação são pessoas que em seus estudos articulam abordagens teóricas problematizadoras do racismo, do colonialismo e do sexismo” (p.100, grifos da autora).

A intelectual enfatiza que estudar autoras negras, citando-as, deve promover transformações para além do texto – porque “não basta apenas possuir um conhecimento bibliográfico sobre o racismo, é preciso uma dobra ética que implique transformações subjetivas radicais” (ibidem). Almeida (2021) reitera que os estudos descoloniais e o antirracismo podem também ser capturados pela lógica da mera atualização acadêmica, destacando que descolonizar é um processo complexo: “para a intelectualidade branca, a tarefa exige análises sobre os seus processos de racialização, sondando como eles moldaram seus desejos, linguagem, cognição e afetos. É preciso ter coragem de assumir, sem subterfúgios, os privilégios, as implicações e as responsabilidades de ser uma pessoa branca em mundo racista” (p.106).

Ao propor uma análise da performance de cantoras brancas, entendo que é necessário refletir sobre o que significa ser uma mulher branca no contexto em que a música é produzida, assim

como é necessário refletir sobre o que significa ser uma mulher branca no contexto em que produzo conhecimento acerca dessa música. Grada Kilomba (2019) fala em uma necessária “consciencialização coletiva”, explicando que “só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as *muitas* identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento” (p.13, grifo da autora). Nesse sentido, ressalto que o modo branco de ver o mundo (BENTO, 2002) perpassa todo o processo de elaboração crítica da branquitude – inclusive o meu.

No artigo “Porta de vidro: Entrada para a branquitude”, Edith Piza (2002), uma das primeiras estudiosas brancas brasileiras que definiu o branco como tema de pesquisa (BENTO, 2002), compara a descoberta da identidade racial branca com uma trombada em uma porta de vidro que o sujeito branco não percebia que existia (PIZA, 2002). Antes, eu acreditava que vez ou outra dava uma trombada com essa porta de vidro nas pesquisas e nos textos; agora compreendo que na verdade, bati foi de cara, várias vezes. Digo isso porque considero importante não apenas me localizar, mas construir o reconhecimento do quanto a minha visão de mundo influencia a minha elaboração crítica e a minha escrita.

Para romper com a falaciosa neutralidade branca, preciso me incluir na problematização; seria uma incoerência analisar a produção artística de mulheres brancas, atenta à subjetividade da racialização e à camada oculta do discurso (BENTO, 2002) dessas cantoras do Axé, e ignorar que esse processo acontece também na minha pesquisa. Além disso, não reconhecer o meu privilégio branco enquanto estudante da pós-graduação em uma universidade pública, neste país e neste momento, seria compactuar com um pacto de silêncio. Pessoas brancas escrevem de um lugar específico (KILOMBA, 2019), e parto dessa reflexão sobre lugar de fala (RIBEIRO, 2019) para me situar, refletindo que a formulação do conhecimento tem uma relação com o lugar onde esse conhecimento está sendo produzido.

## **1.2 A branquitude na pesquisa**

Maria Aparecida Silva Bento (2002) explica que a ausência de debate sobre o lugar de privilégio da branquitude, acaba por proporcionar ainda mais benefícios concretos e simbólicos. A maioria dos pesquisadores brancos ignora a sua própria condição, focando apenas em “problemas do outro, o negro, considerado diferente, específico em contraposição ao humano universal, o branco” (p.46). Por isso, se há uma vasta produção acadêmica da branquitude sobre racismo,

pouco discutimos sobre privilégio; mas não é que não saibamos do que se trata – nós apenas não temos falado a respeito.

Para Liv Sovik (2009), as relações raciais no Brasil são tradicionalmente representadas pela invisibilização do branco no discurso público e pela valorização da mestiçagem. E é assim que o Brasil é reconhecido internacionalmente: como o país onde ninguém é branco. A pesquisadora inclusive conta que o nome do seu livro, *Aqui ninguém é branco* (2009), foi uma resposta que recebeu em sala de aula, na Bahia, quando perguntou como era ser branco naquele estado, onde a multietnicidade brasileira é tão festejada no discurso midiático, enquanto é o branco que ocupa lugares de destaque.

A resposta de que “aqui ninguém é branco” pode, segundo a pesquisadora, sugerir que a noção de branquitude é uma ideia importada; em um contexto em que a afro-baianidade estava sendo debatida publicamente, essa fala evidenciou o quanto Sovik era considerada branca pelos alunos, como se fosse a única branca ali, porque estrangeira. Mas ainda que sua brancura fosse de parar taxista, ela notou que brancos brasileiros também recebiam um tratamento diferenciado. Sovik identificou que ser branco no Brasil é uma espécie de aval, que garante o acesso e a livre circulação em estabelecimentos, e que funciona como um sinal de que se tem dinheiro, mesmo quando não há nada que indique isso; então, enquanto pessoas negras denunciam que são vigiadas dentro de lojas, pessoas brancas são recebidas como consumidores em potencial.

Mas se homens brancos e mulheres brancas têm privilégios no Brasil só porque são brancos e brancas e, portanto, “branquitude” não é uma ideia importada, por que o pesquisador branco brasileiro e a pesquisadora branca brasileira, ao abordar as relações raciais, raramente produziram conhecimento sobre o seu grupo? O que esse silêncio sobre o branco e a branca oculta? A epistemologia do academicismo tradicional reflete os interesses políticos da sociedade branca (KILOMBA, 2019). A nossa suposta “normalidade” possibilitou uma hiper racialização daqueles e daquelas que tornamos diferentes de nós, o que nos manteve “invisível” nas produções acadêmicas – não marcados e não marcadas. Enquanto o branco e a branca se pretendiam neutros e neutras racialmente, estudavam o Outro e a Outra, impondo sua perspectiva como se esta fosse imparcial.

Assim, o sujeito branco construiu um lugar para si, onde vivencia o conforto de não representar nada além de sua própria individualidade, ao mesmo tempo que construiu para o sujeito negro

um lugar onde ele sempre representa sua raça, e responde por ela. Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu... (PIZA, 2002). Por isso, falar da mulher branca ainda assusta a maioria das pessoas, principalmente pessoas brancas, que reagem como se isso não fizesse o menor sentido; quando precisei explicar em sala de aula que minha pesquisa é sobre a branquitude, houve um silêncio, por sinal bem característico, seguido de um constrangimento já relatado por outros pesquisadores do tema<sup>5</sup>; minha explicação sobre a pesquisa causava surpresa nos colegas da pós-graduação, e ainda assusta algumas pessoas brancas.

Se os estudos sobre a cor brasileira têm tratado da “especificidade” da população negra brasileira, pouquíssimo se sabe sobre a população branca. O que significa ser branco no Brasil? Certamente que, ao falar de negros, a figura do branco está também presente; a questão, porém, é que esta presença parece se revelar apenas em relação ao negro, e não em relação à própria condição de branco. Isto significa que, entre brancos, a noção de racialidade não é desenvolvida ou questionada. Nas palavras de uma das mulheres brancas entrevistadas: “Que razão haveria para isso? Isso não faz sentido para nós” (PIZA, 2000, p.102).

Os Estudos Críticos da Branquitude (*Critical Whiteness Studies*), área de pesquisa que tem origem nos Estados Unidos na década de 90, estabelece o branco enquanto tema. Somos enfim definidos “como objeto de estudo” (CARDOSO, 2008, p.174). Problematizando a identidade branca e o papel das pessoas brancas nas relações raciais, pesquisadores deslocam o foco do negro, entendendo que para pensar o racismo, é necessário pensar em uma perspectiva relacional. A branquitude precisa ser situada como uma categoria racial e analisada como um lugar de privilégio, poder e ideologia.

De acordo com Lourenço Cardoso (2011), é o Movimento Negro que situa a branquitude no Brasil, definindo o branco como objeto de pesquisa; Guerreiro Ramos e Maria Aparecida Silva Bento são pioneiros na problematização do branco no país. Ao desvelar a branquitude, ambos engajados, essa não se constitui como uma iniciativa individual, mas como ação coletiva do movimento negro. Cardoso fez uma vasta pesquisa a respeito dos estudos sobre a identidade

---

<sup>5</sup> Um desses episódios aconteceu na abertura da disciplina “Etnomusicologia”, ofertada pelo nosso Programa, ainda no modo presencial, em março de 2020. Na ocasião, a professora da disciplina, a Dra. Glaura Lucas – também orientadora desta pesquisa – havia pedido para que cada aluno se apresentasse, comentando brevemente o seu tema. Após resumir minha proposta, ouvi um surpreso “uau” de uma colega branca, seguido por um impactante silêncio do restante da turma. Eu senti um certo constrangimento no ar e a professora Glaura, percebendo o estranhamento que o tema causou, fez questão de explicar a diferença entre branquitude e negritude, na tentativa de evitar ao menos que os alunos confundissem os termos – já que o constrangimento parece inerente ao tema. A ausência do debate sobre o homem branco, a mulher branca e a branquitude na universidade pode confundir os alunos, como já havia acontecido com um orientando dela, que ficou assustado ao saber da minha proposta, deduzindo que eu propunha uma valorização do branco. Por conta desse silêncio do centro acadêmico, não custa reforçar que “negritude diz respeito a um processo de procura de uma identidade racial positiva, e branquitude é uma neutralidade racial, construída socialmente com objetivo de manter a suposta superioridade de brancos sobre negros” (BENTO, 2002, p.165).

racial do branco no Brasil, na sua dissertação de mestrado em Sociologia *O branco “invisível”: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957-2007)* (2008). A partir do levantamento realizado em trinta universidades públicas brasileiras, de resumos de teses e dissertações que têm as relações raciais como tema, ele constata que a branquitude, enquanto tema de pesquisa, esteve ausente entre os anos de 1957 à 2002, emergindo apenas no início do século XXI.

Ao longo de sua pesquisa, Cardoso concluiu que as abordagens sobre as relações raciais no Brasil costumam reduzir a temática racial ao “problema do negro”, e que essa tendência não depende da identidade racial do pesquisador. Portanto, o branco não foi pensado enquanto tema de pesquisa nos estudos sobre as relações raciais no Brasil. No doutorado em Ciências Sociais, Cardoso, que se identifica como pesquisador negro e militante, decide inverter esse jogo, entrevistando pesquisadores brancos que estudam as relações raciais em nosso país, já incluindo aqueles poucos que trabalhavam com o branco-tema também, resultando na tese *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil* (2014), que recentemente foi adaptada para livro e publicada com o título *O branco ante a rebeldia do desejo: Um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional – A branquitude acadêmica : Volume 2* (CARDOSO, 2020).

Pesquisadores indicam que o provável precursor do branco-tema seja o sociólogo negro estadunidense W. E. B. Du Bois, com *Black Reconstruction in the United States* (Reconstrução Negra nos Estados Unidos), publicada em 1935. Além dele, outros intelectuais negros pensaram os efeitos da colonização e do racismo na subjetividade do branco, como Frantz Fanon em *Peles negras, máscaras brancas* (1952), Albert Memmi em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* (1957), e Steve Biko, em *Escrevo o que eu quero* (1978) (CARDOSO, 2010; CARREIRA, 2018).

O primeiro teórico brasileiro a questionar o foco dos estudos no Brasil foi o sociólogo negro Guerreiro Ramos, em seu ensaio “Patologia social do branco brasileiro” de 1957. Ramos argumenta que teorias sobre relações raciais no Brasil são na verdade uma “sociologia do negro brasileiro”, porque se limitavam a investigar a população negra. Portanto, não se trata de teoria sobre relações raciais, por ter sido predominantemente uma abordagem unilateral, feita na maioria das vezes por prestigiados pesquisadores brancos preocupados em analisar o “problema do negro” (CARDOSO, 2008).

Maria Aparecida Silva Bento, a “pesquisadora mais importante sobre a branquitude no Brasil” (ibidem, p.199), desde 1992 estuda as práticas racistas que o grupo opressor utiliza para defender seus privilégios (CARDOSO, 2008). Em 2015, ela foi eleita uma das 50 personalidades mais influentes no mundo no campo da diversidade pela revista *The Economist* (CEERT, 2015). Atualmente, é conselheira do CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades), “uma organização não-governamental que produz conhecimento, desenvolve e executa projetos voltados para a promoção da igualdade de raça e de gênero” (CEERT, s/d)<sup>6</sup>. Recentemente, ao falar sobre o impacto do racismo na crise do coronavírus, Cida Bento, como a pesquisadora é conhecida, explicou as questões que a levaram a pesquisar a branquitude:

O primeiro ponto é que sempre me incomodei muito com o fato das relações raciais no Brasil serem tratadas como um problema de negros. Muitos estudos reportaram a questão dos negros, os desafios e dificuldades, mas os brancos sempre ficaram invisíveis no processo. O segundo ponto foi quando li *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, de Florestan Fernandes. Em algum momento ele fala que a escravidão deformou a personalidade do negro impedindo que ele fosse um trabalhador livre. Fiquei surpresa dele não ter falado da deformação da personalidade do branco, porque ele era uma pessoa agudamente consciente das relações raciais. A partir dos dois pontos iniciais, temos um grande problema na invisibilidade do branco nesse cenário. O terceiro ponto diz respeito a quando eu trabalhava com o movimento sindical. Era muito comum aparecer a situação do negro como legado da escravidão e nunca aparecia o legado da escravidão para os brancos, tema muito central nas discussões sobre relações raciais. (BENTO in RIBEIRO, 2020)

Em sua tese de doutorado em Psicologia, *Pactos narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público* (2002), um dos trabalhos pioneiros na área em nosso país, Bento propõe uma análise da branquitude através dos discursos dos gestores de pessoal, revelando as diferentes formas em que essa perspectiva branca se manifesta, buscando capturar “a camada oculta do discurso desses profissionais” (p.6). Ela acaba constatando que pessoas brancas defendem, de modo silencioso e com afinco, a manutenção do privilégio branco – o que conforma o pacto narcísico, uma cumplicidade que caracteriza a branquitude.

A pesquisadora ressalta que há uma maneira branca de conceber o mundo, e por isso ela busca “conhecer a subjetividade da racialização” (ibidem, p.4). Apesar de oculto, a branquitude é um elemento essencial nos processos que Bento analisa, vinculados ao trabalho – seleção, promoção, treinamento, demissão e resolução de conflitos, além de interferir nas ações que podem alterar as desigualdades raciais no trabalho. “Ser branco numa sociedade racializada, na

---

<sup>6</sup> “Fundado por Cida Bento, pelo advogado Hédio Silva Júnior e pelo sociólogo Ivair Alves dos Santos em setembro de 1990, o Ceert foi forjado nas articulações do movimento negro pela Constituinte e no calor da consagração do racismo como crime inafiançável e imprescritível” (MENA, 2021).

qual a supremacia é branca, conforma uma visão de mundo muito diferente daquela que têm os que não são brancos” (ibidem, p.3).

Bento (2002) também constata que o enfrentamento da opressão de gênero – e classe – não inclui, presumivelmente, a luta contra a opressão de raça, muito menos o engajamento de mulheres brancas, que comumente entendem o trabalho antirracista como desvinculado da sua própria vida. Mulheres brancas teriam a opção de “ajudar” em um problema que não lhes diz respeito diretamente, por compaixão, prestando um favor “ao outro”, por ser uma pessoa branca “benevolente”.

Da mesma forma, pessoas brancas aliadas ao Movimento Negro entendem que fazem um favor aos negros ao levar o tema para o sindicato, já que a discriminação racial não seria um problema dos sindicatos ou dos brancos, mas especificamente dos trabalhadores negros (BENTO, 2002; 2000). A intelectual cita inclusive a fala de uma mulher branca vinculada ao sindicato: “Num seminário sobre saúde e raça, ocorrido em Salvador, com dirigentes sindicais da área de saúde, uma das organizadoras do evento exclamou em um determinado momento: ‘a gente faz tudo para esses negros e eles nunca estão satisfeitos!’” (idem, 2002, p.2). Analisando essa perspectiva branca, ela explica o que seria a discriminação provocada por interesse:

Esse tipo de discriminação racial é bastante explicitado nos debates que tenho feito ao longo desses últimos doze anos com grupos de feministas e de lideranças do movimento sindical, indignadas com a opressão sobre as mulheres. É constrangedor o silêncio dessas mulheres sobre a situação da mulher negra apontada há mais de 20 anos como aquela que compõe o segmento mais discriminado do mercado de trabalho brasileiro. Tenho usado uma expressão específica para designar esse comportamento das feministas brancas: a indignação narcísica. Há um sentimento de indignação com a violação dos direitos das trabalhadoras, mas só quando essa violação afeta o grupo de pertença. (ibidem, p.30)

A teoria feminista clássica é eminentemente ocidental e branca (CARNEIRO, 2020; GONZALEZ, 2020; KILOMBA, 2019). Apesar de ter desenvolvido problematizações importantes sobre o que definiria uma mulher, questionando a naturalização de sexo/gênero, os conceitos feministas foram pensados por e para mulheres brancas (HARAWAY, 2004). “É uma contradição que as mulheres brancas tenham estruturado um movimento de libertação das mulheres que é racista e exclui várias mulheres não brancas” (hooks, 2020, p.306).

As mulheres brancas tiveram uma “cumplicidade ativa” na expansão do imperialismo, do colonialismo, do racismo e também do sexismo; “elas não queriam que levantassem a questão do racismo, porque não queriam desviar a atenção de sua projeção de mulher branca ‘boa’, ou seja, não racista e vítima; e do homem branco ‘mau’, ou seja, racista e opressor” (ibidem, p.239).

No entanto, ser oprimida não impede que a mulher seja opressora (ibidem), “as posições não se mantêm permanentes, ou seja: alguém, em posição de dominação numa dada hierarquia, pode ocupar posição de subordinado em outra” (PIZA, 1998, p.26).

O termo “privilégio branco” foi cunhado por Peggy McIntosh em seu artigo de 1988 “*White Privilege and Male Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences Through Work in Women’s Studies*” (“Privilégio branco e privilégio masculino: Um relato pessoal de como encontrar correspondências no trabalho de estudos feministas”) (SAAD, 2020). McIntosh o definiu da seguinte forma:

Passei a ver o privilégio branco como um pacote invisível de ativos não merecidos com os quais posso contar todos os dias, mas sobre o qual eu ‘deveria’ permanecer alheia. O privilégio branco é como uma mochila invisível e leve de provisões, garantias, ferramentas, mapas, guias, códigos secretos, passaportes, vistos, roupas, bússola, equipamento de emergência e cheques em branco. (MCINTOSH in SAAD, 2020, p.226)

Então, mesmo de forma “involuntária”, “sem saber” ou sem se dar conta (SAAD, 2020), mulheres brancas obtêm privilégios simplesmente por serem brancas. Obter privilégios por ser branca não significa que uma pessoa se sente necessariamente superior, ou conscientemente superior, já que “os sujeitos brancos não têm em sua essência uma identificação com a branquitude, mas, sim, processos psicossociais de identificação” (SCHUCMAN, 2012, p.102).

Nascemos dentro de um sistema que concede privilégio, proteção e poder às pessoas brancas “de mão beijada” (SAAD, 2020). A supremacia branca é o paradigma dominante e, portanto, abarca todas as pessoas brancas, mesmo a branquitude crítica, “que desaprova publicamente o racismo” (CARDOSO, 2008, p.178), e questiona essa supremacia. A supremacia branca não diz respeito só aos brancos “malvados”, racistas (SAAD, 2020; DIANGELO, 2020) ou à branquitude acrítica (CARDOSO, 2008), que difunde um discurso racista e defende a superioridade do branco como natural e verdadeira.

“A supremacia branca é uma ideologia, um paradigma, um sistema institucional e uma visão de mundo entranhada” nas pessoas brancas desde que nascem, “em decorrência de seu privilégio branco” (SAAD, 2020, p.26). Abrange tanto a branquitude que finge que não existe raça, quanto aquela que admite a existência do racismo, e os que se engajam na luta antirracista, “que vivem o conflito de, por um lado, pertencerem a um grupo opressor e, por outro lado, colocarem-se contra a opressão” (CARDOSO, 2008, p.176).

Há também pessoas brancas que argumentam tratar “todo mundo igual”, independente da cor

de pele, e que dizem não ver raça porque somos todos seres humanos. Diangelo (2020) explica que para as pessoas negras, esse argumento da branquitude indica inconsciência racial e negação do racismo, embora muitas pessoas brancas insistam em dizer que tratam “todo mundo igual”, como se isso as isentasse do racismo.

Atualmente, “a maioria dos brancos afirma que ‘não vê cor nenhuma, apenas pessoas’” (BONILLA-SILVA, 2020, p.21), mas isso não interfere na existência do racismo, o que configura o racismo daltônico – a existência do racismo sem racistas (ibidem). Essa é a branquitude que recorre ao argumento de que “falar sobre diferentes raças acaba causando uma divisão – cria o racismo! Se parássemos de falar sobre brancos e negros e focássemos no que as pessoas têm no coração, não veríamos mais o racismo” (SAAD, 2020, p. 86).

É a partir do paradigma da supremacia branca que as normas, regras e leis são criadas, e o que esse sistema concede aos brancos é em detrimento do que nega aos demais. A ideia acerca do branco – de que é melhor, superior, digno, confiável, merecedor – em suma, de que tem mais valor, fundamenta a ideologia racista da supremacia branca (ibidem). A branquitude é este lugar racial que se forja como superior e “tem um significado construído sócio-historicamente dentro da cultura ocidental. Ela carrega significados de norma, de beleza, de civilização etc” (SCHUCMAN, 2012, p.103). Portanto, a branquitude é esse lugar de privilégios.

Para alguns, a palavra “privilégio”, no contexto da branquitude, invoca imagens de uma vida habituada ao luxo, aproveitando os mimos dos super ricos. Quando falo de privilégio branco, não quero dizer que as pessoas brancas tenham uma vida fácil, que nunca tenham lutado ou que nunca tenham vivido na pobreza. Mas o privilégio branco é o fato de que, se você é branco, sua raça quase certamente afetará positivamente a sua trajetória de vida de alguma forma. E você provavelmente nem vai perceber. (EDDO-LODGE, 2019, p. 82)

### **1.3 A divisão racial e sexual do trabalho**

No Brasil, “o segmento negro da população é o mais discriminado do mercado de trabalho” (BENTO, 2002, p.1), e “mais de 80% das trabalhadoras domésticas são negras” (XAVIER, 2019, p.89). Aqui, o trabalho doméstico pode ser considerado como hereditário para mulheres pretas (PRETA-RARA, 2019) – o seu lugar natural (GONZALEZ, 2020). Portanto, entender a divisão racial e sexual do trabalho (BENTO, 2002; CARNEIRO, 2020; GONZALEZ, 2020) é fundamental para pensar a reprodução dos lugares de poder na nossa sociedade. Se “para mulheres negras, ocupar o espaço acadêmico é um processo complexo de desestabilização do imaginário de ‘nascidas para servir’” (XAVIER, 2019, p.89), para mulheres brancas não existe

a mesma interdição, ainda que o sexismo dificulte a trajetória profissional.

O silêncio e o medo marcam profundamente a maneira como o Brasil vem lidando com as desigualdades raciais. De algum modo, em alguma parte de cada um de nós, está colocada a informação de que a maior parte da história deste país foi construída com base na apropriação indébita concreta e simbólica, e na violação institucionalizada de direitos de um grupo, em benefício de outro grupo. E, tanto objetiva quanto subjetivamente, procuramos desconsiderar essa dimensão da nossa história. De fato, do que é que fugimos? Quais são os lugares ocupados por negros e brancos ao longo dos quinhentos anos de trabalho no Brasil? (BENTO, 2002, p.51)

Portanto, abordo neste tópico o que intelectuais negras brasileiras têm denunciado: “há décadas a mulher negra vem sendo apontada como aquela que experimenta a maior precariedade no mercado de trabalho brasileiro” (BENTO, 1995, p.479). A branquitude tem ignorado o sistema de marginalização das mulheres negras, tanto no mercado de trabalho, quanto na luta feminista. Até o discurso sindical normalmente relativiza a influência da categoria raça na distribuição das oportunidades econômicas, “omitindo 350 anos de luta e trabalho, tempo em que o principal produtor de riquezas no país era o trabalhador negro” (idem, 2000, p.333).

O movimento sindical tende a contar a história do trabalho em nosso país só a partir do trabalho dos imigrantes europeus, em 1900 (idem); vale ressaltar, ainda, que a imigração europeia, que foi uma solução racista a fim de promover a assimilação e o desaparecimento do negro, foi uma política de Estado (idem, 2002). Assim, considerados bons para o trabalho escravo e ruins para o trabalho livre (GONZALEZ, 2020), o trabalhador negro e a trabalhadora negra foram excluídos do processo competitivo até 1930, o que os manteve em uma situação de desigualdade e inferiorização no mercado de trabalho desde 13 de maio de 1888. A população negra não foi inserida na sociedade após a abolição da escravatura, permanecendo discriminada, relegada à margem, apartada das mudanças estruturais que ocorreriam na economia (CARNEIRO, 2020).

E foi o racismo que viabilizou essa discriminação, justificando essa exclusão e falta de oportunidades, racismo esse que foi sendo aprimorado ao passar “por um processo de perpetuação e reforço após a abolição da escravatura, na medida em que beneficiou e beneficia determinados interesses” (GONZALEZ, 2020, p.185). As ofertas de emprego destinadas às mulheres negras continuaram restringindo sua participação, e esta via-se obrigada a ingressar no mercado de trabalho como mucama, ama-de-leite, dama de companhia, ou então prostituindo-se, aproveitando-se de sua disseminada fama de “boa de cama” (CARNEIRO, 2020). Carla Akotirene (2019), ao comentar a suposta prisão feminina (branca) no espaço privado, alerta que “não foi o sexismo que impediu as mulheres brancas de irem para o espaço público, mas o fato delas recusarem o trabalho feito por mulheres negras” (p.122).

No livro *Eu, empregada doméstica – a senzala moderna é o quartinho da empregada* (2019), a rapper e historiadora Preta Rara, como Joyce Fernandes é conhecida, traz relatos inéditos de trabalhadoras domésticas do nosso país, denunciando episódios de opressão e racismo. Ela também compartilha o próprio percurso, expondo que acreditou que escaparia do trabalho doméstico, que ela afirma ser hereditário para mulheres pretas no Brasil – sua avó e sua mãe foram empregadas domésticas. Preta Rara fez curso profissionalizante e planejou outro destino para si. No entanto, depois de passar pela saga de entregar currículos e não obter retorno – e receber o conselho de que em um país racista, a população negra deve enviar o currículo sem foto – o emprego doméstico era o único serviço que aparecia para ela, que foi trabalhar em casa de família por falta de opção (PRETA-RARA, 2019).

Este exemplo é corroborado por Bento (1995), ao enfatizar que os dados evidenciam que o trabalho doméstico e o trabalho manual são comumente os lugares destinados à mulher negra. Ainda assim, ela é discriminada nessa função, mesmo que os patrões da “tradicional família brasileira” insistam na típica fala de que a trabalhadora doméstica é “como se fosse da família” (PRETA-RARA, 2019). Na verdade, “foi ela quem possibilitou e ainda possibilita a emancipação econômica e cultural da patroa dentro do sistema de dupla jornada” (GONZALEZ, 2020, p.42-43).

As enervantes obrigações domésticas das mulheres em geral oferecem uma flagrante evidência do poder do sexismo. Devido à intrusão adicional do racismo, um vasto número de mulheres negras teve de cumprir as tarefas de sua própria casa e também os afazeres domésticos de outras mulheres. E com frequência as exigências do emprego na casa de uma mulher branca forçavam a trabalhadora doméstica a negligenciar sua própria casa e até mesmo suas próprias crianças. Enquanto empregadas remuneradas, elas eram convocadas a ser mães e esposas substitutas em milhões de casas de famílias brancas. (DAVIS, 2016, p.239)

A distribuição de renda constitui um dos aspectos da desigualdade no Brasil, e “não é casual, portanto, o fato de a força de trabalho negra permanecer confinada nos empregos de menor qualificação e pior remuneração” (GONZALEZ, 2020, p.96). Também é importante ressaltar que em nosso país, “a divisão racial do trabalho opera de maneira muito mais contundente, em termos de prejuízo para a população negra, do que a divisão sexual do trabalho contra o setor feminino” (ibidem, p.64). Daí, a distância entre a renda de brancas e negras é muito maior do que entre homens e mulheres, o que reforça ainda mais a situação da mulher negra e seu lugar na força de trabalho; ela trabalha mais e ganha menos que a trabalhadora branca.

Além disso, a questão da boa aparência é um dos problemas mais sérios que atinge a trabalhadora negra (BENTO, 1995), e profissões que demandam contato com “o tal público

‘exigente’ (leia-se: racista)” (GONZALEZ, 2020, p.218) – como secretária, recepcionista de grandes empresas, balconista de boutique elegante e comissária de bordo (ibidem) – contavam com tal exigência racista, que embora tenha sido vetada por lei, ainda existe (FERNANDES, 2019). “Aquele papo do ‘exige-se boa aparência’, dos anúncios de empregos, a gente pode traduzir por: ‘negra não serve’” (GONZALEZ, 2020, p.218).

“Precisa-se de moça de boa aparência para auxiliar de dentista. Rua Boa Vista, 11, primeiro andar.” O anúncio publicado no Estado de São Paulo em junho de 1914 contém uma expressão de uso bastante comum até 2006, quando foi proibida por viés discriminatório. Para 70% dos brasileiros, “boa aparência” não é apenas um código para cabelos lisos e pele clara, é um sintoma da discriminação racial ainda presente no país em que mais da metade da população se autodeclara negra. (FERNANDES, 2019)

O CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades) presta apoio para empresas que desejam implementar políticas de ação afirmativa (CONFLUENTES, s/d), a partir da “realização de diagnósticos institucionais, que examinam a sub-representação de grupos discriminados nos lugares qualificados ou de decisão, explicitando processos de recursos humanos desiguais” (BENTO, 2019). A comunicação, o marketing, a cadeia de valor, serviços e produtos também são avaliados, para que se tornem compatíveis com a diversidade da sociedade, e a empresa deixe de ser uma “bolha branca” (ibidem).

De acordo com a matéria “Por trás da ‘boa aparência’: o racismo em números no mercado” (FERNANDES, 2019), publicada em 2019 no site da organização, “a mulher negra tem 50% mais chances de estar desempregada do que qualquer outro grupo da nossa sociedade” (ibidem). Gonzalez (2020) denuncia como a trabalhadora negra “têm que ficar ‘no seu lugar’” (p.218) por ser considerada incapaz e inferior, permanecendo como o setor mais explorado e oprimido, “uma vez que sofre uma tríplice discriminação (social, racial e sexual)” (p.217).

Por isso, antes de recorrer a uma “falsa ideia de sororidade”, insistindo em uma “universalidade entre mulheres” e impondo um “desejo por uma cumplicidade entre mulheres dentro de um mundo dominado por homens” (KILOMBA, 2019, p.100-101), mulheres brancas precisam reconhecer o lugar de poder que herdaram, ao invés de negligenciar “a história da escravização, do colonialismo e do racismo” (ibidem, p.101). Mulheres brancas têm se beneficiado porque “têm recebido sua parcela de poder *branco* masculino em relação tanto a mulheres *negras* quanto a homens *negros*” (ibidem, grifos da autora).

A mulher branca tem participação ativa no racismo, embora tenha alimentado “uma imagem da mulher senhora branca como alguém submissa e subalterna ao controle autoritário do marido, portador de sentimentos brutalizados” (CARNEIRO, 2020, p.153). Ela era como o colonizador português, autoritária e despótica – “e são muitos os casos em que, por despeito ou ciúmes (ou até mesmo por capricho), essas senhoras maltratavam com castigos torturantes suas serviçais” (ibidem, p.154).

Assim, a mulher branca herdou um lugar de poder e se beneficia do racismo – o que tem sido omitido, já que se ela fala sobre a opressão do patriarcado, ela silencia sobre a sua posição como uma mulher branca “em uma sociedade supremacista *branca* – isto é, um grupo no poder em uma estrutura racista” (KILOMBA, p.104, grifo da autora). Por isso, proponho investigar o imaginário atribuído à branquitude feminina brasileira, alertando que “para as mulheres negras, a questão não é se mulheres brancas são mais ou menos racistas do que homens brancos” (hooks, 2020, p.199-200). Busco evidenciar que “pessoas criadas numa sociedade racializada, tem sua visão de mundo marcada por essa racialidade” (BENTO, 2002, p.2) – por isso, a visão de mundo da branquitude precisa ser objeto de reflexão.

Ruth Frankenberg (1995) chama a atenção para o fato de que, sistemas que tem como base a diferença, moldam os privilegiados tanto quanto os que são por eles oprimidos. Desta forma, brancos são “racializados” simplesmente por viverem numa sociedade racializada e se as pessoas brancas não percebem essa racialização ou se vêem como racialmente neutras, torna-se imprescindível observar a “racialidade” da experiência de ser branco. (BENTO, 2002, p.163-164)

#### 1.4 A branquitude no Axé

Neste tópico, contextualizo o *Axé music*, dando ênfase para as questões raciais que parecem relacionadas ao gênero. Por isso, o documentário *Axé – canto do povo de um lugar*<sup>7</sup> (FILME, 2017), de Chico Kertész, contribui de forma exemplar para o debate aqui proposto, apresentando entrevistas com dezenas de pessoas relacionadas ao gênero baiano, entre músicos, cantores, empresários e jornalistas, além de contar com depoimentos de duas “autoridades” da MPB, Caetano Veloso e Gilberto Gil (ORICCHIO, 2017).

Claudia Leitte, Daniela Mercury e Ivete Sangalo participam do filme, que traz vários relatos, buscando explicar como o surgimento do gênero *Axé music* está diretamente ligado ao carnaval

---

<sup>7</sup> Disponível na *Netflix*.

da Bahia, seus blocos afro e seus trios elétricos. Muitos depoimentos, para além da reconstituição dessa história, são interessantes para pensar especificamente os conflitos raciais velados que permeiam os desdobramentos do gênero ao longo dos anos. Para mim, o filme demonstra como a articulação entre racismo e privilégio pode ter sido o principal fator que definiu as maiores “estrelas/intérpretes” (SANTANNA, 2009) do Axé, prejudicando uma grande maioria de músicos negros.

É a gravação da música *Fricote* (Luiz Caldas/ Paulinho Camafeu) em 1985, por um dos seus compositores, o cantor Luiz Caldas (PEREIRA, 2010), que muitos consideram como o começo do Axé (FILME, 2017). Ele foi um dos primeiros a incorporar elementos da performance negra (reproduzindo uma dança que virou sua marca registrada), e também foi “importante por sedimentar a presença de teclados e guitarras elétricas nos trios então dominados pela guitarra baiana” (FERREIRA, 2017).

Sua gravação de *Fricote* é o primeiro *hit* do gênero (FILME, 2017), e “a ampla receptividade da obra e deste artista com *visual exótico* reforçava as dinâmicas musicais locais já existentes em Salvador, tais como a musicalidade e a territorialidade dos blocos-afro – relevantes enquanto referência estética para autores, artistas e sociedade” (CASTRO, 2010, p.204-205, grifos meus). *Fricote* traz uma miscelânea de influências: ritmos caribenhos – merengue, salsa e calipso; ritmos negros – samba e reggae; além de uma base rock e funk (GUERREIRO, 2000).

#### Fricote

Nega do cabelo duro  
Que não gosta de pentear  
Quando passa na Baixa do Tubo  
O negão começa a gritar

Pega ela aí, pega ela aí  
Pra quê? Pra passar batom  
Que cor? De violeta  
Na boca e na bochecha

Pega ela aí, pega ela aí  
Pra quê? Pra passar batom  
Que cor? De cor azul  
Na boca e na porta do céu

A composição que inaugura o gênero, ou que é a primeira referência mercadológica do Axé (CASTRO, 2010), é “criticada pelo Movimento Negro que atribuiu à música apologia ao racismo e incitação à violência sexual contra mulheres negras” (PEREIRA, 2010, s/p). Guerreiro (2000) também pontua essa repercussão da música, falando que a composição

“incitou a fúria do Movimento Negro”, mas que apesar disso, por conta do seu enorme apelo popular, continuou a ser massivamente veiculada.

Aqui, vale pontuar que esse termo, “fúria”, vai aparecer também na análise do trabalho de Daniela Mercury, sendo empregado pelo jornalista James Gavin, para referir-se à reação de uma mulher negra, a cantora Larissa Luz (GAVIN, 2019), à concepção artística de Daniela. Digo isso para ressaltar a estratégia de classificar a reação do povo negro à violência e ao racismo como uma reação “furiosa”. Esse é um processo de repressão e projeção, que permite ao sujeito branco construir o Outro racial como “incivilizado” e “selvagem”, para que assim o sujeito negro seja visto como “a personificação do outro violento e ameaçador” (KILOMBA, 2019, p.79).

No documentário *Axé* (FILME, 2017), há a explicação de trechos da música *Fricote*, que ganhou destaque no programa do Chacrinha por conter gírias que faziam referência ao órgão sexual feminino de mulheres negras (sic). Assim, essa deplorável narrativa era festejada no palco. Por que isso não é pontuado do mesmo modo, expondo a violência da música, e das suas apresentações na televisão brasileira? Por que aquele que explicita o seu próprio racismo é poupado de ter sua atitude, essa sim, caracterizada como “furiosa”?

Essa estratégia permite “que o *sujeito branco* escape de sua historicidade de opressão e se construa como ‘civilizado’ e ‘decente’” (ibidem, grifos da autora), e então é aquele que reage à violência do racismo, que acaba sendo visto como raivoso e violento. E como parece que para muitos não havia nenhum problema com a letra, *Fricote* foi lançada como uma música de entretenimento (CASTRO, 2010), e vendeu milhares de cópias (GUERREIRO, 2000), contribuindo para que a Bahia ganhasse destaque na televisão brasileira “através de *músicas ruidosas* atreladas a *coreografia sensual* que invade os olhos e os ouvidos dos brasileiros” (PEREIRA, 2010, s/p, grifos meus). Com o sucesso da “exótica” música baiana, a cantora Sarajane e Luiz Caldas passam a se apresentar na Discoteca do Chacrinha regularmente (ibidem).

Enquanto *World Music*, a musicalidade baiana denominada *Axé music* conjuga, exemplarmente, dois aspectos fundamentais: referência rítmica original (percussão) e fusão de gêneros, estilos e células musicais. O constante diálogo entre tradição e modernidade, onde tambores e guitarras encontram-se devidamente ensaiados e dispostos para embates, ora sonoros, ora silenciosos. (CASTRO, 2010, p.215)

Essa música foi taxada, como outras da mesma leva, de “músicas ruidosas”, barulhentas. Os músicos levavam uma “coreografia sensual” para o palco, coreografia que parecia imposta ao

telespectador, porque invadia o campo de visão e audição do mesmo, e que diferia de tudo que tinha sido visto e ouvido até aquele momento – eram músicas de um “outro” estado, que surgiu desafiando “a hegemonia do eixo Rio-São Paulo” (PEREIRA, 2010, s/p). Era uma novidade, mas uma novidade “diferente”, uma “música exótica”, que foi classificada como “*World Music*”<sup>8</sup>, “satisfazendo parcela relevante de um mundo ávido por dinâmicas musicais cotidianas do outro, do estranho, do exótico, do efêmero e diverso” (CASTRO, 2010, p.215). Além disso, Luiz Caldas foi rotulado como um artista de “visual exótico” (CASTRO, 2010), terminologia que Kilomba (2019) vincula à lógica racista; em um processo de erotização, o sujeito negro é transformado na personificação do sexualizado, “com um apetite sexual violento” (p.79).

A cantora branca Sarajane explica a origem da letra de *Fricote*, composta por seu amigo Paulinho Camafeu; antes de ficar famosa na voz de Luiz Caldas, ela fez uma primeira gravação dessa música. Sarajane explica que a expressão que se tornou o refrão de *Fricote* saiu de uma conversa entre dois rapazes que se instigavam acerca de uma garota que passava; ela passeava com Camafeu pelas ruas do Pelourinho, centro histórico de Salvador (BA), quando ele teria ouvido esse “deboche”, essa provocação “dos pretos do lugar” (GUERREIRO, 2000, p.141), e daí veio a inspiração para a música.

Na época, eu e [Carlinhos] Brown andávamos nos guetos da cidade onde ninguém andava. No Pelourinho ninguém ia porque se dizia que só tinha ladrão, prostituta, vagabundo. E a gente ia porque lá estavam os Filhos de Gandhi, era o começo da batalha do Olodum. E tudo aquilo era pesquisa. A gente estudava exatamente o comportamento daquele povo. Era um povo que falava muita gíria e que dançava pra caramba (SARAJANE in GUERREIRO, 2000, p.141-142).

É sobre essa erotização que Kilomba fala: o sujeito negro personifica “a prostituta, o cafetão, o estuprador, a/o erótica/o, a/o exótica/o” (p.79). Ainda adolescente, Sarajane percebeu a riqueza musical dos bairros negros de Salvador, e ela “foi a primeira cantora de trio a se inspirar nas canções e coreografias dos blocos afro” (GUERREIRO, 2000, p.140). A cantora é considerada a primeira “rainha” do que ela chama de “nova música popular baiana” (GUERREIRO, 2000; SANTANNA, 2009).

Aqueles tempos eram uma loucura. Eu estava apaixonada pela dança dos pretos e além disso eu ouvia muito os discos de Bob Marley e Peter Tosh, ao vivo. Então tinha aquela coisa deles incitarem a plateia com *yeah, yeah* e todo mundo batendo palmas compassadas, aí eu comecei a fazer isso em cima do trio, e, como você sabe, isso é a

---

<sup>8</sup> “*World Music* é uma denominação que abriga os mais variados estilos musicais que não cabiam nos rótulos comerciais dos mercados europeu e norte-americano e se tornou uma fatia promissora e dinâmica da indústria fonográfica” (GUERREIRO, 2000, p.159). Salvador passou a exportar a musicalidade afro a partir dos anos 90, e o samba-reggae se encaixou nessa categoria, como uma produção musical étnica e exótica.

marca registrada da *axé-music*. (...) A gente ia para as quadras dos blocos afro e ficava observando as coreografias. Então a gente pegava um passo e ia lançar na TV e aquilo agradava em cheio. Eu fazia questão de dizer que vinha dos guetos de Salvador, que foram os blocos afro que criaram tudo aquilo, era uma forma de valorizá-los porque eles eram muito discriminados, massacrados mesmo (SARAJANE in GUERREIRO, 2000, p.142-144).

Portanto, apesar de reproduzir representações racistas acerca da população negra do Pelourinho, a cantora explica que estava apaixonada pela cultura desse “Outro” erotizado. Sarajane é uma das responsáveis, ao lado de Luiz Caldas, pela inserção da musicalidade e gestualidade das danças afro-baianas no universo do trio elétrico; inclusive, eles são considerados “os pais” do Axé (SANTANNA, 2009). No entanto, “os tambores dos blocos afro e os acordes alucinantes dos trios elétricos já faziam sucesso no espaço público das multidões soteropolitanas antes mesmo do sucesso da música baiana contemporânea, reconhecida midiaticamente como *axé-music* e *samba-reggae*”. (GODI, 1997, p.73).

A estética musical herdada pela *Axé music* é composta por diversos estilos e gêneros musicais locais e globais, como o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e lambada, entre outros. Percussão e guitarras – baianas, preferencialmente – temperavam o “caldeirão” de uma cidade que reverbera música e etnicidade. MOURA (2001, p.221) conceitua *Axé music*, a partir desta pluralidade em sua gênese, como não sendo um gênero musical, mas “interface de estilos e repertórios”. (CASTRO, 2010, p.204)

O gênero é caracterizado como “um estilo mestiço”, marcado pelo “encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afro (frevo baiano + samba-reggae)” (GUERREIRO, 2000, p.133). Por isso, Guerreiro fala em “mestiçagem musical”, uma mistura de sonoridades harmônicas e percussivas; no entanto, a antropóloga também aponta algo que considero emblemático: a ideia da mistura veio dos brancos. “Tal mescla foi concebida inicialmente pelas bandas de trio, atraídas pela visibilidade e inovação musical do samba reggae” (ibidem).

O surgimento do bloco de trio elétrico contribuiu para a carreira de várias artistas, como as cantoras Márcia Freire, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Márcia Short e Claudia Leitte (ibidem). Mas esse espaço constitui-se, sobretudo, como um espaço branco, sendo denominado como “bloco de barão” – “os ‘espaços brancos’ do meio musical de Salvador, que dominavam o mercado fonográfico local e alcançavam projeção nacional durante o verão” (GUERREIRO, 2000, p.144). Então, essa “mestiçagem musical”, o Axé, que propõe a mistura de elementos estéticos brancos e negros, foi elaborado pela branquitude.

No topo do negócio carnavalesco, estes blocos articulam-se com os interesses da economia do turismo e, mais importante ainda, estabelecem relações privilegiadas com a mídia televisiva, assim criando as condições para a emergência do *star system* da música carnavalesca conhecida como *axé music* que funcionará como o grande

ativo do mercado da festa, base essencial para a amplificação das suas possibilidades do negócio como, por exemplo, a presença expressiva nos mercados discográfico e do show business e a exportação para outras cidades do Brasil, e mesmo para outros países, do seu modelo de carnaval. (MIGUEZ, 2020, p.143)

No entanto, se a sonoridade e as coreografias foram bem recebidas pelos blocos de trio, o mesmo não pode ser dito sobre os próprios criadores desses repertórios, conforme relata o músico Tonho Matéria, em entrevista para Guerreiro (2000), e Letieres Leite, que já foi o arranjador e diretor musical de Daniela Mercury e Ivete Sangalo (SANTANNA, 2009), e é o criador da Orkestra Rumpilezz:

Eu fui cantar com o Luiz Caldas e fui muito bem recebido pela banda, mas a galera do bloco gritava: “fora”, porque eu só sabia cantar música de bloco afro e não tinha negros no bloco. Os únicos negros da banda eram eu e Brown, que era o percussionista. Eu lembro que Brown dizia: “Negão, deixa isso pra lá, no ano que vem eu vou sair com um trio todo marrom, mas vamos comer nosso feijão porque a gente precisa ficar forte”. (TONHO MATÉRIA in GUERREIRO, 2000, p.144)

.ba – Ainda sobre racismo e indústria cultural, como foi a história de que numa reunião de bloco falaram que determinado cantor não podia ser contratado por que parecia um macaco?

LL – Sim, falaram mesmo. Numa reunião de um bloco, indicaram um cantor pra ser uma das atrações e, quando falaram o nome... que eu não tenho porque falar aqui o nome, até porque o cara é bonito “comaporra”, é um negão lindão, se eu disser o nome dele você vai cair pra trás, e as pessoas falaram na reunião, de maneira oficial, que não iam contratar porque ele parecia um macaco. E todo mundo deu risada. Eu tive que sair da reunião. (LEITE in MARTINS, 2016).

Kilomba (2009) também fala dessa animalização do sujeito negro, a qual Letieres Leite se refere; “o sujeito negro torna-se a personificação do animal – a/o selvagem, a/o primata, a/o macaca/o, a figura do ‘King Kong’ –, outra forma de humanidade” (p.79). No entanto, como a intelectual explica, é importante frisar que esses processos pelos quais o sujeito branco projeta no sujeito negro aquilo que não quer admitir em si mesmo, conforma o Outro como Outridade, “como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca” (ibidem, p.78). Isso é uma projeção do branco, e o modo como o branco “vê” o negro, expõe as fantasias coloniais da branquitude.

Por isso, confrontando essa perspectiva de Guerreiro (2000) do Axé, com os relatos do documentário *Axé – canto do povo de um lugar* (FILME, 2017), seria interessante pensar qual a relação entre a mestiçagem na música e a ideologia da mestiçagem, “apontada como possível solução e estratégia racista para o embranquecimento da nação brasileira” (SCHUCMAN, 2018, p.41). Assim, ainda que supostamente fundada sobre a mestiçagem, e por isso idealizada como mais democrática por Freyre, a sociedade brasileira não elevou o “sujeito negro à mesma

categoria do branco. Ele ainda é o outro, diferente e estranho, portador de uma cultura exótica. Mas agora é o estranho desejado por essas mesmas características” (SANTOS, 2002, p.150), que permanece sendo objetificado pela branquitude.

Pode-se questionar o valor de focar as atenções na branquitude, em lugar de estudar a ascendência cultural negra. Talvez distraia da problemática central, ou seja, a atual redefinição do lugar do negro na sociedade, com a abertura de mais espaço e representações menos preconceituosas na mídia. O exemplo baiano mostra por que a discussão da branquitude ainda é importante: mesmo com toda a ênfase na valorização da cultura negra desde a década de 1980, em políticas culturais oficiais, o quase monopólio branco do poder político na Bahia continua. Mesmo que a expansão da presença cultural afro-brasileira na mídia local, estadual e nacional não tenha sido inócua, um movimento cultural forte que promovia a diferença e a dignidade dos afrodescendentes não foi o suficiente para romper o continuísmo do poder político branco. Por isso, é necessário analisar a articulação silenciosa da hegemonia branca. Como o valor da branquitude se impõe em discursos que aparentemente não falam de identidades raciais ou valorizam identidades negras? Sinais aparecem em discursos banais, do senso comum, que reafirmam o privilégio branco inercialmente, falando do afeto que une desiguais. (SOVIK, 2009, p.40)

Na elaboração dessa música mestiça, o Axé, como acontece o diálogo entre linguagens musicais distintas? A própria Guerreiro (2000) observa que os tambores foram ressignificados pelos blocos afro, porque antes eram “vistos quase sempre como instrumento de pretos/ pobres” (p.107); além disso, ela também comenta os casos de racismo nos blocos de trio, explicando que “a tez clara da maioria dos integrantes de blocos de trio acaba funcionando como um dos critérios de seleção de associados” (p.127). Em 1999, inclusive, foi instalada a CPI do racismo, para investigar como funcionava o processo de associados de uma série de blocos, mas apesar de terem tido suas práticas discriminatórias expostas, os blocos foram inocentados (ibidem).

O trecho a seguir, retirado de uma crítica do documentário *Axé* (FILME, 2017), cobra exatamente um posicionamento mais definido do diretor sobre o branqueamento do gênero. Embora aponte essa omissão, o texto expõe uma visão racista, ao definir o gênero em contraposição ao que seria uma música sofisticada – nas entrelinhas, o Axé aparece como uma música simples, selvagem, primitiva.

Por exemplo, ao se tornar dominante, que efeito teria o axé sobre manifestações musicais brasileiras mais *sofisticadas*? Outro ponto a ser explorado: o *branqueamento* da axé music, que passa de manifestações afro-baianas a uma tipologia mais aceita pela classe média, mais *domesticada* e menos vista como agressiva. São temas que poderiam ser mais explorados caso o filme desejasse ser mais que mera homenagem a um gênero e seus cultores (ORICCHIO, 2017, grifos meus).

Letieres Leite já afirmou que houve um embranquecimento no Axé, ressaltando que “todo mundo sabe disso” (LEITE in MARTINS, 2016). Quando Sarajane e Luís Caldas começam a

fazer sucesso, “as segmentações dos espaços musicais eram evidentes. De um lado, os blocos de trio com sua musicalidade harmônica e seus associados branco-mestiços, e de outro, os blocos afro com sua musicalidade percussiva e seus associados negro-mestiços” (GUERREIRO, 2000, p.144). Então essa mestiçagem musical, como a própria ideologia da mestiçagem, parece festejar a mistura de alguns elementos culturais, enquanto na realidade promove o branqueamento e a desigualdade. Os discursos que celebram a miscigenação como o indício da “democracia racial” brasileira, encobrem o que acontece na prática: a valorização do branco. O discurso da “mestiçagem musical” serve aos mesmos interesses da branquitude?

A música é uma das expressões artísticas de grande importância na difusão, aceitação e legitimação da cultura negra na diáspora. Gêneros ou estilos musicais como o jazz nos Estados Unidos; o reggae na Jamaica; a salsa em Cuba; e o samba-reggae na Bahia se difundiram e propagaram pelos quatro cantos do mundo não só através de intérpretes, compositores e instrumentistas negros, como também de artistas brancos, a exemplo de Daniela, Ivete Sangalo, Cláudia Lette e tantas outras. (SANTANNA, 2009, p.172)

Em *O genocídio do negro brasileiro*, publicado em 1978 (2016), Abdias do Nascimento expõe os recursos utilizados para tentar resolver a ameaça da “mancha negra” em nosso país (p.83), e o embranquecimento cultural foi mais uma estratégia do genocídio do povo negro, assim como a folclorização, “uma sutil forma de etnocídio” (p.147). Houve um apagamento sistemático de negras e negros nas mais diversas dimensões – cultural, econômica, política e existencial (GOMES, 2021). Kabengele Munanga (2004) analisa o conteúdo simbólico e político da mestiçagem, legado da ideologia racial elaborada pela elite brasileira, e aponta o caráter eugenista do processo de formação da nossa identidade nacional.

A correlação de forças midiáticas e musicais, à época, procurou, sem sucesso, ofuscar que na nomenclatura *Axé music*, para além dos preconceitos e estereótipos, continha a possibilidade de fusão, do encontro entre estéticas e instrumentos musicais distintos: *Axé*, representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé; *Music* contemplava o *pop*, o *world music*, neste caso, estilizado pelo encontro de guitarra e timbau, além da mediação pela voz em refrões fáceis e repetitivos (CASTRO, 2010, p.205, grifos do autor).

Portanto, o *Axé* seria essa mistura de elementos da música negra, “representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé”, com elementos da música branca – expressão que não utilizamos porque a branquitude estabelece a diferença impondo-se como a norma – quer seja o *pop*. Nessa perspectiva de mistura, de forma bem estereotipada, o elemento musical branco é contemporâneo, *pop*, enquanto o elemento musical negro é arcaico, *tribal*; e este é outro elemento de discriminação racial: jogar para o passado tradicional o que é igualmente contemporâneo, ditando um futuro único, o do branco europeu. Diante dessa perspectiva racista

dos elementos que compõem o gênero, como interpretar essa “mestiçagem musical”? Letieres Leite explicou isso em entrevista:

.ba – E, ainda falando nessas matrizes, em geral se chama violonista de músico, trompetista de músico, músico de músico, e percussionista de percussionista, de uma maneira quase pejorativa, como se não fosse músico, mas uma categoria inferior. Inclusive os cachês costumam ser menores, por quê?

LL – A percussão tá diretamente ligada com o elemento negro. E a gente tem uma dificuldade absurda, quando queremos exemplificar o ser humano brasileiro, de colocar a colaboração do negro nas questões de pensamento elaborado, principalmente na arte. Então, essa dificuldade é geral, vem lá de trás. A música do negro é sempre colocada como diletante, irresponsável... Resumindo, a gente não pode falar nesse assunto sem falar em racismo. As bandas de Salvador, de música negra, no início do Axé Music eram todas formadas por pessoas brancas. Os negros estavam confinados a tocar percussão. E os cachês sempre foram diferentes mesmo, no carnaval etc. Percussionista é como um sub-músico, porque é uma coisa ligada aos negros. Não é a questão dos instrumentos, mas da cultura, de onde vem. (LEITE in MARTINS, 2016)

A mestiçagem no Brasil foi um processo que não pretendia realmente uma mistura, mas visava na verdade o branqueamento da raça, e foi empregado como uma estratégia para a eliminação da população afrodescendente, processo “fundamentado na exploração sexual da mulher negra” (NASCIMENTO, 2016, p.84). A “mestiçagem musical” se assemelha ao processo de depuração musical, apagando os elementos negros, depurando o som, tornando-o menos “agressivo”? O cantor e compositor Gerônimo, declara que “música do Ilê Aiyê era sucesso, Muzenza, tudo sucesso. O Olodum já fazia sucesso nos guetos. Mas as bandas mestiças, de gente de pele um pouco mais clara do que a minha, não queria saber dessas músicas” (FILME, 2017).

De acordo com os depoimentos no documentário *Axé – canto do povo de um lugar* (FILME, 2017), quando o gênero surgiu, ser chamado de cantor de Axé era uma ofensa. O próprio termo *Axé music*, que teria sido utilizado pelo jornalista baiano Hagamenon Brito em 1987 (CASTRO, 2010; GUERREIRO, 2000), em uma crítica no jornal *A Tarde*, já fazia referência a essa ideia de mistura, ao definir a música carnavalesca produzida na Bahia – “para a mídia nacional, a expressão axé-music cabia tanto para o samba-reggae quanto para a música feita pelas bandas de trio” (GUERREIRO, 2000, p.137), e serviu como um “rótulo genérico que abriga vários ritmos afro-pop-baianos-caribenhos” (FERREIRA, 2017). Só que a expressão também carregava a forma pejorativa com que os roqueiros baianos se referiam aos músicos – “axézeiros” (OLIVEIRA e CAMPOS, 2016; GUERREIRO, 2000).

(...) a expressão *Axé music* é reforçada coletivamente a partir de textos e críticas do jornalista baiano Hagamenon Brito que procuravam negativar tal produção musical. Na relação inicial de seus primeiros artistas e a Imprensa, a diminuta compreensão acerca do gênero contemplava a dependência desta com o setor fonográfico nacional,

e, quase sempre orientavam para a suposta ausência de criatividade e baixa qualidade técnica de seus músicos e intérpretes. (CASTRO, 2010, p.205)

Então não era apenas o nome empregado para definir a música que pretendia diminuir o gênero – havia um desprezo também pela produção musical dos axézeiros. Em *Axé* (FILME, 2017), Hagamenon Brito reforça que o termo era satírico mesmo, porque os músicos do gênero falavam que tinham um poder e iriam conquistar o mercado internacional; “axé” era sinônimo de coisa brega, e entre os roqueiros, quando acontecia alguma coisa, eles falavam “isso é coisa de axé”, era uma coisa preconceituosa. Diante de tudo isso, é importante ressaltar que o termo “axé” tem sua origem nas comunidades negras, “é uma palavra ioruba, oriunda do candomblé, que significa força, energia, poder” (GUERREIRO, 2000, p.137).

Axé, a força vital (CARNEIRO, 2020), também considerada uma saudação religiosa usada no candomblé e na umbanda, é relacionado à energia positiva, e pode ser usado para designar também o espaço sagrado de tambores e ritmos (PEREIRA, 2010, s/p). Esse termo foi deslocado de um contexto religioso, sendo manipulado com fins mercadológicos. “Além do repúdio à utilização das danças sagradas e dos cânticos inspirados nos rituais de candomblé, muitos adeptos da religião dos orixás não admitem ver o termo sagrado *axé* secularizado no cenário da mídia” (GUERREIRO, 2000, p.253, grifo da autora).

Apesar de ter sido ressignificado por artistas brancos, quando a mídia começa a desvincular o termo da sua carga pejorativa, muitos relatos no filme (FILME, 2017) apontam que a indústria musical implicava exatamente com os instrumentos negros nas gravações, que marcavam o estilo como pertencente a uma cultura negra. No entanto, essa lógica de branqueamento já dominava a cidade de Salvador antes do gênero chegar às rádios.

A estética negra em Salvador, não era possível você ter cabelo grande, não era possível você ter barbas e bigode, barbicha. E não era possível você ter nenhum indicativo que você era descendente de africano. Então imagine que limites eram esses, pra depois chegar o Ilê dizendo: não, você pode ter roupas africanas, você pode ter anéis de prata grosso, você pode ter pulseiras, pode andar com as contas de candomblé...Foi uma liberação da condição em que estávamos todos nós submetidos. (João Jorge (Olodum) in *Axé – canto do povo de um lugar*)<sup>9</sup>

Era proibido, gente... a polícia prendia qualquer um que tivesse o cabelo assim [*dreadlocks*], nas ruas da Bahia, ou em qualquer lugar. Simplesmente pra raspar o cabelo, e dar porrada. Deixava um dia, uma noite na prisão. Porque quem tinha o cabelo assim, isso era sinônimo de vagabundice e de ser maconheiro. Isso é coisa de maconheiro, que tem cabelo assim. (Marcionílio (cantor) in *Axé – canto do povo de um lugar*)

<sup>9</sup> Transcrição de relatos do documentário *Axé – canto do povo de um lugar* (FILME, 2017).

Nos anos 1970, os blocos de mortalha se popularizavam no Carnaval de Salvador, exigindo dos candidatos a integrar o grupo que preenchessem uma ficha com endereço e foto. Moradores das periferias e negros eram recusados. Até que, em 1º de novembro de 1974, foi fundado no bairro da Liberdade o Ilê Aiyê, composto exclusivamente de negros. Passaram três meses se preparando para o primeiro desfile, cujo tema era simples: responder à proibição velada de os negros desfilarem no circuito do Carnaval da cidade. Proibição não oficial, nunca escrita em decreto. É assim até hoje, a restrição não se estabelece em regras públicas, o preconceito age em silêncio. (OCUPAÇÃO, 2018, p.12)

Os trechos de matérias de jornais e reportagens apresentados no filme confirmam o impacto do bloco Ilê Aiyê na cidade de Salvador; manchetes como “Um templo africano – Penteados rastafári ganham as ruas de Salvador e a cultura negra é valorizada como nunca na cidade” e “Vovô e o bloco do Ilê Aiyê: Queremos nos fortalecer”, demonstram como um movimento de valorização da cultura negra estava impactando uma cidade onde, de acordo com os relatos, a estética afro até então era condenada e coibida de forma violenta. “Ninguém esperava que quinze anos após um bloco de negros ser vetado pela censura federal, no período autoritário porque se chamava “poder negro” fosse hoje o Ilê, o maior orgulho do bairro, e até mesmo de Salvador” (Reportagem TV Aratu, 1989 apud FILME, 2017).

No documentário (FILME, 2017), cantoras e cantores de Axé que estouraram nas paradas de sucesso nos anos 90 – quando o principal meio de comunicação para a música era a rádio, e o CD era o dispositivo básico para a sua reprodução (além de fitas cassetes) – explicam a dinâmica do mercado que surgia, e comentam como as carreiras dos artistas eram pensadas de uma forma totalmente desvinculada do Axé como um gênero originado em Salvador, que tem aí suas raízes, e que, de acordo com os relatos, precisaria cuidar delas para vingar. Desse modo, o documentário “dimensiona corretamente a ascensão e o apogeu” do gênero (FERREIRA, 2017).

Muitos entrevistados falam sobre fama, dinheiro e reconhecimento, relatando que não houve um retorno financeiro para os grupos relacionados com a origem e a manutenção do Axé – os blocos afro e artistas de rua, “esse artista que você vai procurar nas esquinas, que você vai procurar nos guetos, vai procurar nos bairros”, de acordo com o produtor musical Wesley Rangel (FILME, 2017), precursor nas gravações do gênero – “proprietário do maior estúdio de Salvador deste período (Estúdio WR), promove a partir da década de 1980, uma articulação de suas atividades de empresário e produtor musical, corroborando com inúmeros projetos musicais que integraram a Axé Music” (CASTRO, 2010, p.216).

Além dessa desvalorização, muitas falas reclamam que não houve uma iniciativa dos próprios músicos de criar redes de troca e apoio, em que artistas mais experientes ajudam os novatos, fortalecendo o gênero como um movimento. Isso seria fundamental para que o Axé se estabelecesse de forma definitiva, e incluísse a variedade de bandas e artistas que já existiam em Salvador ou que ainda despontavam no cenário. Uma rede promoveria oportunidades para todos, e acabaria com o foco em determinados artistas, que com o passar do tempo foram se individualizando cada vez mais.

Guerreiro (2000) explica que o gênero Axé despontou como um sucesso comercial já no final dos anos 80, tendo se tornado “um dos estilos mais rentáveis para a indústria fonográfica” (p.137) ao longo de toda a década de 90<sup>10</sup>. Mas apesar de dominar as paradas de sucesso nesse período, o estilo foi considerado uma arte menor, “de péssima qualidade” (PEREIRA, 2010), acusado pela mídia especializada de ser banal e vulgar, e sua grande veiculação chegou mesmo a ser denominada de “invasão baiana”.

Daniela Mercury – que alcançou projeção nacional em 1992 ao lançar o disco *O Canto da Cidade* – “é personagem chave do processo de mestiçagem do meio musical de Salvador” (GUERREIRO, 2000, p.138). Em *Axé* (FILME, 2017), Wesley Rangel explica que para a abertura da década de 90, eles fizeram o “grande disco de sucesso daquele momento, que foi o *Swing da Cor* (1991) de Daniela Mercury”. Nesse primeiro álbum da carreira solo, a cantora “já vislumbrava que o samba reggae é a porta de entrada para o Brasil e para o mundo” (SANTANNA, 2009, p. 264). Seu primeiro sucesso foi *O swing da cor*, canção que dá nome ao disco, e “se configura num primeiro diálogo com o étnico no seu trabalho” (ibidem). A música apresenta uma letra que “narra um jogo de sedução e paixão e revela, no final, que quem fala tem nome africano: ‘Eu sou Muzenza larauê’” (SOVIK, 2009, p.161).

A música *Swing da Cor* tornou-se o maior sucesso das rádios baianas e mais tarde de todo o Nordeste. Esse foi o primeiro single de Daniela a chegar ao topo das paradas de sucesso brasileiras. Foi quando ela foi convidada para participar do programa Bem Brasil da Tv Cultura de São Paulo, que era transmitido ao vivo do campus da USP (Universidade de São Paulo). As apresentações do programa costumavam atrair um público de 1000 pessoas para a área aberta, mas no dia do show de Daniela Mercury, 25 mil pessoas se aglomeraram na USP para ver a menina baiana cheia de energia. Por causa do número muito acima do esperado de pessoas, Daniela teve que ser levada

---

<sup>10</sup> Santanna (2009) explica que o surgimento do Axé coincidiu com a ascensão da música sertaneja, e que ambos os gêneros dividiram as atenções da mídia radiofônica e televisiva, destacando-se também na venda de CDs. “A *axé music* se torna, então, a representação do Carnaval contemporâneo de Salvador, já sendo denominada por revistas especializadas como *pop/axé*, enquanto suas representantes como Ivete Sangalo e Daniela Mercury assumem o lugar de intérpretes no cenário *pop*. A própria Margareth Menezes fala em termos de *afropopbrasileiro*” (SANTANNA, 2009, p.160, grifos da autora).

ao palco e retirada dele numa ambulância. Era a única forma de atravessar a multidão que lotou a USP para ver a cantora de Swing da Cor. (DANIELA, s/d)

Hagamenon Brito, em um dos seus depoimentos para o documentário (FILME, 2017), revela que sua concepção do Axé começou a mudar com o primeiro show da artista, quando Daniela Mercury se apresentou no vão do MASP (Museu de Arte de São Paulo). “Aquilo, eu comecei a perceber que já tinha uma coisa diferente ali. Que aquilo estava tomando outra proporção. Não era mais uma coisa meio amadora, não era mais uma coisa que você via no *Programa do Chacrinha*”, lembrando de comentários como “mas da onde tá saindo esse povo, né?” e “isso não vai pra lugar nenhum”, quando se referia ao gênero que surgia. Esse show histórico foi no projeto *Som do Meio-dia*, e parou a cidade de São Paulo, atrapalhando o trânsito ao atrair uma multidão com mais de 20 mil pessoas para o MASP, no horário do almoço, em um evento promovido pela prefeitura que costumava ter um público bem menor.

A apresentação teve que ser interrompida, porque o vão livre do museu não tinha estrutura para receber tantas pessoas, o que poderia prejudicar também as obras. “O álbum bateu todos os recordes de venda – foram mais de dois milhões de cópias – fazendo de Daniela a primeira artista a receber o disco de diamante por um milhão de cópias vendidas” (DANIELA, s/d). O episódio estampou a primeira página dos cinco maiores jornais de São Paulo, de acordo com Jorge Sampaio, empresário do Bloco Eva (FILME, 2017). Em 1992, o grande sucesso foi *O canto da cidade* (Daniela Mercury/Tote Gira) – “a cor dessa cidade sou eu, o canto dessa cidade é meu” (VÍDEO 2, 1992) – do álbum homônimo, que revelou de forma definitiva a artista e o Axé para todo o país.

No documentário (FILME, 2017), “o diretor recorre a depoimentos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ícones da MPB que sempre simpatizaram com o axé até pela origem baiana, para referendar a importância de artistas do gênero” (FERREIRA, 2017). Caetano Veloso, que é o primeiro artista a dar seu depoimento no filme, fala que Daniela mereceu a coroa de Rainha do Axé. As cantoras Claudia Leitte e Carla Cristina também comentam que se inspiravam em Daniela quando crianças; Claudia e o cantor Saulo Fernandes – que no fim do filme aparece “como um artista capaz de renovar o axé e levar o gênero adiante” (ibidem) – também reforçam a importância do álbum *O canto da Cidade*. Portanto, Daniela Mercury foi a primeira grande cantora do gênero, influenciando cantoras e músicos com esse trabalho.

Assim, o Axé teve o seu auge, ganhou as rádios, conquistou as paradas de sucesso, monopolizando o mercado brasileiro, gerando muito dinheiro – mas cada artista foi sozinho em

busca de seu lugar ao sol. Mas “se o gênero perdeu força no mercado, o axé continua produzindo estrelas como Ivete Sangalo e Claudia Leitte (corretamente conceituada pelo jornalista Hagamenon Brito como uma artista com *star quality* apta a vender produtos)” (ibidem). A concorrência, até mesmo desleal, parece ter sido a lógica que perdurou dentro do Axé, e os músicos eram adversários uns dos outros, todos rumo às paradas de sucesso.

No documentário que desvenda o gênero (FILME, 2017), o cantor Netinho explica que foi “cada um por si e Deus pelo Axé”, enquanto o radialista Josenel Barreto chega a dizer que “o dinheiro que rolou no Axé *music* atrapalhou”, porque isso proporcionou muito poder aos empresários e produtores, que se sentiam no direito de dominar a cena, o que é corroborado pelo jornalista Hagamenon Brito, ao ressaltar que os empresários não criaram casas de espetáculos na Bahia e não estimularam a renovação de artistas. Já Carlinhos Brown reflete: “O que eu vejo, é que muitas vezes, a gente não se incensa” (FILME, 2017); e a cantora Márcia Short observa que “existem outros movimentos musicais no Brasil onde é claro que um artista calça o outro, apoia, apresenta. Aqui não tem isso” (FILME, 2017).

Alguns relatos remetem exatamente à lógica racista, que garantiu oportunidades para artistas brancos em detrimento de artistas negros. O filme, que busca reconstruir as origens do gênero baiano, começa com imagens antigas do carnaval de Salvador; no entanto, não ouvimos o que esses vários grupos produzem sonoramente, mas a voz de Ivete Sangalo em uma versão voz e violão, cantando “uma das músicas mais bonitas de toda a história da *axé music*, *Baianidade nagô* (Evany, 1991), lançada pela Banda Mel no álbum *Negra*” (FERREIRA, 2017).

Em vista da proposta do documentário, sua abertura é muito significativa; a escolha da música, “cantada pelas principais vozes do axé por sintetizar na letra toda a energia que toma conta da Bahia no verão, estação da *axé music* e do Carnaval, evento indissociável deste tipo de música, festiva pela própria natureza” (ibidem); a escolha da versão, em que o público acompanha a letra; e a escolha da cantora Ivete Sangalo – tudo parece ser uma decisão que vai além do gosto musical do diretor, e que pretende destacar a cantora de maior sucesso do Axé, e a maior estrela da indústria, conforme o maestro Letieres Leite identifica Ivete Sangalo em um dos seus depoimentos para o filme.

Artista e defensora da *Axé music* em suas inúmeras entrevistas, Ivete Sangalo pode ser considerada a protagonista de maior sucesso mercadológico do gênero. Mesclando elementos da música *pop* internacional, como efeitos de guitarra e teclados, à percussividade local, a artista e empresária Ivete Sangalo coleciona fama, poder, publicidade, prêmios, discos de ouro, platina, platina duplo, platina triplo, e sua

presença na mídia televisiva é certeza de audiência para uma artista que já supera a marca de oito milhões de unidades fonográficas comercializadas (CASTRO, 2010, p.213).

Ao ser questionada sobre a inexistência do movimento da música baiana no documentário, lógica que teria favorecido alguns artistas em detrimento de muitos outros, Ivete Sangalo é a única que demonstra uma imensa surpresa<sup>11</sup> – ela morde os lábios enquanto seu interlocutor fala, interrompendo, surpresa, e demonstra um grande constrangimento e nervosismo ao tentar elaborar sua resposta.

(alguns artistas que entrevistei que disseram que não existe o movimento porque a música baiana não dá a mão, um artista não dá a mão ao outro que...) (Ivete interrompe) Alguém lhe disse isso? (arregalando os olhos) Verdade? Então (gagueja) eles devem achar que eu sou doida... Então mano, manda prender, amarra a mulé que a mulhé é maluca. (movimenta a cabeça, discordando) Bom... (suspira, incomodada) A minha postura em relação aos meus colegas, e a tudo que gera (engasga) que é gerado aqui, é uma postura que é... (olha pra cima em silêncio, coçando o rosto) de partilhar, de dividir (movimenta a cabeça discordando, em silêncio). Eu particularmente, tanto na minha, na minha ... (pausa e gagueja, gesticulando as mãos) na minha ida, na minha busca, na minha, é... (pausa) na minha deliberação de dividir (movendo as mãos, como quem dá), como o contrário (movendo as mãos, como quem recebe) (silêncio). Eu não sinto isso (séria, arregalando os olhos e movendo levemente a cabeça, em um depoimento dramático). Mas eu não sinto mesmo (puxando o sotaque no final, agora com uma expressão de quem foi afrontada).

É interessante notar como essa fala de Ivete foi completamente diferente dos outros depoimentos da cantora no filme, todos coesos e em um tom amistoso<sup>12</sup>; além disso, a perspectiva da cantora é contraposta a de outros artistas, e logo após a fala reproduzida acima, Margareth Menezes – em uma fala bem curta – disse que a falha foi a criação das “panelas”. Letieres Leite expôs que o Axé “é um movimento que tem um caráter extrativista na sua essência. Cê não vê o retorno, o replante, nem na cultura negra, nem nos próprios negócios pra gerar pra todos. Foi tirado o protagonismo do negro, da cultura negra, do terreiro, que é de onde vem os toques antes de ir pra rua” (FILME, 2017); enquanto o cantor Ninha denuncia que o Axé “fez muitos empresários enriquecer, muita gente ficar rica com essa cultura. E quem fez a cultura tá pobre, tá lenhado. Porque foram sugados, sugados, sugados. Sugaram a laranja e jogaram o bagaço fora” (FILME, 2017).

<sup>11</sup> A pergunta, feita no filme, aparece legendada para que o diálogo possa ser entendido. Conferir em *Axé – Canto do povo de um lugar* (FILME, 2017), em 01h42m13s.

<sup>12</sup> Conferir por exemplo, em 01h36m10s.

## 2 A MÁQUINA DO PRIVILÉGIO

### 2.1 Performances musicais da branquitude

O objetivo da pesquisa é problematizar a branquitude a partir das performances das cantoras Claudia Leitte no DVD *Negalora* (2012), Daniela Mercury no Videoclipe *Pantera Negra Deusa* (2018), e Ivete Sangalo no Videoclipe *O mundo vai* (2020). As pesquisas sobre a branquitude revelam que a identidade racial branca é diversa (SCHUCMAN, 2012), e no Brasil essa identidade é ainda mais variada – e invisibilizada – por conta do discurso da mestiçagem. Assim, na análise desse material<sup>13</sup>, investigo o imaginário atribuído às mulheres brancas a partir da performance musical, entendendo que a narrativa – ou o silêncio – que cada uma assume com relação à própria identidade racial acaba refletida em sua produção artística.

Antes da análise, no entanto, proponho uma reflexão que expõe a relação entre a produção musical e o lugar onde essa música está sendo produzida; nessa problematização, destaco o privilégio branco, que impacta o lugar da mulher branca no mercado de trabalho e na mídia, promovendo o engodo da “boa aparência”, que nos beneficia – a nós, mulheres brancas – em todas as áreas de nossas vidas. Para isso, introduzo o debate sobre performance; em seguida, apresento um episódio do Carnaval 2021 que reforça a atualidade da “máquina do privilégio” – que já havia sido exposta pela cantora Margareth Menezes em 2020 –, o que demonstra a urgência do debate sobre o privilégio branco e a falácia da meritocracia em nossa sociedade.

Como proponho uma perspectiva em que a performance artística é atravessada pela performance social, achei pertinente introduzir essa reflexão sobre o *locus* de enunciação das três cantoras, mostrando como suas perspectivas são marcadas pelo lugar social que ocupam, e como essa visão de mundo (BENTO, 2002) aparece em seus trabalhos. Apesar dessa relação ser comumente mencionada acerca da produção de identidades que foram marginalizadas pela branquitude, dificilmente conversamos sobre como falar de um lugar de poder impacta a concepção artística de uma pessoa. Se “o ativismo musical não é algo recente para as mulheres negras” (GUMES e ARGÔLO, 2020, p.27), e sua performance tem sido analisada, evidenciando como “a prática musical é um instrumento politicamente potente” (ibidem, p.236), questiono como a experiência do privilégio branco aparece na concepção artística, atenta ao lugar de fala das três baianas – que mesmo encoberto, não é neutro.

---

<sup>13</sup> Todos os vídeos analisados estão disponíveis na internet, e terão os respectivos links disponibilizados ao longo do texto.

Os estudos sobre performance não se restringem às disciplinas de artes, constituindo-se como um campo de pesquisa interdisciplinar, de interesse também na literatura e ciências sociais (CARLSON, 2010; NOLETO e NETO, 2019), particularmente na antropologia (ALMEIDA, 2017). Para a análise, ressalto que “compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social” (COOK, 2006, p.11). Desse modo, para além do conteúdo sonoro (ALMEIDA, 2017), abordo diversos elementos que compõem as performances gravadas em videoclipe e show. Em consonância com Marilda Santanna, que analisa trabalhos de Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo em *As donas do Canto: O sucesso das estrelas intérpretes no Carnaval de Salvador* (2009), também entendo a performance como “a atuação gestual corporal e vocal apresentada em cena” (p. 256), associada à iluminação, cenário, figurino e efeitos especiais. “De maneira geral, a gestualidade da performance se molda de acordo com a natureza da canção” (idem, 2012. p.500).

Erthal (2016) observa que na análise em música popular, a música executada – o som – é apenas um elemento entre os demais, e não o único capaz de tornar um gênero musical compreensível. A escolha das performances privilegiou trabalhos emblemáticos, que repercutiram na mídia por conta da temática racial – *Pantera Negra Deusa* e *Negalora* – e que apresentam uma síntese da proposta da carreira das artistas – *Pantera Negra Deusa* e *O mundo vai*. Por isso, estou interessada também no que as cantoras falam sobre os trabalhos, suas intenções acerca dos projetos, atenta a quais narrativas elas se vinculam, em como promovem a sua divulgação, quais imagens utilizam, e o que a mídia publica a partir disso.

O *locus* de enunciação é marcado pela localização geopolítica do sujeito dentro do sistema mundial moderno/colonial, e pelas hierarquias que incidem sobre o seu corpo – raciais, de classe, gênero, sexuais etc (BERNARDINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016). Ao problematizar como o lugar ocupado na sociedade pela artista pode influenciar a sua produção artística – como o lugar ocupado pela intelectual influencia a produção de conhecimento (FIGUEIREDO e GROSFOGUEL, 2009) – evidencio a falácia da neutralidade forjada pela branquitude. Nesse sentido, é interessante enfatizar que “os atos performáticos, estejam eles situados naquilo que consideramos como ‘acontecimentos cotidianos’ ou ‘realizações artísticas’, são também expressivos das noções de gênero, raça e sexualidade que formam nosso entendimento do mundo e das relações sociais” (NOLETO e NETO, 2019, p.27).

Assim, realizo uma descrição detalhada da performance atenta a esse debate, destacando aspectos sonoros, textuais e gestuais, problematizando como a percepção que elas têm acerca

da experiência social – ser mulher cis branca – atravessa a concepção artística. “Performances são também reveladoras de nossos processos de subjetivação, formulando e sistematizando, de modo nem sempre inteligível, nossas maneiras de ser e estar no mundo a partir dos marcadores sociais da diferença que nos atravessam” (ibidem). Importante ressaltar, como parte fundamental da proposta desta pesquisa, que a descrição da produção artística é desde a minha perspectiva branca, como explico na introdução, e que a própria descrição levanta linhas de leitura<sup>14</sup>, e pode revelar a dimensão oculta do meu próprio discurso (BENTO, 2002).

"Devido ao racismo, o modo como o gênero é construído para mulheres *negras* difere das construções da feminilidade *branca*" (KILOMBA, 2019, p.101, grifos da autora); se a identidade racial está ancorada na classificação com base na construção social da raça, pretendo analisar como as performances musicais podem auxiliar na problematização dos estereótipos raciais criados e impostos pela própria branquitude. “Dissociar a música das pessoas que a estão praticando, dos conflitos e interações que estão acontecendo, significa separá-la do mundo real, colocá-la em um pedestal intocável, imaculado, e afastá-la da realidade cotidiana que se desenrola no mundo ‘lá fora’” (ERTHAL, 2016, p.131). A performance artística pode ajudar a pensar a desigualdade racial? Sua análise pode revelar os significados forjados do que é ser uma mulher branca em uma sociedade racista? Quais os recursos utilizados por essas mulheres brancas na construção de suas imagens?

Para pensar como a performance descrita está articulada com os demais trabalhos e a imagem que cada cantora constrói para si ao longo da trajetória profissional, também irei contextualizar brevemente cada carreira, a partir de bibliografia específica e de pesquisas na internet, incluindo as redes sociais<sup>15</sup> e vídeos disponíveis no YouTube<sup>16</sup>. Ao longo do texto, apresento as particularidades de cada uma, destacando trabalhos, episódios e narrativas que possam contribuir para o debate.

Uma das performances analisadas – a performance de Cláudia Leitte no DVD *Negalora* – é uma “performance para apresentação” (TURINO, 2008), o que quer dizer que em sua realização há uma divisão entre artista e público, onde o primeiro prepara uma performance – aqui, um

---

<sup>14</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Rosse pelo apontamento na Banca de Defesa.

<sup>15</sup> As redes sociais foram inseridas nas referências bibliográficas para consulta; Instagram e Facebook aqui citados foram numerados na ordem em que aparecem no texto, e todos podem ser conferidos a partir dos links disponibilizados.

<sup>16</sup> Os vídeos que contribuíram para a pesquisa, mas não são centrais ao tema, foram numerados conforme a citação no texto, e também estão disponíveis para consulta nas referências.

show para gravação do DVD – e apresenta para o segundo. Este tipo de performance é concebida como uma apresentação artística, o que significa que foi ensaiada e segue um roteiro para a sua execução, estando fechada a possíveis intervenções – há o emprego de formas fechadas e predefinidas, com finais e começos organizados; em geral, esse tipo de performance é profissional, e o público é formado por pessoas desconhecidas dos artistas, que pagam para assistir ao show ou concerto<sup>17</sup>.

As outras duas performances – Daniela Mercury em *Pantera Negra Deusa*, e Ivete Sangalo em *O mundo vai* – são gravações no formato de videoclipe, uma forma de expressão da música *pop*, que “está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de reconhecimento” (JANOTTI JÚNIOR e SOARES, 2008, p. 92). Normalmente a canção é produzida antes da concepção do vídeo, e serve como guia para a criação das imagens (*ibidem*).

Tomamos como *pop* a música de caráter popular divulgada pelos meios massivos a partir da década de sessenta, cujas características se revelam tanto no formato médio para execução em no máximo três minutos como na timbragem de instrumentos elétricos/eletrônicos e letras com refrões que se repetem, para atingir um público potencialmente jovem. O *pop* também se caracteriza pela vertigem da obsolescência, além da autonomia em relação a todas as origens. (SANTANNA, 2009, p. 59)

Por tratar-se de cantoras de Axé – ainda que o trabalho de Claudia Leitte apresente outra proposta – é importante considerar que o gênero musical é definido por uma série de elementos, textuais, sociológicos e ideológicos, e abarca “aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos” (JANOTTI JÚNIOR e SOARES, 2008, p.98). Ainda que em formatos diferentes, os três trabalhos guardam a similaridade de serem uma produção para ser assistida em um momento posterior à sua execução – não é uma apresentação em tempo real; embora o show conte com a presença da plateia, ele foi elaborado para o registro em vídeo, e foi divulgado com essa informação – “gravação do DVD”. Além disso, o que vemos no DVD não só foi ensaiado, como algumas partes foram regravadas (ARAÚJO, 2011), visando um resultado já pré-definido, apesar da presença do público limitar o controle do resultado.

---

<sup>17</sup> Turino (2008) contrapõe a performance para apresentação à performance participativa, comunitária, de participação coletiva, como um evento integrado a outras dimensões expressivas do corpo e às práticas sociais essenciais da vida do grupo, não profissional, que envolve em geral a participação de todos, com papéis variados, que extrapolam a própria produção sonora.

Na análise, entendo que o videoclipe “vende” a canção, permitindo que ela seja “vista”, que a canção esteja “nos olhos” dos artistas, da gravadora e do público (JANOTTI JÚNIOR e SOARES, 2008). Então há um apelo a certas leituras, ao utilizar uma série de elementos para a projeção de uma imagética, promovendo a associação do videoclipe a um gênero musical específico. Essa imagem à qual a artista quer ser associada vai sendo construída ao longo de sua carreira, sendo atualizada conforme novo trabalho. O videoclipe é uma forma de literalmente “ver” a artista, saber quem ela é; é uma produção que evidencia a variedade de elementos que contribuem para a artista se identificar, elementos esses que funcionam juntos, articulando um sentido em cena (ibidem).

A performance gravada agrega “o visual, o somático, o gestual, o teatral, o material – tudo pode fazer parte. Assim como o pode também o movimento, enfatizado ou não pela dança ou pela interação de muitos corpos e presenças. Não é somente o texto – ou somente a música e o texto –, mas a atuação multissensorial” (FINNEGAN, 2008, p.35). Por conta dessa série de elementos que conformam a performance, como metodologia, farei uma descrição processual do show e dos videoclipes<sup>18</sup>, trazendo esses diversos elementos, construindo o objeto para uma análise da performance da branquitude. Para isso, irei descrever as cenas, atenta aos aspectos sonoros, textuais e corporais, indicando os cenários e as dinâmicas entre as cantoras, os músicos, os figurantes, e no caso de Cláudia, a plateia.

Para problematizar as performances das três cantoras, busco analisar os diversos elementos em cena, refletindo, a partir dos Estudos Críticos da Branquitude e da produção de intelectuais negras e intelectuais negros, como os lugares que as mulheres brancas ocupam na sociedade podem interferir em sua produção artística. Afinal, “sempre falamos de uma localização particular nas relações de poder. Ninguém escapa às hierarquias de classe, raciais, sexuais e de gênero, linguísticas, geográficas e espirituais do sistema-mundo” (FIGUEIREDO e

---

<sup>18</sup> Como o material analisado é composto por cenas muito dinâmicas, com diversos elementos visuais (e os clipes ainda contam com a participação de vários figurantes), indicar a qual momento estou me referindo no texto me pareceu o mais razoável a se fazer, e será importante para a análise posterior. No entanto, informar os segundos das cenas daria muito trabalho para quem fosse seguir as instruções, tornando o procedimento inviável. Após longas buscas na internet à procura de fotos de divulgação com algumas passagens que eu analiso, o *print* foi o melhor recurso encontrado para reforçar a minha perspectiva sobre os trabalhos. A escolha foi uma solução improvisada, que pretende facilitar a percepção do que descrevo, evitando que seja necessário interromper a leitura para buscar no vídeo os detalhes que eu aponto, conforme for necessário confirmar ou comparar minha perspectiva com outras interpretações. As performances são centrais para a pesquisa, e selecionei os trechos que considero mais emblemáticos, deixando tantos outros de lado devido à extensão do texto. A reprodução das imagens visa contribuir para a análise, buscando observar o disposto no Art. 46. da LDA, que diz: “Não constitui ofensa aos direitos autorais: III – a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra” (JUSBRASIL, 1998).

GROSFUGUEL, 2009, p.228). Ao interpelar posturas estereotipadas na música, podemos pensar em performance de raça e de gênero? Acredito que as análises propostas podem fomentar a discussão.

Assim, busco abarcar as diversas dimensões da produção musical popular, quer seja “melodia, ritmo e letra, *performance* no palco e encenação para transmissões televisivas” (SOVIK, 2009, p. 158, grifo da autora), conforme Liv Sovik em *Aqui ninguém é branco* (2009). A pesquisadora evidencia, através dos discursos midiáticos e da música popular, os silêncios e a invisibilidade da branquitude brasileira. Por conta da negação que lhe é característica – e da debandada geral que lhe é conveniente – a branquitude “precisa ser flagrada no contexto de discursos que aparentemente pouco têm a ver com ela: o do afeto inter-racial, o da identificação com o popular e o da grande família brasileira” (p.16). Pensar as diversas posturas sobre raça que se encontram na música popular colabora para desvelar as relações raciais, dinâmicas que se perpetuam e são naturalizadas, enquanto pessoas brancas continuam ocupando lugares de poder.

O modo como essa música chega ao público, portanto, é outro aspecto importante, porque afinal a canção não se restringe à letra, é complexa, “com texto, música e performance acontecendo simultaneamente” (FINNEGAN, 2008, p.15). Por isso, o desafio da análise é considerar as três dimensões sem “atribuir automaticamente prioridade a uma ou outra” (ibidem, p.16), refletindo sobre como operam em conjunto. Ainda que as cantoras estejam apenas encenando o canto no clipe, por exemplo, elas performatizam essa “palavra *cantada*”, interpretam a letra, dando ênfase em determinados trechos, variando o canto, os gestos, produzindo o sentido do que cantam, enquanto cantam.

“Em muitos gêneros, é a eficácia sonora da performance aliada às grandes expectativas criadas pelo conhecimento dos ouvintes das convenções relevantes e do repertório que moldam a experiência, mais do que o conteúdo verbal cognitivo” (FINNEGAN, 2008, p.32). Nas composições de Axé há uma grande recorrência da utilização de “palavras sem sentido em termos estritamente referencias” (ibidem). Um dos maiores sucessos do gênero, *Prefixo de verão* (Beto Silva), lançada pela Banda Mel em 1990, já começa com a repetição de “aê”, “êi”, “ô”.

*O mundo vai*, trabalho de Ivete Sangalo escolhido para a análise, repete esse formato, utilizando esse mesmo recurso textual em sua letra, “aê”, numa composição lançada em 2020, ou seja, 30 anos depois daquela que surgiu quando o gênero ainda despontava. Em ambas as performances,

o canto mobiliza os gestos dos braços para o alto, e a coreografia parece contribuir para essa “eficácia sonora” (FINNEGAN, 2008). A repetição do vocábulo mobiliza os gestos, e esse formato se repete em inúmeros sucessos do gênero, que também apresenta o canto em um formato característico:

A voz feminina, na *axé music*, utiliza o registro de peito, grave; propõe uma voz de comando, de poder. Assim, as multidões obedecem às indicações coreográficas/vocais no sentido de seguir com mais facilidade o diálogo com os tambores e demais tecnologias nas vozes das estrelas. Os harmônicos ecoam mais na região grave, imprimindo mais “volume” nas vozes, que podem assim “competir” em pé de igualdade com a massa sonora dos instrumentos que ecoam. (SANTANNA, 2009, p.57)

## 2.2 O privilégio branco no Axé

Nos últimos anos, “blogueiras da vida real” têm se rebelado publicamente diante dos padrões de beleza impostos, reagindo às exigências de “rostos impecáveis e corpos inatingíveis” (YAMAGUTI, 2021). Muitas mulheres negras também têm contestado a ideologia do branqueamento estético, questionando a noção de beleza que vincula o belo à branquitude, incentivadas pela comunidade negra (GONZALEZ, 2020) que, ciente do potencial da estética no processo de empoderamento (BERTH, 2020), elaborou a noção política de beleza. Portanto, o conceito de beleza negra é mais uma estratégia de emancipação do Movimento Negro (GOMES, 2017), e essa ruptura tem promovido cada vez mais o protagonismo de artistas negras na mídia.

Mulheres de gerações diversas, como as cantoras Elza Soares, Alcione, Ludmilla e Iza – que se tornou ídolo de milhares de crianças – têm conquistado seu espaço, forçando a visibilidade de corpos fora da norma branca, e trazendo suas perspectivas em músicas reais, produzindo trabalhos profundos e inspiradores para tantas outras mulheres (LOPES, 2021). A cantora Xênia França, artista revelação<sup>19</sup> da cena contemporânea de música pop de Salvador (GUMES e ARGÔLO, 2020), explica a importância do protagonismo negro nas artes, ressaltando que “se você não vê, você não imagina que é possível” (FRANÇA in OLIVEIRA, 2020a).

Esvaziar conceitualmente o empoderamento pelo argumento falacioso da busca simplista pela estética perfeita seria reduzi-lo a uma simples exaltação caricata e

<sup>19</sup> Revelação com o álbum *Xênia* (2017), a cantora foi indicada ao Grammy Latino de 2018 na categoria Melhor Álbum Pop Contemporâneo, e Melhor Canção em Língua Portuguesa, com *Para que me chamas?* (OLIVEIRA, 2020a).

fragilizada de uma beleza dissociada das raízes negras, da ancestralidade africana que carregamos e da herança que isso representa, iniciando, a partir desse entendimento, um movimento de valorização real e afetiva de cada elemento do fenótipo negro que é ridicularizado e desvalorizado pelos sistemas de dominação que se servem largamente da alienação de características positivas e da distorção da autoimagem negra. Isso é resultado de um fortalecimento gradual de nossa admiração por nós mesmos e não está dissociado de uma carga mínima que seja de informação histórica. Esse fortalecimento também será pautado pela representatividade, pois, à medida que as pessoas negras se veem de maneira positiva nos espaços mais diversos, é que reconhecem e assimilam a possibilidade da própria imagem como positiva. Muitas são as formas de se trabalhar esses movimentos que são inerentes e se intercalam em intensidade, e a principal é a imagética. As pessoas negras precisam se ver de forma positiva, literalmente, pois essas imagens vão ressignificar o imaginário que será abalado e simultaneamente reconstruído. O cinema, o teatro, a televisão, a moda, a música, a dança e todas as expressões artísticas serão ferramentas importantes para que essa prática seja implantada e justamente por isso esse é um dos campos mais perversos em relação ao racismo atuante. Nesses lugares de trabalho imagético, negros e negras são sistematicamente excluídos, dando a ideia de que não existem enquanto seres artísticos e, portanto, portadores de estética desejável ou, ainda, são colocados em número desproporcional em relação aos brancos e em lugares de pouca visibilidade. Há também a representação negativa e/ou fortalecedora dos estereótipos já consolidados como do homem negro perigoso, a mãe preta, a mulata ferosa, entre outros. (BERTH, 2020, p.124-125)

Xênia faz parte do projeto *Aya Bass*, junto com as cantoras baianas Larissa Luz e Luedji Luna. Através da música, essas artistas questionam as desigualdades étnico-raciais e de gênero em suas performances, levando para o palco “a voz de mulheres negras que, ao longo da história da música baiana, principalmente do Axé Music, foram colocadas em um papel secundário” (GUMES e ARGÔLO, 2020, p.225). A pesquisa evidenciou que as mulheres negras continuam sendo relegadas a um papel secundário, enquanto as mulheres brancas continuam dominando a cena<sup>20</sup>. Inclusive, em *Axé – Canto do povo de um lugar* (FILME, 2017), “somente a cantora Margareth Menezes não tem a história dela corretamente dimensionada” (FERREIRA, 2017).

É importante ressaltar isso aqui, porque a realidade das mulheres negras quase sempre é ignorada por mulheres brancas, que quando comemoram as conquistas na área profissional, tendem a forjar um “nós, mulheres” que, na realidade, sempre abarca apenas “nós, mulheres brancas”, conforme reitera Bento (VÍDEO 3, 2020). Em *Rainha do Axé (Rainha Má)*, por exemplo, música lançada por Daniela Mercury em 2015, ela cita diversas personalidades femininas nas mais diversas áreas, afirmando “e cada mulher que se impõem, nos liberta” (VÍDEO 4, 2015). Em entrevista, ela ressaltou que “toda mulher que se impõe faz com que outras, que venham depois, tenham respaldo” (MERCURY in BERGER, 2016), ao explicar os desafios

---

<sup>20</sup> Agradeço a contribuição do Prof. Dr. Lourenço Cardoso, a respeito da visibilidade das três cantoras brancas no gênero *Axé music*. Ele me chamou a atenção quando as identifiquei como “protagonistas” do Axé, indicando que isso era um pleonasma, porque ser protagonista branca de uma cultura negra, em uma sociedade racista, equivale a ser branca.

femininos na música:

O machismo é subliminar e pouco perceptível para a grande maioria das pessoas, porque quando a gente tá dentro dessa cultura, a gente não percebe. Então, por exemplo, para uma cantora se posicionar conceitualmente é pouco esperado dela que venha uma definição estética. Sempre se procura algum crédito masculino. Procura-se o compositor, o produtor, o músico, pra legitimar o que uma intérprete está fazendo. São muitos anos pra uma intérprete feminina conseguir mostrar o que ela pensa, fazer o que ela quer, para ela definir seus caminhos e escolher seu próprio repertório. (MERCURY in BERGER, 2016)

Mas se o machismo é subliminar e pouco perceptível em nossa cultura, quem dirá o racismo, que sequer foi mencionado pela cantora. Sem problematizar o privilégio que detém enquanto uma mulher branca, Daniela ignora que se as mulheres brancas enfrentam o machismo para conquistar espaço e respeito em suas profissões, numa batalha para ter seu trabalho reconhecido, as mulheres negras têm de enfrentar também o racismo, que dificulta ainda mais o êxito em todas as profissões (VÍDEO 5, 2020).

Sueli Carneiro (2020) enfatiza o “caráter devastador” do conjunto de práticas discriminatórias, “que vão desde as restrições sofridas no mercado de trabalho aos estereótipos negativos que estigmatizam de maneira especial as mulheres negras” (p.54). Margareth Menezes, ao participar do debate sobre “Os desafios e barreiras do racismo na trajetória profissional do negro e da negra”, no *Programa Conversa Preta* (VÍDEO 5, 2020), explicou que continua sendo a sua própria patrocinadora, e que teve um momento em que ela precisou criar o próprio selo, *Estrela do Mar*, em 2005. “As coisas que eu produzi, o dinheiro que eu produzi durante a minha vida, eu investi em mim mesma. Porque eu nunca tive um grande empresário que veio botar dinheiro na minha carreira” (VÍDEO 5, 2020).

Margareth confirmou no programa que chegou a não ter espaço no próprio carnaval da capital baiana, ainda que tenha seu trabalho reconhecido em vários lugares, dentro e fora do Brasil; depois de ficar de fora da folia, ela conseguiu lançar o Baile dos Mascarados, que sai na quinta-feira pré-carnaval (VÍDEO 5, 2020). “Diferentemente de Daniela e Ivete, brancas de classe média, Margareth nunca precisou explicitar sua relação com a afrobaianidade. E, embora tenha uma ligação visceral com o meio local, jamais alcançou o nível de popularidade das outras, nunca foi vista como musa” (GUERREIRO, 2000, p.241). No palco, Margareth já se manifestou a respeito:

Muito emocionada Margareth se ajoelhou no palco e chorou (...) recordou o início da carreira, dos oito anos que ficou sem gravar e a sua batalha para chegar ao reconhecimento nacional de hoje. Aproveitou para se posicionar “O branco quando

fala de preconceito racial está sendo politicamente correto. Mas quando é o negro, as pessoas falam – ah, já vem com essas reclamações. Mas quem é negro sente na pele a discriminação. E falar sobre isso é muito importante, pois o racismo é muito presente na nossa sociedade. Precisamos dizer essas coisas porque ainda há muita discriminação na sociedade”. (Jornal Correio da Bahia, 07 de fevereiro, 2006. Folha da Bahia, p. 2 apud SANTOS, 2006, p.19)

Com uma carreira bastante irregular em termos de gerenciamento, prejudicando assim seu reconhecimento em nível nacional, a intérprete fica sem gravadora durante sete anos, só voltando a gravar de forma independente em 2000, quando ressurgiu no cenário musical de forma mais visível pelas mãos do Carnaval, quando da comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil – tema do Carnaval daquele ano, que a conduziu de maneira criativa para este ambiente, já com o embrião do bloco *Os Mascarados*, que viria a se consolidar no ano seguinte. (SANTANNA, 2009, p.202)

Nota-se que a falta de patrocínio não foi um dos pontos abordados por Daniela ao explicar o quanto o machismo limita a produção musical das mulheres; Margareth, no entanto, não menciona a dificuldade de impor sua dimensão estética, como Daniela, mas a falta de espaço e de oportunidade. Além disso, o discurso que a Rainha do Axé assume ao exaltar as conquistas das mulheres – “e cada mulher que se impõem, nos liberta” (VÍDEO 4, 2015) –, parece incoerente, já que simplesmente ignora a situação da sua colega de profissão; cabe questionar, inclusive, se em suas áreas de atuação, as conquistas das mulheres brancas realmente criam “respaldo” para as mulheres negras.

Entendo que proclamar que “cada mulher que se impõem, nos liberta”, é um exemplo de como nós, mulheres brancas, também temos evitado falar sobre a divisão racial e sexual do trabalho. E o nosso silêncio é mais uma estratégia para proteger os nossos privilégios – porque omitir a situação da mulher negra beneficia apenas a mulher branca. Desse modo, é importante destacar que nas mais diversas áreas, a branquitude tende a explicar o próprio sucesso profissional recorrendo ao discurso da meritocracia (BENTO, 2019) – “mas a verdade é que, desde o início, os brancos têm conseguido empregos porque são brancos” (ADICHIE, 2014, p.390).

Em um país tão desigual como o Brasil, com um processo histórico que resultou em pontos de partida extremamente desproporcionais, o discurso da meritocracia é, no mínimo, uma contradição – se não fosse o indício de um pacto (BENTO, 2019). Há um acordo entre aqueles que detêm o poder, para a manutenção dos privilégios raciais – o pacto narcísico da branquitude. “Um pacto silencioso de apoio e fortalecimento aos iguais. Um pacto que visa preservar, conservar a manutenção de privilégios e de interesses” (idem, 2002, p.105-106).

Diangelo (VÍDEO 3; 2020) também problematiza a ideologia da meritocracia, ressaltando a dificuldade que as pessoas brancas têm para entender como o trabalho que elas executam é

avaliado de forma diferente do trabalho executado por pessoas negras. Do mesmo modo, Bento (1995) afirma que “o mercado de trabalho não reconhece de forma semelhante o grau de instrução atingido pelos diferentes grupos. Ou seja, contrariando o previsto, a instrução não exime negros e negras de discriminações e desigualdades nas relações de trabalho” (p.481).

Se uma pessoa branca se esforça, é dentro de um sistema que reconhece esse esforço, enquanto se uma pessoa negra se esforça, ela não tem o seu esforço reconhecido da mesma maneira. A avaliação do trabalho, do empenho, da dedicação, é uma avaliação tendenciosa em um sistema racista. Portanto, contrariando a branquitude, essa silenciosa guardiã de privilégios (BENTO, 2002), trabalhar não é necessariamente a fórmula do sucesso, porque isso não garante o mesmo resultado para pessoas brancas e pessoas negras.

Aqui, a constatação de que podemos fazer parte da razão pela qual a sorte está contra os outros, de que nós talvez façamos parte da questão e que talvez estejamos contribuindo para isso há anos sem o nosso conhecimento, é a razão pela qual o conceito de privilégio é tão ameaçador para muita gente. Não queremos pensar que estamos prejudicando os outros, não queremos acreditar que não merecemos tudo o que temos e não queremos pensar em nós mesmos como ignorantes de como nosso mundo funciona. O conceito de privilégio viola tudo o que nos foi dito sobre justiça e tudo o que nos foi dito sobre o “sonho americano”: de que se trabalharmos muito, colheremos os benefícios e coisas boas acontecem para pessoas boas. Queremos saber que se fizermos “a” podemos esperar “b” e que aqueles que nunca recebem “b” nunca terão feito “a”. O conceito de privilégio faz o mundo parecer menos seguro. Queremos proteger nossa visão de um mundo justo, gentil e previsível. Essa reação é natural, mas não torna os efeitos nocivos de privilégios não verificados menos reais. (OLUO, 2020, p.88-89)

E a branquitude pode até reconhecer, mas ela não associa necessariamente as desigualdades raciais à discriminação. “Tudo é atribuído a um passado escravo, ou seja, é legado inexorável e hermético de uma história na qual os brancos parecem ter estado ausentes” (BENTO, 2002, p.28). Então, embora não leve em conta o próprio legado quando o assunto é o passado escravocrata do nosso país – evitando falar do lugar ocupado por ela – a branquitude curiosamente explica a desigualdade remetendo ao legado da população negra. Isso porque, ao não se reconhecer como participante ativo dessa história, o branco não se vê obrigado a assumir a herança do seu grupo. “Há desigualdades raciais? *Há!* Há uma carência negra? *Há!* Isso tem alguma coisa a ver com o branco? *Não!* É porque o negro foi escravo” (idem, 2002a, p.27, grifos da autora). Por isso, é importante para os brancos silenciarem, de forma simbólica e de forma concreta, sobre o papel que ocupam, e que ocuparam, porque “este silêncio os protege e os desonera de qualquer responsabilidade como também protege os interesses de seu grupo racial” (idem, 2002, p.29).

### 2.3 A gente pode tudo

A afirmação do próprio mérito é recorrente no discurso das cantoras aqui analisadas; ao explicar o seu sucesso em *Axé* (FILME, 2017), Daniela Mercury enumera os shows e o empenho despendido em suas produções, atribuindo o êxito profissional ao seu esforço. “Então não é porque eu sou iluminada, porque eu tenha coisa divina. É porque eu trabalho”. Esse discurso também predomina em suas redes sociais; exemplo disso é a postagem da cantora sobre a sua apresentação na Virada Cultural de Belo Horizonte (MG) em 2019, onde recomenda aos fãs: “Para realizar nosso sonho pessoal e coletivo precisamos trabalhar. Não fique paralisado diante da aparente dificuldade. Quando a gente trabalha tem retorno do esforço” (FACEBOOK 1, 2019).

A narrativa da cantora não corresponde exatamente à realidade de todas as mulheres, já que a mulher negra ficou confinada em empregos de menor qualificação e pior remuneração – ou seja, ela trabalha mais e ganha menos que a mulher branca (GONZALEZ, 2020). A trabalhadora negra é a mais prejudicada no mercado de trabalho – tem os menores salários, uma taxa de desemprego duas vezes maior que a dos homens brancos, trabalha em ocupações com menor proteção social, sem carteira de trabalho, como terceirizadas ou no emprego doméstico (BENTO, 2019). Então, quando Daniela fala de uma “aparente dificuldade”, ela definitivamente está ignorando o racismo estrutural, o racismo institucional, e o racismo cotidiano (KILOMBA, 2019) – o que evidencia uma perspectiva branca do mundo.

A idéia de que negros estão bem onde estão, que não querem melhorar, que não têm competência está no cerne da ideologia da democracia racial. Ou seja, as oportunidades são iguais para todos, aqueles que não conseguem ascender não desejam ascender ou não têm competência para tal (BENTO, 2002, p.131).

Em suas redes, Claudia Leitte também assume a narrativa de que é o esforço que promove o sucesso; ela explica que embora o sonho de uma pessoa possa parecer impossível, vale perseverar, porque “há tempo pra tudo debaixo do céu” (INSTAGRAM 1, 2021). Claudia é famosa por dividir mensagens de cunho religioso com os seguidores (QUEIROZ, 2021), e da mesma forma que Daniela, parece ignorar que “estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus *sujeitos brancos*, colocando membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível, fora das estruturas dominantes” (KILOMBA, 2019, p.77, grifos da autora) e que “o racismo não é apenas um fenômeno ideológico, mas também institucionalizado” (ibidem).

Claudia Leitte também festejou as “conquistas das mulheres” no Carnaval 2020, exaltando a força feminina ao homenagear mulheres que rompem barreiras. Esta homenagem foi registrada e transformada na minissérie *Carnaval Claudia Leitte: We can do it – Uma minissérie de Claudia Leitte para todas as mulheres* (VÍDEO 6, 2021), lançada no dia 15 de março de 2021 em seu canal do YouTube, com o mote “O que a gente pode? A gente pode tudo”. Ao propor o tema “força feminina”, a artista traz informações e histórias das mulheres que foram inspiração para as suas fantasias, além de abordar as experiências das mulheres ao longo dos episódios. O foco, no entanto, é em sua própria “luta” nos bastidores do carnaval do ano passado, enfrentando uma rotina frenética, conciliando os shows com o pós-parto em 2020, e encarando o grande desafio de fazer três apresentações no mesmo dia, explicando que faz isso tudo “a serviço do outro”.

A cantora aproveitou a folia também para realizar o que ela apresenta como o seu “sonho de infância”, que era voar no palco. Claudia “voou” no Farol da Barra, em Salvador (BA), ao som da música *Like a prayer*, quando ficou suspensa por um cabo de aço sobre os fãs, vestida de Madonna; no vídeo, ela explica que a cantora americana é sua inspiração feminina e feminista desde criança, que se fantasiava e a imitava, tendo recebido o apelido de Madoninha ainda menina (INSTAGRAM 1, 2021). Assim, ao escolher mulheres nas mais diversas áreas para destacar a força feminina, a mulher do campo da música que Claudia escolheu para homenagear foi a cantora, compositora, produtora musical, atriz, escritora, dançarina e empresária norte-americana Madonna, que tem uma perspectiva já problematizada por hooks (2019) – a diva pop disse em entrevista que tinha inveja da cultura negra, e que ainda criança queria ser negra <sup>21</sup>.

Claudia Leitte também compartilhou depoimentos de profissionais que trabalham em sua equipe – que declararam como Claudia é batalhadora e determinada, exaltando sua evolução como cantora, suas lutas e vitórias. A artista revela os inúmeros desafios de ser mulher e ter que dar conta de cuidar da casa, dos filhos e da carreira; ela também expõe que teve *baby blues*, uma condição que pode acometer mulheres no período pós-parto, compartilhando a dificuldade de

---

<sup>21</sup> “‘Estrelas’ brancas como Madonna, Sandra Bernhard e muitas outras falam publicamente sobre seu interesse pela cultura negra, da apropriação que fazem dela, como mais um símbolo de sua elegância radical. Elas buscam intimidade com aquela negritude ‘indecente’ da qual as boas moças brancas mantêm distância. Para consumidores brancos e não negros, isso confere a elas um sabor especial, um tempero extra. Afinal, é um fenômeno histórico recente que qualquer garota branca possa ir longe ostentando sua fascinação e inveja da negritude. O problema com a inveja é que ela é sempre capaz de destruir, apagar, dominar e consumir o objeto de seu desejo. É exatamente isso o que Madonna tenta fazer quando se apropria de aspectos da cultura negra e os transforma em mercadoria. Não há necessidade de dizer que esse tipo de fascinação é uma ameaça” (hooks, 2019, p.281-282).

conciliar a carreira com esse momento. Mas mesmo com todas essas demandas, ela festeja a vitória das mulheres por terem conquistado o direito de trabalhar.

Assim, ao homenagear as mulheres da Guarda Civil, Claudia explicou que “queria que outras mulheres acreditassem que existe um lugar pra elas, só pra elas. Que não pode ser substituído ou ocupado por homem nenhum” (INSTAGRAM 2, 2021). Ela comemorou em 2020, no palco do carnaval baiano, a conquista das mulheres ao ocupar espaços antes dominados pelos homens, reproduzindo essa narrativa em vídeo, em 2021.

Refletindo sobre a relação da mulher com o mercado de trabalho, ela também se fantasiou de *Rosie*, explicando que é “um símbolo do feminismo” – figura 1 (INSTAGRAM 3, 2021), que para ela representa a força física e o trabalho. A jornalista Débora Dutra participa do documentário, explicando que “em 1940 elas conseguiram conquistar o direito ao trabalho, e detalhe, sem a autorização do marido, que era exigido naquela época. Uma conquista importante, que mudou o rumo da mulher moderna” (VÍDEO 6, 2021). Nessa perspectiva, só então a mulher moderna pôde começar a ocupar espaços que antes não eram permitidos para ela.

Implícita na afirmação de que trabalho é chave para a libertação das mulheres, estava a recusa do reconhecimento da realidade de que, para a massa das trabalhadoras estadunidenses, o trabalho remunerado nem as libertava da opressão sexista nem lhes permitia conquistar qualquer instante de independência econômica. (hooks, 2020, p.232)

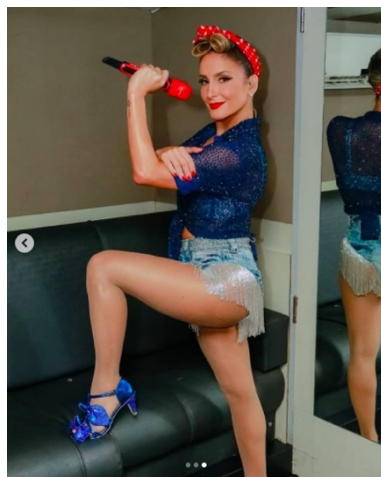


Figura 1

A categoria mulher na minissérie de Claudia Leite equivale à mulher branca, embora isso fique

implícito. A narrativa do documentário foi a luta contra o machismo – não há nenhuma menção à categoria raça ao longo dos seis episódios. Ao ignorar as interseccionalidades, Claudia dá a entender que a mulher branca é a mulher universal – o que pode até parecer uma incoerência, mas é só a visão de mundo (BENTO, 2002) da branquitude. A perspectiva da cantora é justamente o que o Feminismo Negro e os Estudos Críticos da Branquitude vêm debatendo e questionando.

É interessante abordar esse material, não só porque ele foi lançado recentemente, trazendo o ponto de vista da cantora acerca de tantos temas discutidos por mim na pesquisa, mas porque ele resume a branquitude feminina de modo exemplar: a categoria “mulher” equivale à mulher branca, como se representássemos a mulher universal; e a luta das mulheres é contra o machismo – como se essa fosse a “verdadeira” opressão feminina. Nós lutamos para nos igualar ao homem. Qual homem?

Poucas liberacionistas brancas, se é que alguma, estão dispostas a reconhecer que o movimento de mulheres estava consciente e deliberadamente estruturado para excluir mulheres negras e outras de cor e servir, sobretudo, aos interesses de mulheres brancas das classes média e alta com educação superior, à procura de igualdade social com homens brancos das classes média e alta. (hooks, 2020, p.235)

Assim, o trabalho revela uma narrativa característica da branquitude, porque essas informações ficam subentendidas – são os pressupostos de que o homem branco e a mulher branca representam a humanidade sem que isso seja dito explicitamente, porque essa é a norma – que não se nomeia (MOMBAÇA, 2021). A branquitude é construída como a condição humana ideal (KILOMBA, 2019), e essa premissa orienta a proposta artística de Claudia Leitte. Vale lembrar, no entanto, que Daniela também utiliza os mesmos artifícios, proferindo um “nós” ao denunciar o machismo.

Já Ivete Sangalo declara, no seu site oficial: “Sou uma mulher de poucas vaidades e de muita responsabilidade. Tudo que diz respeito ao meu trabalho depende diretamente da minha força de vontade e dedicação” (IVETE, s/d). Embora Ivete afirme isso, Lélia Gonzalez (2020) denuncia que “o privilégio racial é uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra” (p.46).

A cantora lançou em 2020 uma parceria com o rapper Emicida, a música *Mulheres não têm que chorar* (Tiê Castro/ Emicida/ Guga Fernandes) (VÍDEO 7, 2020) – que foi indicada ao *Grammy Latino 2021* na categoria “Melhor Canção em Língua Portuguesa” (INSTAGRAM 4, 2021).

Com cenas gravadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, o trabalho é uma aposta de Ivete na representatividade e no empoderamento feminino, e mostra mulheres com perspectivas, corpos e estilos de vida diversos. Com a participação de Elza Soares nas cenas, que mostram essas mulheres em momentos do cotidiano, o clipe enaltece a luta, garra e perseverança de todas as mulheres em um mundo machista e misógino (FRANÇOZA, 2020).

A música teve o clipe lançado no programa *Fantástico*, da Rede Globo, quando Ivete e Emicida falaram da importância da mensagem (VÍDEO 8, 2020)<sup>22</sup>. É uma composição positiva, que exalta a força feminina, onde Emicida também deixa um recado para os homens, reforçando que devem respeitar as mulheres (UNIVERSA, 2020). Mas esse trabalho foi lançado um pouco depois do episódio em que Ivete se omitiu de um debate sobre racismo que fora proposto por ela mesma – e pode ter sido uma maneira de contornar a situação, já que a sua falta de posicionamento repercutiu de forma negativa na mídia.

Assim, neste tópico optei por confrontar as referidas falas das artistas com a análise de intelectuais negras como Maria Aparecida Silva Bento, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, retomando alguns pontos já abordados no texto, além de trazer também a perspectiva de Margareth Menezes – mais adiante irei dialogar também com as considerações de Taís Araújo – para comparar as perspectivas dessas mulheres, evidenciando como ocupar um lugar de poder produz uma visão de mundo específica (BENTO, 2002). As três mulheres brancas reproduzem o discurso da meritocracia ao falar do próprio sucesso, ignorando como o racismo promove um lugar de privilégio para a branquitude.

O argumento comumente utilizado de meritocracia implica não reconhecer a discriminação contemporânea e uma herança que contempla benefícios concretos e/ou simbólicos de um processo histórico de mais de 500 anos – dos quais quase 400 foram vividos sob a égide da escravidão negra –, que forjou, para os diferentes grupos, pontos de partida desiguais. (BENTO, 2019)

## 2.4 E o que a gente pode?

Margareth Menezes foi uma das primeiras a dar voz a *Faraó – Divindade do Egito*, considerado o primeiro samba-reggae da história, *hit* do Carnaval de Salvador de 1987 (GUMES e ARGÔLO, 2020). Ela teve seu nome viralizado nas redes, em junho de 2020, se tornando um

---

<sup>22</sup> Durante a participação no programa para o lançamento do clipe, Ivete pergunta ao rapper se pode compartilhar com os telespectadores um futuro projeto dos dois. Em tom de brincadeira, Emicida responde: “Ivete, você pode o que você quiser nesse país!”.

dos assuntos mais comentados da internet (GOIS, 2020), porque foi envolvida em um diálogo sobre racismo, promovido por Ivete Sangalo com a atriz Taís Araújo no Instagram. Margareth não estava presente, mas logo depois explicou, ao participar do Programa *Papo de Música*, no YouTube (GOIS, 2020), que não é tão famosa quanto Ivete Sangalo porque há uma “máquina do privilégio” que favorece artistas brancos ao conceder mais oportunidades para eles – “a própria mídia, a própria TV impôs muito isso, a normatização da beleza”, reforçou Margareth.<sup>23</sup>

Ao analisar como as imagens de controle depreciam as mulheres negras no contexto americano, Patricia Hill Collins (2019) fala em padrões dominantes de beleza – “em particular a cor de pele, as características faciais e a textura do cabelo” (p.166). Margareth Menezes fala na “normatização da beleza”, e Sovik (2009) reitera que “os brancos se sobressaem até no carnaval, momento do ano em que mais se celebra a cultura negra. A televisão destaca brancos em um aparente paradoxo, conforme demonstrou o sucesso da dançarina baiana Carla Perez na segunda metade da década de 1990” (p.36) – que despontou como “a loira” do grupo de pagode baiano *É o Tchan*.

Assim, ao contrário do que as três baianas brancas afirmam – de que o sucesso é fruto do trabalho, que basta perseverar, e que o resultado é fruto do esforço e dedicação – a premissa racista da “boa aparência”, que prejudica as mulheres negras no mercado de trabalho, também impera na mídia – como já havia sido denunciado por Lélia Gonzalez, no artigo “E a trabalhadora negra, cumé que fica?”, publicado originalmente em 1982:

Numa profissão como a de atriz, por exemplo, pode-se perceber muito bem como funciona o racismo “à la brasileira”. Por que será que no teatro, no cinema ou na televisão as atrizes negras só vivem personagens secundárias e subalternas (sobretudo como empregadas domésticas) ou, quando muito, personagens que fazem o gênero “erótico-exótico”? É porque são profissionais incompetentes ou porque só têm oportunidade de desempenhar papéis que reforçam a imagem de inferiorização da negra? A gente sabe, por exemplo, o que aconteceu com Vera Manhães por ocasião da montagem de *Gabriela, cravo e canela* na TV: preferiram dar o papel-título para a “morena” Sônia Braga (cuja capacidade profissional não está sendo questionada aqui, de modo algum). Claro que Sônia não teve qualquer responsabilidade quanto ao fato de ter sido ela a escolhida. Mas (e estou falando do romance) a Gabriela original não tem nada de “morena”, e sim de negra. Pois é, questão de “boa aparência”. (GONZALEZ, 2020, p.219)<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Esse episódio será retomado no capítulo 5.

<sup>24</sup> Joice Berth (2019) também aborda o destaque que a branquitude tem na TV, explicando que “até mesmo ao adaptar a literatura que explicita a presença de personagens negros que viviam em territórios negros, como é o caso das histórias de Jorge Amado, eles eram embranquecidos e reforçavam os ideais de mestiçagem nacional, que, em verdade, se resumia à cultura do branqueamento como forma de recuperação da dignidade do povo brasileiro “manchada” pela negritude africana que aqui foi depositada” (p.119).

Ou seja: ser branca em uma sociedade racista é uma garantia de maiores oportunidades, e a exigência racista da “boa aparência” contribui para manter “as desigualdades e os privilégios entre mulheres brancas e negras” (CARNEIRO, 2020, p.171). Como denuncia Joel Zito Araújo no artigo “A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual” (2006), na cultura de massa predomina “o desejo de branqueamento da nação, ideário que já estava consolidado desde o século XIX”, e que “acabou por tornar-se um peso imagético”, naturalizando-se como “estética audiovisual de todas as mídias, incluindo-se aí especialmente a TV, o cinema e a publicidade” (p.72).

As imagens positivas ou negativas sobre negros e mulheres divulgadas através da televisão e do cinema, dos jornais e revistas em nosso país, contribuem extraordinariamente para que as pessoas formem imagens que acabam por influenciar a sua ação (BENTO, 2002). Mariléa de Almeida adverte que “são centenas de anos produzindo imagens sobre nós que naturalizam a violência sobre nossos corpos, representando nossas existências como disfuncionais e, portanto, não merecedoras de sermos amadas e cuidadas” (ALMEIDA in MIRANDA, 2020).

Durante décadas, desde que a televisão foi criada e se tornou um veículo autêntico de comunicação de massas, por volta de 1964, diariamente pessoas negras são bombardeadas com a informação de inadequação e/ ou inexistência. Aquele aparelho que gradativamente adentrava os lares brasileiros constituídos por indivíduos que não questionaram e, portanto, não eliminaram a mentalidade colonial antinegros, viabilizava a consolidação pacífica e cordial desse ideário de hierarquização racial. Em programas, novelas, filmes, propagandas etc., a imagem da pessoa negra oscilava entre a escassez premeditada aceita pela branquitude, que sempre quis se assemelhar a cidadãos do continente europeu, negando ao máximo suas raízes afro-ameríndias, e o vilipêndio descarado de nossas identidades, cimentando no imaginário de toda uma sociedade a forja de uma existência casual ou causal, a exemplo das novelas da Rede Globo que dialogavam e reproduziam os costumes e a mentalidade da segunda metade do século XX, e que nunca levaram ao ar uma história negra completa, com família, afetos, trabalho, desejos e anseios, tão comuns quanto os de qualquer pessoa branca retratada nesse mesmo veículo. Os símbolos de beleza exaltados e os protagonistas na maioria das vezes foram brancos (BERTH, 2020, p.118-119).

Ivete Sangalo e Cláudia Leitte são artistas que estão sempre presentes na TV brasileira, participando de programas da Rede Globo, que acabam servindo como um grande canal de divulgação para as duas; além de promover a carreira de ambas, onde apresentam números musicais em programas de auditório, elas também já participaram de programas que abordam a vida pessoal dos artistas, como o *Tamanho família*, onde Cláudia esteve em 2016 (VÍDEO 9, 2016), e Ivete em 2019 (VÍDEO 10, 2019). Ambas também foram técnicas/juradas do *The Voice, reality show musical*.

Para a análise vale ressaltar ainda que “a ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p.140). A influência cada vez maior da internet, sobretudo das redes sociais, bem como da televisão, que voltou a ganhar destaque na pandemia (KOGUT, 2021), acabaram constituindo novas maneiras de fazer circular essas imagens de controle.

Ao longo do processo de pesquisa, além da *live* promovida por Ivete Sangalo, que será debatida no capítulo sobre a cantora, outro episódio chamou a minha atenção, evidenciando que a lógica da “máquina do privilégio” perdura, mesmo depois de um ano de mobilizações contra o racismo. Depois de inúmeros episódios de violência policial que foram ignorados em nosso país pela branquitude, o assassinato de George Floyd, nos EUA, desencadeou protestos antirracistas pelo mundo todo, influenciando também parte da sociedade branca brasileira. Muitos se sentiram impelidos a se manifestar nas redes, subindo as *tags* “*blacklivesmatter*” (vidas negras importam) nas redes sociais, ou participando da “campanha” *blackout*, postando telas pretas em seus perfis do Instagram.

Mas se o racismo virou tema de debates nas redes ao longo de 2020, ganhando destaque no país, Mônica Oliveira, membro da Coordenação da Rede de Mulheres Negras de Pernambuco, ressalta que “a luta do movimento negro no Brasil vem de séculos atrás. Se nós não tivéssemos nos organizado, jamais teríamos sobrevivido neste país que, desde a escravidão, opera um projeto sistemático de eliminação da população negra.” (BREILLER, 2020).

E mesmo com todo o debate promovido nas redes, o Carnaval 2021 evidenciou a realidade brasileira. Apesar do modo presencial ter sido cancelado por causa da pandemia, houve uma folia virtual. Na sexta-feira, dia 12 de fevereiro, primeiro dia da festa, Daniela Mercury realizou o *Carnaval Virtual da Rainha*, transmitido em suas redes sociais, e contou com a participação de Margareth Menezes (FOLHA, 2021); já Ivete Sangalo e Cláudia Leitte se uniram para uma *live* de carnaval no dia seguinte, 13 de fevereiro, que foi transmitida pelo canal Multishow (INSTAGRAM 5, 2021) e através dos canais das artistas no YouTube e Instagram (INSTAGRAM 6, 2021).

Enquanto isso, a cantora Margareth Menezes só conseguiu realizar a sua *live* de carnaval depois que declarou em suas redes sociais que não faria a apresentação por falta de patrocínio (REIF, 2021), e acabou envolvida na polêmica dos patrocínios que movimentou a internet nesse ano

em que a folia teve que ser *online*. “Enquanto artistas (brancos), como Ivete Sangalo, Claudia Leitte e Bell Marques, deram o que falar com suas *lives* gigantescas e com dezenas de patrocinadores” (MÉRA JUNIOR, 2021), Margareth conseguiu um patrocínio de última hora, só depois de comunicar a falta de apoio nas redes, como analiso em outro trabalho (CARVALHO, 2021, no prelo). Em entrevista, a própria cantora questionou a falta de patrocínio dos artistas negros no carnaval de 2021:

2 – Não ter conseguido patrocínio para fazer uma live de carnaval, como Ivete e Claudia Leitte, virou assunto. O que tem a dizer?

Não fui somente eu, não, mas a grande maioria dos artistas, principalmente os artistas negros. Agradeço a todas as manifestações, mas realmente vejo essa questão de uma maneira mais coletiva. Mariene de Castro? Márcia Short? Cadê os artistas negros? Cadê essa galera toda?

3 – Então isso tem a ver com a questão racial?

Não sei se passa pela questão racial, mas, entre outros questionamentos, é algo para se pensar: por que uns conseguem mais coisas, e outros, não? Se a entrega, o resultado artístico é semelhante e de igual qualidade? Mas não sou de ficar reclamando e nem quero ir muito nessa direção porque fica parecendo que estou me queixando. Mas existe uma realidade neste país, que não podemos pegar e querer compartimentar: fulano teve isso, o outro, aquilo. É a própria visão social, como um todo, que precisa mudar. Precisa haver um equilíbrio nesse entendimento. Então, quando não há, as pessoas falam, questionam. Hoje estamos mais espertos e atentos para essas questões. (MENEZES in MÉRA JUNIOR, 2021)

Como essa música baiana – o Axé – está vinculada ao Carnaval, festa que representa uma vitrine para os artistas (PEREIRA, 2010, s/p), participar da folia “é condição necessária para fazer parte do circuito afetivo e econômico da capital baiana” (GUMES e ARGÔLO, 2020, p.221). Então, o “nós” que pode tudo – tema do carnaval de Claudia Leitte – não parece incluir todas as mulheres. Vale ressaltar, ainda, que ela promoveu esse trabalho apenas um mês depois do carnaval, quando foi exposto ao público que sua colega de profissão iria cancelar sua participação na festa porque não havia conseguido patrocínio para realizar a sua *live*. Lourenço Cardoso (2014) aborda a falta de protagonismo de artistas negros na capital baiana, cidade conhecida como “Meca Negra”, comentando o lugar secundário destinado a eles, dando como exemplo a “discrepância de visibilidade local e nacional” (p.104) entre Claudia Leitte e Margareth Menezes (p.104).

Se Carlinhos Brown é secundarizado (deixado meio que de lado) se comparado à Claudia Leite e Ivete Sangalo, podemos considerar que a cantora negra Margareth Menezes vive situação semelhante. Ela é uma personagem coadjuvante nas mídias do Sul e do Sudeste brasileiro, se comparada com as mesmas artistas, observa-se que Margareth canta o mesmo estilo musical de Claudia e de Ivete. Tudo isso significa que a relação entre o branco-centrismo e a cultura negra pode resultar na secundarização, invisibilização e subalternização do negro. (CARDOSO, 2014, p.103)

Ao falar “da força que a mulher tem”, Claudia afirma que “nós” podemos tudo. É interessante questionar quais mulheres conformam esse “nós” para a cantora, porque o sistema continua invisibilizando as artistas negras, como Margareth Menezes explicou em 2020 e denunciou em 2021, e os debates sobre as questões raciais ao longo do ano passado não surtiram efeito no contexto do Axé, que é um gênero atrelado ao Carnaval. Mas se a entrega e o resultado artístico são semelhantes e de igual qualidade, por que então umas conseguem mais coisas, e outras, não? O racismo na mídia beneficia as mulheres brancas, e o pacto de silêncio das artistas brancas contribui para que a discrepância de visibilidade permaneça.

A primeira mulher a se destacar como cantora, a partir do momento em que a *axé-music* ganhou visibilidade nacional, foi Margareth Menezes. Depois de cantar muitos anos em bares de Salvador, a cantora foi convidada para fazer *backing vocal* na banda de Sarajane, precursora da *axé-music*, em que teve seu primeiro acesso a um trio elétrico. “Sara estava com um trabalho bem atuante. Ela é uma artista que sabe dominar a plateia, foi importante [...] Foi a primeira vez que eu participei do carnaval.” Mas foi em 1988, através da gravação da canção “Faraó”, do Olodum, que ela passou a ser conhecida e a garantir um certo público em Salvador. (GUERREIRO, 2000, p.229)

Perguntado em entrevista ao site Bahia.Ba sobre racismo no axé music, o maestro Letieres Leite afirmou ter testemunhado como opera a supremacia branca e a usurpação da indústria cultural brasileira, a qual visa preencher todos os espaços musicais construídos pela população negra com a cor de pele branca: “Se Margareth [Menezes, grande cantora de axé music negra] fosse branca, não existiria Daniela Mercury. Daniela Mercury entrou pra ocupar o espaço que Margareth tinha levantado. Margareth levantou a bola, quando foi cabecear, empurraram-na, e botaram Daniela no lugar pra cabecear. Eu estava na época aqui e eu vi”. (WILLIAM, 2019, p.143)

O protagonismo na luta contra o racismo é negro (CARREIRA, 2018)<sup>25</sup>, mas a discriminação racial é um processo indiscutivelmente relacional, onde os sujeitos brancos estão necessariamente implicados (BENTO, 2002). Isso nos diz respeito, e aquele que discrimina precisa ser focalizado e estudado (CARDOSO, 2014), porque o racismo é um problema criado por pessoas brancas, que pessoas negras experienciam (KILOMBA, 2019). Este problema branco desumaniza, negando a dignidade de grupos sociais com base em características físicas, como cor de pele e cabelo (CARREIRA, 2018).

---

<sup>25</sup> “Os corpos brancos na luta antirracista importam – como sujeitos e parceiros políticos dessa construção protagonizada historicamente por aquelas e aqueles que sofrem as consequências do racismo – mas nunca como expropriadores dessa luta, nunca para desqualificar, invisibilizar e negar o protagonismo desses sujeitos, reafirmando as armadilhas e lugares de poder da branquitude acrítica. Por outro lado, como outra armadilha da branquitude, não se pode cair no lugar confortável, passivo e acomodado, protegido dos conflitos, de que somente os sujeitos negros e indígenas tem o que dizer sobre como enfrentar o racismo. É fundamental construir espaços de negociação e de confiança política, com base em princípios acordados conjuntamente, para que possamos aprender a construir estratégias políticas *junto* com os sujeitos negros e indígenas” (CARREIRA, 2018, p.135, grifo da autora).

Privilégio é o outro lado dessa opressão, e é o que pessoas brancas têm em nossa sociedade simplesmente por serem brancas. Por que então a identidade racial branca é invisibilizada, e pessoas brancas são educadas para não se reconhecerem como pessoas brancas, mas como seres humanos? Diangelo (VÍDEO 3, 2020) problematiza os limites e as possibilidades do engajamento de pessoas brancas na luta antirracista, pontuando que não foi criada para pensar em si mesma em termos raciais. Eu também não fui criada para pensar em mim mesma em termos raciais, e já abordei esse tema em diálogo com um interlocutor negro (CARVALHO e MORAIS; 2021; no prelo). Por que aprendemos que representamos a universalidade humana descorporificada, o padrão, a norma? De acordo com Bento (2002), “evitar focalizar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio” (p.28). Portanto, permanecer em silêncio é compactuar com o racismo.

## 2.5 A concepção artística de cantoras brancas do Axé

No começo de 2020, Luiz Caldas, um dos ícones do Axé, participou do programa matinal *Mais você*, transmitido diariamente pelo canal aberto Globo (VÍDEO 11, 2020); na ocasião, foi exibido o trecho do videoclipe gravado em 1985, por conta do sucesso da música *Fricote* – clipe que foi originalmente exibido no *Fantástico*, outro programa global. A atual reprodução do videoclipe *Fricote* no *Mais Você*, no entanto, gerou controvérsias. A apresentadora, Patrícia Poeta, definiu a letra da música<sup>26</sup> como “polêmica”, ressaltando, no entanto que era “uma outra época”. Caldas concordou:

“Era uma outra época. Eu acredito que hoje ‘Os Trapalhões’ não existiriam, por exemplo”, comparou o cantor, que não se eximiu de uma reflexão. “Hoje existe o politicamente correto, e às vezes ele é necessário. Eu não escreveria esta canção hoje, a letra desta forma. Mas a música existe, faz parte da história, é super alegre, positiva”. (UOL, 2020)

Daniela Mercury lançou sua versão de *Fricote* em 2006, contando com a participação especial do próprio Luiz Caldas, no DVD *Baile Barroco*, trabalho que foi gravado ao vivo no trio elétrico, durante o Carnaval de 2005 da capital baiana (VÍDEO 12, 2006). O trabalho, que presta homenagem aos 20 anos do Axé, é pontuado por sucessos da intérprete e do gênero, e resultou em uma indicação ao Grammy Latino de Melhor Vídeo Musical Versão Longa (SANTANNA, 2009). Já Claudia Leitte e Ivete Sangalo cantaram juntas *Nega do Cabelo Duro*, como *Fricote* também é conhecida, em 2014, ao relembrar sucessos do Axé baiano, no programa de natal do

<sup>26</sup> Conferir a letra de *Fricote* na p.43.

*Caldeirão do Huck*, outro programa da Globo (VÍDEO 13, 2014). “As divas da música baiana se apresentaram juntas pela primeira vez no programa e falaram sobre os rumores recorrentes de que não se dariam muito bem” (PUREPEOPLE, 2014).

Recentemente, Djamila Ribeiro (2021), que assina coluna no jornal *Folha de São Paulo*, escreveu o artigo “Margareth Menezes, a rainha do axé brasileiro, é um ícone a ser festejado e valorizado”. No texto, Ribeiro destaca a ética e o talento da artista, explicando que Margareth nunca cantou músicas depreciativas para a população negra, como a “nefasta” música *Fricote*. Assim, se as cantoras brancas, foco da pesquisa, já registraram a canção, e se Luiz Caldas ainda hoje a define como “super alegre e positiva”, a música, que “assombrou gerações de mulheres negras que tiveram que ouvir em todos os lugares” (RIBEIRO, 2021) seus versos racistas, é considerada uma afronta pelo Movimento Negro.

O quanto a música endossou o racismo cotidiano? Na matéria sobre a participação de Luiz Caldas no *Mais Você*, há a reprodução de algumas mensagens postadas no Twitter sobre o programa, mostrando a repercussão da apresentação de *Fricote*, e comentários “testemunhando que a letra da música trouxe problemas muito reais”: “#MaisVocê olha o ‘Negra do cabelo duro’ que todos os meus colegas racistas cantavam pra mim quando eu tinha 7 anos e eu só chorava quando chegava em casa!!! #LuizCaldas”; e “a turma do cabelo lizo que diz que é Mimi! Já vi muita menina chorar por causa da nega do cabelo duro! Essa bosta não deveria tocar nem de brincadeira! Merda merda merda mil vezes merda #MaisVocê” (UOL, 2020).

Joice Berth (2020) ressalta que a estética é um dos pilares do processo de empoderamento, apontando que a aparência é “um dos campos de ataque racista mais comumente usado pela branquitude em seus movimentos quase silenciosos que visam concretizar sua falsa posição de superioridade social” (p.129). A intelectual explica como os cabelos são alvo de injúrias, rejeições e manifestações racistas desde a mais tenra infância das mulheres negras, não importando se eles estão alisados ou não. Ela menciona outra música, *Nega do cabelo duro* (Rubens Soares/ David Nasser) de 1940, que de modo similar à *Fricote*, ridiculariza a mulher negra ao repetir “Nega do cabelo duro/ Qual é o pente que te penteia?!/ Qual é o pente que te penteia?” – canção que foi interpretada por diversos nomes da MPB.

O cabelo da mulher negra torna-se, desde muito cedo, um fardo difícil que, ao longo de nosso crescimento e desenvolvimento físico, pesa cada vez mais na autoestima e abala a percepção de nossa identidade, pois, independentemente de nossas escolhas estéticas e dos cuidados que temos com eles, os preconceitos raciais, estereótipos e clichês que foram implantados com a finalidade de ridicularizar esse atributo permanecem solidificados no senso comum da opinião pública e necessitam de um

árido trabalho de ressignificação para libertar os indivíduos dessas estratégias de desqualificação da estética negra. Parecem, então, muito coerentes discursos e narrativas de enfrentamento do racismo vigente, que exaltam os cabelos como elemento de orgulho racial, pois amá-los significa cuspir de volta para a boca do sistema racista todas as ofensas, rejeições, exclusões que são direcionadas às mulheres negras ao longo de toda uma vida. (BERTH, 2020, p.116-117)

As recorrentes “piadinhas” e “brincadeiras” com conteúdo racista, assim como as repetições ou adaptações de músicas com letra racista – como *Fricote* e *Nega do cabelo duro* – contribuem para a manutenção do racismo cotidiano, que refere-se a uma “constelação de experiências de vida”, uma “exposição constante ao perigo”, um “padrão contínuo de abusos”, “que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém – no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família” (KILOMBA, 2019, p.80). O debate que Djamila Ribeiro recupera, portanto, é importante para a pesquisa, e contribui para pensar acerca do lugar de fala do artista, ao trazer a explicação da própria Margareth sobre nunca ter cantado *Fricote*, não compactuando com sua vinculação.

Em uma entrevista, ela explica o porquê de nunca ter cantado a música, mostrando como *o lugar de onde partimos na sociedade nos traz um outro ponto de vista*. “Eu vou cantar isso para o meu povo que está indo ao show para ter um pouco de alegria? Eu não podia fazer isso, porque isso para mim dói. Eu respeito minha mãe, respeito minhas irmãs, respeito as mulheres que eu conheço. Viver tem luta, tem resistência, nossa vida tem um valor muito grande. Pessoas morreram por nós, morreram para estarmos aqui.” (RIBEIRO, 2021, grifos meus)

Assim, antes de apresentar as performances escolhidas para a descrição e análise, proponho uma breve reflexão sobre o lugar de onde essas cantoras estão produzindo, demonstrando como a produção artística está marcada pelo lugar social que elas ocupam, e como seus trabalhos podem evidenciar distintas perspectivas da branquitude – já que “o lugar de onde partimos na sociedade nos traz um outro ponto de vista”. Mas, se por causa do racismo, pessoas negras têm uma experiência distinta, que conforma uma visão de mundo específica, isso também acontece com pessoas brancas que, por conta do privilégio, também terão uma experiência no mundo própria do seu grupo, e ambas as percepções da realidade irão marcar suas produções.

O Movimento Negro atribuiu à música apologia ao racismo, e incitação à violência sexual contra mulheres negras (PEREIRA, 2010, s/p). Uma cantora negra se negou a interpretá-la. Mesmo assim, uma música que representa uma afronta à mulher negra é considerada um clássico do Axé, o que contribuiu para que fosse gravada por Daniela e apresentada por Claudia e Ivete na TV. Além disso, a música foi promovida por um dos seus compositores em um programa global, em 2020, como sendo “super alegre” e “positiva”. Afinal, *Fricote* é alegre e

positiva para quem? Como Djamila Ribeiro e Margareth Menezes apontaram (RIBEIRO, 2021), certamente não para mulheres negras.

Como uma mulher negra, a raça sempre foi parte essencial da minha vida. Nunca consegui ignorar o fato de que era uma mulher negra em um país supremacista branco. Minha negritude está entrelaçada à maneira como me visto todas as manhãs, em quais bares me sinto confortável, às músicas que gosto, aos bairros que frequento. As realidades da raça nem sempre foram bem-vindas na minha vida, mas sempre estiveram lá. Quando eu era criança, eram constantes as perguntas de por que eu era tão escura se minha mãe era tão branca – eu era adotada? De onde eu vim? Quando fiquei mais velha, eram as roupas que não tinham sido feitas para o meu corpo e os comentários maldosos sobre meu cabelo e lábios, e os ídolos adolescentes que nunca achariam bonita uma garota como eu. Depois, foram os funcionários me seguindo em lojas, e os empregos que eram anunciados até o momento em que eu aparecia, aí a vaga não existia mais (OLUO, 2020, p.17).

Por isso, é fundamental entender que as três cantoras – Daniela Mercury, Claudia Leitte e Ivete Sangalo – cantam de um lugar de poder. Elas podem utilizar um conteúdo vexatório para falar de uma “nega de cabelo duro” que deve “ser pega” porque elas estão falando da Outra (KILOMBA, 2019). Como a mulher branca é retratada nas letras de música do Axé? Somos ridicularizadas? Somos alvo de críticas quanto aos nossos cabelos, corpos e trejeitos? Qual o estereótipo da mulher branca na mídia? Como somos representadas, quais adereços e figurinos nos identificam? Mulheres brancas tendem a reconhecer os impactos do machismo, elaborando um discurso acerca de “nós, mulheres”, mas a ignorar os impactos do racismo para as pessoas negras – esquecendo dos benefícios do racismo para as pessoas brancas.

Para Liv Sovik (2009), a música popular reitera o senso comum, reflete o seu tempo, produzindo a identificação no público e promovendo uma espécie de discussão sobre a sociedade em que é produzida. Por isso, “a música popular é um campo privilegiado para examinar algumas posturas de brancos que valorizam a cultura negra e alguns dos sentidos que se dão à possibilidade da igualdade racial, a partir da subjetividade branca” (p.159). E é justamente essa perspectiva que assumo na pesquisa – problematizar essa subjetividade branca, destacando a dimensão da branquitude em suas performances, investigando a influência dessa visão de mundo (BENTO, 2002) na música.

Assim, eu analiso o lugar social das cantoras, para refletir sobre possíveis sentidos construídos em cena, questionando o quanto a realidade social de uma pessoa influencia sua produção artística. Obviamente, não estou argumentando que por serem brancas, elas pensam de determinada maneira e agem de um modo específico, essencializando comportamentos ou naturalizando um lugar de poder que é socialmente construído. Estou analisando, sim, o quanto

a perspectiva desse lugar de poder se faz presente em suas performances musicais, por um lado, e em suas performances diante da mídia e nas redes sociais, por outro.

Sovik (2009) problematiza artistas brancos que se identificam com negros, e afirmam ter relações especiais com a negritude, como Daniela Mercury, Gabriel O Pensador e Marcelo Yuka. Ela analisa como eles produzem alternativas de identificação branca para o público, e quais os discursos que assumem, tanto em suas músicas, quanto em suas posturas diante da mídia, para ter essas narrativas legitimadas. As diversas posturas sobre raça que se encontram na música popular influenciam uma sociedade marcada pela miscigenação, de acordo com Sovik, e os discursos dos artistas que se identificam com a cultura negra “constituem alternativas imaginárias disponíveis aos brancos, em sua relação com a cultura negra e, até, com negros” (p.157).

Santanna (2009) questiona se essas estrelas/intérpretes “podem representar, de maneira singular, modelos a serem seguidos na mídia e fora delas” (p.20). Ao reiterar o senso comum, a música popular reproduz estereótipos? “A indústria cultural e o artista que procura viver de seu trabalho têm a necessidade de projetar, no telão do imaginário do público, figuras que suscitam a identificação de muitas pessoas, vendendo discos e shows” (SOVIK, 2009, p.157). Essa projeção de um imaginário, que produz identificação no público, será problematizada a partir dos vídeos das performances, entendendo que o sucesso das cantoras depende de um público que não só aceite, mas de certa forma “compre” cada ideia que elas lançam (SANTANNA, 2009).

A dinâmica das redes sociais aprofundou essa identificação, exigindo que os fãs façam muito mais do que consumir músicas e vídeos – nos últimos anos, há um maior engajamento, exposição e envolvimento entre artista e público. Para Santanna (2009), “elas só se tornam efetivamente uma estrela no dia em que os fãs as reconhecem como tal, pedindo autógrafos e tirando fotos. É o sucesso. E o sucesso é o reconhecimento, a visibilidade, a superexposição. Assim, o construto da estrela é indissociável do sucesso” (p.56). Portanto, além de analisar os discursos que as cantoras assumem em suas músicas, acredito que hoje seja indispensável perceber suas narrativas também nas redes sociais, porque hoje a internet funciona como um termômetro do sucesso.

Liminha, importante produtor musical – “o mais requisitado dos anos 1980” (FERREIRA, 2017a), que produziu o antológico álbum *O Canto da cidade*, já enfatizou que Ivete Sangalo,

Claudia Leitte, e Daniela Mercury são as três tops (VÍDEO 14, 2015) – referindo-se ao nível de excelência dessas artistas. Santanna (2009), em sua pesquisa sobre as cantoras do Axé (Daniela, Margareth e Ivete), pontua que estas estrelas têm muito a dizer sobre a sociedade contemporânea baiana, e que a “baianidade” é indissociável dessas intérpretes, que ela identifica como “porta-vozes” do Axé. A pesquisadora entende que o ambiente do carnaval e o Axé “nos servem de contexto para compreender como a figura destas artistas baianas/brasileiras correspondem a uma contínua (re)configuração, envolvendo *tradição e modernidade* e redimensionando o “lugar” da Bahia no concerto da brasilidade” (p.26, grifos da autora).

Os números podem indicar o sucesso das cantoras: Daniela Mercury, que lançou seu primeiro álbum em 1991, contabiliza atualmente 803 mil seguidores no *Instagram* (INSTAGRAM 7) e 391 mil seguidores no Facebook (FACEBOOK 2). Ivete Sangalo, que gravou seu primeiro álbum com a *Banda Eva* em 1993 – portanto apenas dois anos depois de Daniela – e só em 1999 lançou seu primeiro trabalho solo, possui 33,3 milhões de seguidores no Instagram (INSTAGRAM 8), e 14 milhões de seguidores no Facebook (FACEBOOK 3). Já Claudia Leitte, que surgiu como vocalista da banda de Axé *Babado Novo* em 2001 – portanto dez anos depois de Daniela – e em 2008 deu início a sua carreira solo, contabiliza 22,8 milhões de seguidores no Instagram (INSTAGRAM 9) e 11 milhões no Facebook (FACEBOOK 4). Nos próximos capítulos, apresento os trabalhos selecionados, por ordem de produção, realizando uma descrição detalhada de cada um, e propondo a análise em seguida.

### 3 CLAUDIA LEITTE – *Negalora Íntimo*

#### 3.1 Introdução

No filme *Axé – canto do povo de um lugar* (FILME, 2017), Claudia Leitte conta que se inspirava em Daniela Mercury quando ainda era criança; pequena, imitava a Rainha do Axé, arrumando o cabelo para ficar igual ao dela. Claudia também ressalta, em seus depoimentos para o filme, que considera o álbum *O canto da cidade* (1992), de Daniela, o mais importante do gênero, e o seu relato demonstra que ela era uma figura feminina que Claudia admirava. Santanna (2009) comenta que Claudia Leitte começava a conquistar cada vez mais espaço na mídia no período em que realizava a sua pesquisa com as “estrelas” do Axé, identificando na cantora “a construção de uma estrela *teen* para uma estrela *mãe*” (p. 409, grifos da autora).

Antes de focar no trabalho *Negalora*, apresento breves informações sobre essa artista que, segundo Hagamenon Brito, tem *star quality* (BRITO, 2010). Claudia Cristina Leite Inácio Pedreira nasceu em 10 de julho de 1980 em São Gonçalo, no Rio de Janeiro (CLAUDIA, s/d), filha de Ilna Leite e Cláudio Inácio (EXTRA, 2013). A família da artista mudou-se para Salvador ainda nos primeiros dias de vida de Claudia, instalando-se no Largo da Saúde, próximo ao Pelourinho. Foi aí que ela passou quase toda a infância, e onde descobriu o gosto pela música, de acordo com o site oficial da artista (CLAUDIA, s/d). “Embora tenha nascido em outro estado, Claudia se considera baiana por ter crescido em tal local e dele ter aprendido tanto. Suas raízes e histórias se entrelaçam com a terra cheia de alegria, efervescência e multiculturalismo” (CLAUDIA, s/d).

Também de acordo com o seu site, desde criança ela já sabia o que queria, aprendendo a tocar violão sozinha, a partir de revistas de partituras (sic), estreando como *backing vocal* aos 13 anos (CLAUDIA, s/d). Ela começou a fazer três cursos, Comunicação Social, Direito e Música, que pagava com o dinheiro que ganhava cantando na noite, mas não chegou a concluir nenhum deles (GSHOW, 2016); no início, seus pais não queriam que a filha seguisse a carreira de cantora, e a acompanhavam na noite, preocupados com o ambiente que a filha frequentava (EXTRA, 2013). Claudia se casou em 2007 com o empresário Márcio Pedreira, com quem tem três filhos, Davi, Rafael e Bela (MARIE, 2020). A cantora já compartilhou no Instagram uma foto do seu batismo nas águas, declarando que sua fé é em Jesus e que segue a bíblia (MARIE, 2019); apesar dos questionamentos do público na ocasião, ela não se vinculou a nenhuma igreja evangélica (INSTAGRAM 10, 2021).

Claudia Leitte assumiu o posto de vocalista do grupo de Axé *Babado Novo* aos 21 anos (IZEL, 2018), permanecendo de 2001 a 2008, quando lançou seu primeiro trabalho solo, *Ao Vivo em Copacabana*. Sua estreia solo foi um grande sucesso, a gravação reuniu um milhão de pessoas, e o álbum recebeu discos de ouro e platina triplo. Seu álbum seguinte, *As Máscaras* (2010) foi indicado ao Grammy Latino, na categoria de Melhor Álbum Pop Contemporâneo (CLAUDIA, s/d).

Cláudia Leite é uma vocalista/puxadora que foge dos padrões instituídos por Márcia Freire, Carla Vizi e outras. Ao lado dos empresários Cal Adam (que já foi dono do É o Tchan) e Manoel Castro (ex Cheiro de Amor). Seu álbum, *Ver-te mar*<sup>27</sup> vendeu 45.000 mil cópias, sendo apontada pela mídia como uma potencial substituta de Ivete Sangalo. (SANTANNA, 2009, p.71-71)

Em um dos seus depoimentos para o documentário *Axé* (FILME, 2017), Hagamenon Brito, o jornalista que batizou o gênero (CASTRO, 2010), fala que quando o Axé entrou em crise, no final dos anos 90, coincidiu com o começo da carreira solo de Ivete Sangalo, que vira uma “estrela”. Além dela, que manteve uma carreira de sucesso, Claudia Leitte também despontava como uma nova estrela.

Isso que é uma coisa legal do Axé, ele encolhe no mercado, mas ele é capaz de manter estrelas, ou de gerar pessoas que os americanos chamam que tem *star quality*, né. Claudia Leitte é isso, é uma estrela. Ela vende produtos, né. Ela aparece na mídia, chama a atenção. Ela aparece na Globo, dá audiência. Então isso é ter *star quality*, né. (BRITO in FILME, 2017)

Claudia Leitte tem tanta exposição na mídia que um desavisado pode até pensar que, como artista fonográfica, ela possui uma longa carreira, e já é muito experiente. Diferentemente de Ivete Sangalo, que quando tornou-se estrela nacional já tinha cinco/seis álbuns gravados com a banda Eva, Claudia conquistou o país com menos tempo de estrada. Em sintonia com uma era em que, para alguém ser famoso, não precisa necessariamente ter construído uma obra, o *carisma* e o *apelo da bela e saudável imagem* de Claudia falaram mais alto do que a sua música. Ela tem o que os americanos chamam de *star quality*. (BRITO, 2010, grifos meus)

O *Star quality* – “um dos conceitos mais difíceis de definir”, que pode ser considerado “uma mistura de charme com carisma com um tempero ‘diva’” (VILLARDO, 2016) –, que Brito (2010) atribui à cantora Claudia Leitte estaria relacionado, portanto, ao “carisma” e “apelo da bela e saudável imagem” da cantora. Aqui vale questionar o significado tanto de bela quanto de saudável, porque tais adjetivos me parecem sinônimos da tal “boa aparência”.

Santanna (2009) investiga o quanto a beleza influencia o sucesso das cantoras, questionando a construção de uma “estrela”: “Efetivamente, é possível se fabricar uma estrela? Quais as

<sup>27</sup> O álbum foi lançado em 2006, quando ela ainda era vocalista do grupo *Babado Novo*.

condições indispensáveis para o lançamento de uma estrela no mercado? Mais ainda: como se dá seu êxito e permanência?” (p.54). Ela entrevista o empresário Jonga Cunha, figura que considera bastante emblemática pelo seu desempenho em “criar” estrelas, questionando qual o critério para escolher as cantoras que irão puxar os blocos de trio-elétrico e, claro, garantir o sucesso.

Olha, não houve uma criteriosa escolha em que tenha sido cientificamente pesado qualquer tipo de fator. Não em relação a uma mulher ou outra. Mas, a postura, a beleza, a voz, o *punch*. A gente sempre entendeu que as cantoras baianas de axé, elas têm, somam vários predicados. O de entreter, de conseguir segurar uma massa, de dominar o povão, que é uma resistência de tocar 6 horas em cima de um trio elétrico. Eu acho que assim, o Brasil tem alguns poucos exemplos, exceto baianos, de esboçar este tipo de comportamento. De mulheres, que tem além de cantar bem qualquer gênero, também segurar um *rock 'n' roll*, uma música *pop*, em cima de um trio elétrico pra cem mil pessoas, com 6 horas de duração. A gente cita Elba Ramalho, Clara Nunes, talvez. E as baianas surgem em cada esquina. Fez-se uma escola na Bahia de cantoras que tenham esse perfil, que saiba cantar [ele cita *Cláudia Leitte*, a ex-vocalista da Babado Novo], interpretar, que saiba ser *rock 'n' roll*. Eu acho que surgiu aqui na Bahia essa escola, e eu acho muito legal. Os critérios de escolha sempre foram esses. *Beleza sim, porque bloco sempre foi uma coisa de jovens, porque ficam querendo ver alguém bonito lá em cima mesmo*, mas também, gente que segure o pique, que não é mole não. Acho que também essas coisas foram importantes. (CUNHA, 2005 apud SANTANNA, 2009, p.56-57, grifos meus)

Então Cláudia Leitte desponta também com sua “beleza”, beleza essa que os jovens realmente esperam ver em cima do bloco, conforme o empresário do ramo. Pois bem, se ainda hoje ficou evidente que a “máquina do privilégio” beneficia artistas brancas – no recente episódio do Carnaval envolvendo Margareth Menezes –, quando Jonga Cunha concede essa entrevista, em 2005, a norma da beleza branca era muito menos questionada, e ainda não tínhamos tantas artistas negras em destaque como temos hoje.

Assim, conforme Nilma Lino Gomes (2017) explica, em nosso país o padrão ideal de beleza é branco, e por isso a expressão beleza negra “pode ser entendida como uma estratégia de emancipação do Movimento Negro” (p.111), o que é reforçado por Joice Berth (2020), que retoma a resistência das pessoas negras no campo da estética ao abordar o empoderamento, denunciando como a branquitude detém os meios de comunicação – mecanismos necessários para influenciar os cidadãos e cidadãs acerca do que é uma imagem “bela” e saudável”.

É fundamental para o processo de luta no campo da estética que fique evidente que toda essa construção negativa da imagem da pessoa negra, não teve outra motivação senão sociopolítica. A inferiorização da aparência e da estética negra em detrimento da branca foi tão somente uma das tecnologias empregadas para sustentar e justificar o sistema de opressão e exploração de sujeitos para acúmulo de privilégios sociais e, exatamente por isso, fica evidente a necessidade de quebrar esse esquema que perdura com eficácia secular. (BERTH, 2020, p.121-122)

### 3.2 A “*vibe* positiva” de Claudia Leitte

Em maio de 2021, Claudia Leitte participou do programa de TV *Altas Horas*. Ao longo de um debate entre os convidados, o apresentador Serginho Groisman perguntou o que era motivo de indignação nessa conjuntura atual. Claudia foi a única a fugir da resposta (O GLOBO, 2021), e além de não se posicionar, mostrou ter uma perspectiva totalmente alheia à realidade do país.

A minha indignação? Eu tenho um coração pacificador, Serginho. Eu me indigno, sou capaz de virar tudo pelo avesso, de chutar as barracas, mas todo mundo tem um lugar onde pode brilhar uma luz para desfazer o que está acontecendo. E se essa luz se acende, obviamente, não vai ter escuridão. (LEITTE in O GLOBO, 2021)

Essa positividade, fruto de uma alienação considerada intencional por grande parte do público, causou revolta nas redes sociais (MENEZES, 2021), e a própria cantora acabou se tornando mais um motivo de indignação do público com sua resposta, o que fez com que ela voltasse atrás e elaborasse uma outra, onde reconhece o absurdo de não se indignar com nenhum dos problemas que tantos brasileiros têm enfrentado ao longo da pandemia (O GLOBO, 2021). Mas embora a resposta de Claudia Leitte tenha tido uma repercussão negativa, sua narrativa “gratiliz” não me surpreendeu, porque essa visão de mundo da cantora já havia aparecido em recentes produções.

Agradece

Sinta a vibração, fica numa boa  
Tire os pés do coração do chão que o tempo voa  
Viaje na canção, seja avião  
Deixa o bem te invadir  
Não dê espaço à solidão  
O mundo quer te ver sorrir

Mentalize a paz, respire o amor  
Seu pensamento é o seu lar  
Você é capaz de conquistar o que for  
Chegar aonde quer chegar

Agradece que vem  
Positividade, amém  
Tem que desejar o bem  
Pro bem te desejar

Não leva tudo a sério  
Esquece o problema, foca na solução  
A felicidade é simples  
Como aperto de mão

Agradece que vem, gratidão é vida  
Espalha a semente dessa *vibe* positiva  
Agradece que vem, fica numa boa  
Sorria para alegrar o pessoal de uma pessoa

A música, ela é sobre ser grato por aquilo que você acredita que você tem. E... às vezes pode parecer muito pouco, mas quando você foca no lugar errado, quando você foca nos problemas, na dificuldade, você não consegue sentir essa gratidão. Então a música, ela nasceu no meu coração do meu desejo de dizer pras pessoas que ainda que pareça pouco, é preciso agradecer. Pelo pouco que se tem. Porque quando você agradece, você traz mais pra perto de si, mais do bem, você atrai mais coisas boas. Eu queria que as pessoas ouvissem essa mensagem a fim de que concebessem essa ideia, como algo que pode abrir portas. Coisas novas. (VÍDEO 15, 2021)

Essa “*vibe* positiva” foi lançada no dia 26 de fevereiro de 2021 em seu canal oficial no YouTube (VÍDEO 16, 2021) – portanto em um contexto em que a pandemia agravou todos os problemas políticos e sociais que já tínhamos no país, quando registramos 30.484 mortes pela Covid-19 em um único mês (PINHEIRO, 2021). No domingo, dia 28 de fevereiro, ela apresentou a canção pela primeira vez no programa *The Voice Mais*, da Rede Globo, no qual era técnica; em seguida, a cantora participou do quadro “Ding Dong”, do *Domingão do Faustão*, da mesma emissora, e cantou *Agradece* novamente (FRANÇOZA, 2021). A música é em parceria com a banda de reggae *Natiruts*, mas a letra é da cantora; e apesar do vocalista da banda, Alexandre Carlo, aparecer no clipe, a banda não participou das apresentações nos programas.

Mas enquanto Claudia fala em mentalizar e agradecer, para muitos grupos sociais a arte tem sido um importante meio de denúncia e luta, e a música é uma das principais ferramentas para o confronto. As *Aya Bass*, por exemplo, constroem uma experiência política/estética unindo música e feminismo negro, mas outros grupos e artistas também compartilham essas características, apresentando em seus trabalhos um discurso racial e de gênero, como *BaianaSystem*, *ÀTTOOXXÁ*, *Afrocidade*, Baco Exu do Blues e Josyara (GUMES e ARGÔLO, 2020).

Larissa, Luedji e Xênia cantam sobre mulheres negras, racismo, sexismo, preconceito religioso. Todas essas questões estão nas letras das canções, na harmonia, no ritmo, nas parcerias com compositoras, cantoras e músicxs negrxs. Elas exploram esses temas políticos e sociais em diversas formas e formatos. (...) a performance das Aya Bass encena um modo de estar no mundo, de compartilhar e ser afetado por experiências em fluxos e refluxos, mostrando que o sujeito subalterno (mulher, negra, periférica) articula a ocupação de novas posições e mostra o poder da música como agente que orienta movimentos sociais. (ibidem, p.232-233)

A proposta aqui é evidenciar como “ser branco numa sociedade racializada, na qual a supremacia é branca, conforma uma visão de mundo muito diferente daquela que têm os que não são brancos” (BENTO, 2002, p.3). A realidade da cantora, portanto, e a perspectiva do lugar de poder que ela ocupa, aparecem não só quando ela dá uma resposta evasiva, dizendo que tem “um coração pacificador” (O GLOBO, 2021) – enquanto “o Brasil enfrenta o maior

colapso sanitário e hospitalar da história do país” (ZOLIN, 2021) em um completo desgoverno – mas também quando ela lança *Agradece* neste mesmo contexto. O quanto a perspectiva da branquitude marca suas produções?

### 3.3 O show – DVD *Negalora Íntimo*

Em setembro de 2011, Claudia Leitte lançou a música “Locomotion Batucada” (João Nabuco/Alice Autran) em sua apresentação no concurso Miss Universo, que naquela edição foi realizado pela primeira vez no Brasil, em São Paulo (SALVADO, 2011), sendo transmitido para 190 países, totalizando dois bilhões de espectadores (CLAUDIA, s/d). Essa música, “Locomotion Batucada”, seria gravada no final daquele ano, em dezembro de 2011, na apresentação do show *Negalora*. A proposta do projeto, que inicialmente se chamaria *Verde e Amarelo*, era promover “uma nova imagem” de Claudia Leitte, e a cantora pretendia mostrar “que pode mais do que estimular o rebolado e incitar o público a tirar o pé do chão”, com um repertório apenas com músicas lentas, “especialmente MPB” (MACHADO, 2011), sendo, portanto, um trabalho diferente dos anteriores, todos focados no gênero *Axé music*.

*Negalora* é o terceiro álbum da carreira solo da cantora. Ela estava com quatro anos de carreira solo, portanto, quando lança esse trabalho em que inventa uma personagem no palco, com a intenção de promover uma nova imagem, e ampliar os rumos da sua carreira, cantando um repertório bem diferente do que a artista estava habituada a levar para o trio, mas que fez parte do início da sua carreira, antes de fazer sucesso com o Axé, como vocalista do *Babado Novo*. O crítico musical Mauro Ferreira (2012) compara *Negalora Íntimo* com *Balé Mulato ao vivo* (2005), álbum de Daniela Mercury que lhe rendeu sua primeira vitória no Grammy Latino, na categoria Melhor Álbum de Música Regional ou de Raízes Brasileiras. Quanto à *Negalora*, no entanto, Ferreira reclamou que faltou à cantora “ser mais negra do que loura” (sic).

Em busca de status e de um conceito que norteie sua carreira fonográfica, Claudia Leitte esboça balé mulato no CD / DVD *NegaLora*, terceiro título de discografia solo que já rendeu o CD / DVD *Ao Vivo em Copacabana* (2008) e o álbum de estúdio *As Máscaras* (2010). O subtítulo *Íntimo* dá a pista nem sempre certa de tom deste registro ao vivo de show, feito no Teatro Castro Alves, em Salvador (BA), em 13 de dezembro de 2011. Com maior liberdade estética, Leitte procura ir além do *baticum* afro-brasileiro da *axé music* e do repertório estilo ‘*tira o pé do chão*’ propagado por outras vozes do gênero, mas não deixa de *baixar* no terreiro. *NegaLora* é o melhor momento da carreira solo de Leitte, inclusive pelo fato de a intérprete estar cantando muito bem, mas isso não quer dizer que seja realmente bom. Faltou à cantora nascida em São Gonçalo (RJ) e criada em Salvador (BA) a coragem de ser mais negra do que loura, para fazer mais jus ao epíteto cunhado por Carlinhos Brown, cuja presença em

cena valoriza a gravação ao vivo captada com apuro técnico. (FERREIRA, 2012)

No dia 13 de dezembro de 2011, Claudia Leitte apresentou o show *Negalora* no Teatro Castro Alves<sup>28</sup>, na capital baiana, para gravação do DVD (CLICK, 2011), que foi lançado como *Negalora – Íntimo*, em 2012 (figuras 2 e 3). O show foi beneficente, e toda a renda foi destinada para o Hospital Aristides Maltez, referência no tratamento do câncer, também localizado em Salvador (BA).

Para incorporar a nova vertente, Claudia diz que assume um personagem, a “Negra Loura”, apelido criado pelo parceiro e amigo Carlinhos Brown. O objetivo é reafirmar as raízes baianas e mostrar que sua educação musical vai além do axé. A cantora revela que foi muito influenciada pela cultura sambista do bairro onde cresceu, no centro histórico de Salvador. “Fui criada em um lugar super musical, inspirador. Da janela da minha casa era possível ver a residência do Batatinha, mestre do samba. Tenho essa origem mais *roots* e quero mostrar isso para o público.” (MACHADO, 2011)

Retomei o repertório que eu cantava em barzinhos no começo da minha carreira, e junto com Flavia Moraes, minha diretora, criamos um personagem chamado ‘Negalora’, por conta do batismo de Brown. Sou ‘negalora’ quando sambo, quebro, quando canto esse tipo de música. São minhas raízes. (LEITTE in SANTOS, 2011).



Figura 2

<sup>28</sup> O TCA é o principal equipamento cultural da Bahia, e por isso é considerado uma territorialidade central para as artes do Estado (GUMES e ARGÔLO, 2020).



Figura 3

Portanto, em entrevista divulgando o trabalho, a cantora relaciona um repertório, e um tipo de performance específica, a sua personagem – “sou ‘negalora’ quando sambo, quebro, quando canto esse tipo de música” – aproveitando um apelido atribuído a ela por Carlinhos Brown. Para a divulgação do show, “a produção da cantora Claudia Leite espalhou diversos outdoors pelas ruas e avenidas de Salvador” (BAHIA, 2011) – figura 4 – que continham o nome do hospital com a grafia incorreta (ALMEIDA, 2011; BAHIA, 2011) e a foto da cantora em *blackface*. Claudia Leite “se vestiu de ‘nega lora’” (SANTOS, 2011) – figura 5 (CLICK, 2011). “A imagem, na qual a cantora aparece metade negra e metade loira, começou a circular nas redes sociais e também foi mostrada para a imprensa, que vai acompanhar a gravação em Salvador” (SANTOS, 2011). Lourenço Cardoso também faz referência a esse trabalho da artista, abordando o que define de branco-centrismo:

A própria cantora Claudia Leite batizou um dos seus “DVDs” como *Negra lora*. Dessa forma, potencializou o apelido que recebeu de Carlinhos Brown, artista negro de prestígio e de grande visibilidade. Contudo, de menor visibilidade se comparado com a Ivete Sangalo e Claudia Leite em escala nacional, nestes últimos dez anos. Isto tudo significa que as artistas mencionadas ilustram bem a ideia do branco-centrismo que se manifesta no carnaval de Salvador (CARDOSO, 2014, p.103).



Figura 4



Figura 5



Figura 6

A apresentação foi divulgada na rede social da artista (FACEBOOK 5, 2011), com sua imagem em *blackface* e pintada com tinta prateada – figura 6; a legenda comunicava aos fãs que “a transmissão da TVCL mostrará alguns trechos do show, bastidores, entrevista com os convidados. Uma programação super especial para vcs! Não percam, hoje às 20h30”. Neste

projeto, a cantora não só apresenta a Negalora, como cria essa personagem no palco, ao longo da apresentação, consumando sua proposta com um rito de passagem, o batismo. Claudia utiliza elementos que serão analisados após a descrição do show; entendo que é importante falar sobre todos os momentos da apresentação porque trata-se de uma artista que relaciona uma identidade a uma performance. Além disso, a diferença que ela cria entre a “lora” e a “nega” aparece como um elemento significativo, e demarca os distintos momentos do show. Essa diferença, que é mencionada pela própria artista no palco, conforma o trabalho. Há uma quebra, uma mudança na apresentação da artista, que sinaliza os momentos da “lora” e da “nega”, e o relato pretende evidenciar como os sentidos foram construídos em cena – já que de antemão ela informa que há a diferença.

Ao longo da gravação, Claudia Leitte trocou de figurino quatro vezes, e a roupa que ela veste, o sapato que ela usa, como se penteia e os adereços que escolhe têm impacto direto na sua performance. O figurino é um dos elementos que contribuem para a composição de suas personagens, como a iluminação, o efeito do vento em seus cabelos, e o próprio repertório escolhido para cada momento. Assim, o show está dividido em dois blocos, a primeira parte correspondendo à “lora”, e a segunda à “nega”, como a própria cantora menciona no início da apresentação. Cada momento foi marcado por uma interpretação, por uma performance específica, que contribuía para a criação de uma atmosfera, e que criou uma diferença com relação à outra parte. Portanto, a apresentação da “lora” é diferente da apresentação da “nega”, e a própria Claudia diz isso ao público. Ela já havia vinculado a Negalora a um tipo de música e dança específica – “Sou ‘negalora’ quando sambo, quebro, quando canto esse tipo de música” (LEITTE in SANTOS, 2011). Mas e a “lora”, corresponde a quê?

### **3.3.1 A disposição do palco**

No fundo do palco há uma pequena arquibancada em semicírculo; as poltronas centrais estão ocupadas pelo Coral UCSAL, e as laterais por fãs, já que havia lugares reservados para que pudessem assistir à gravação do palco (figura 7). Atrás, há um grande telão, e a decoração pendente vai variando ao longo do show. No centro, uma plataforma um pouco elevada, em círculo, é o espaço reservado à cantora. A banda está posicionada logo à frente de Claudia, nas laterais, em platôs de nível mais baixo, onde também está o conjunto de cordas, com violinos e violoncelo; os músicos estão todos vestidos com roupas neutras. Há um piano de cauda em um

dos platôs laterais, utilizado pelo músico Sérgio Mendes no começo da segunda parte do show. De um lado, estão os instrumentos orquestrais, e de outro, os instrumentos percussivos, e a banda está entre eles; bateria e baixo do lado da percussão, e guitarra e os dois *backing vocals* do lado da orquestra.



Figura 7

Além disso, há pessoas conduzindo câmeras, passando em trilhos no chão, no fundo e na frente do palco. O cenário, visto em conjunto, contribui para que Claudia concentre todas as atenções, porque reforça o seu destaque: ela está no centro do cenário, sozinha no nível mais alto, e é a mais iluminada. Os músicos, sob luz indireta, têm seus instrumentos em destaque conforme o momento, aparecendo em pequenos closes da câmera.

### 3.3.2 A “lora” no palco

A primeira imagem do DVD<sup>29</sup> é um homem afinando o violino, ao som de outros violinos e um violoncelo também sendo afinados, sob uma meia luz azulada. Eles estão ao lado de um palco vazio, que a câmera mostra de passagem, enquanto se volta para a plateia, de onde surge a cantora, “para delírio do público” (SERRA, 2011). Claudia canta os primeiros versos da música *Pássaros*<sup>30</sup> (Mikael Mutti), e as pessoas aplaudem, gritando “linda” na pausa da letra. Em um figurino iluminado, “Claudinha surgiu exuberante” (SERRA, 2011). Ela está com um longo vestido de gala azul brilhante, com mangas bufantes e uma grande fenda na perna direita, com

<sup>29</sup> *NegaLora Íntimo – Claudia Leite*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9fG29F9fwWw>>. Acesso em 19/10/2021.

<sup>30</sup> *Claudia Leite – Pássaros (DVD NegaLora)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=havWT7fo2ew>>. Acesso em 19/10/2021.

uma sandália de salto alto; com os cabelos soltos, está com grandes brincos e anel, e uma maquiagem básica.

A cantora caminha até o palco na parte instrumental da música, e ao subir em seu platô central, cumprimenta a plateia que está no fundo do palco, com um movimento de reverência, segurando o vestido com uma das mãos, antes de retomar a letra, caminhando para a frente do platô, colocando o microfone que trazia em uma das mãos no suporte. Sob o foco de uma iluminação azulada, o vento agita seus cabelos, e as mangas bufantes do seu vestido. Essa primeira cena do show cria um clima de romantismo, ela parece encarnar uma princesa de conto de fadas, surgindo da plateia e subindo até o palco, apresentando-se de um modo doce e romântico, sob uma luz fria, com o vento em seus cabelos, trazendo uma leveza e frescor para a sua interpretação.

O modo como ela move os braços, a meu ver, com delicadeza e doçura, e mantém as mãos unidas, demonstra fragilidade, contribuindo para criar essa atmosfera da música *Pássaros*, introduzindo um clima de pureza. No final da música, ela agradece fazendo uma reverência, segurando a saia do vestido, e fala “obrigada” fora do microfone, mandando um beijo para a plateia que está no fundo, sorrindo de modo simpático. Por conta do efeito dessa cena, a abertura do show, considero essa performance importante, estabelecendo um parâmetro, de onde a cantora parte. Entendo que ela marca esse lugar, que ela introduz essa personagem com grande efeito, e por isso reproduzo a letra da primeira música do show, para reforçar quais imagens marcam o início da apresentação.

#### Pássaros

Eu conheço a imensidão do céu  
Pássaro que sou,  
Mergulharei de vez  
Uma vez ou três.

Duzentos por hora, ou algo mais,  
Na velocidade de encontrar você,  
Te merecer  
Voar, sem ter onde chegar.

E de lá do céu  
Formaremos dois em um só,  
Fugirei da chuva,  
Beijarei o sol.

Amanheceu  
É hora de voar,  
Amanheceu  
É hora de voar.

Sigo meu instinto animal,  
 Cruzo mil fronteiras  
 Garimpando amor,  
 Semeador.

De tanto voar achei você,  
 Multicolorido exatamente igual  
 Ao meu astral.  
 Melhor é voar a dois

E de lá do céu  
 Formaremos dois em um só,  
 Fugirei da chuva,  
 Beijarei o sol,

(2x)  
 Amanheceu  
 É hora de voar,  
 Amanheceu  
 É hora de voar.

A pausa para a segunda música é breve, dura apenas o tempo das palmas da plateia; uma pessoa grita “linda” ainda no final da canção. Na introdução instrumental da segunda música, *Dois caminhos (Mestre e aprendiz)* (Claudia Lette/ Sérgio Rocha), que relata um encontro amoroso, Claudia mexe nos cabelos, mantendo uma postura mais comedida. Ao longo dessa performance, ela se mantém parada, movimentando apenas os braços, alternando entre movimentos amplos e delicados, ora mexendo nos cabelos, ora segurando as mãos. Ela agradece da mesma forma, e o público se manifesta novamente no final dessa música, gritando “linda”, ovacionando a cantora, mas agora há uma pausa maior, ela ouve emocionada a manifestação da plateia, esperando para começar o próximo número.

Ela começa a dançar de modo delicado, mexendo os ombros, os braços e as mãos, e se movimenta mais pelo palco, segurando o microfone nas mãos, gesticulando. A iluminação e cenário começam a sofrer pequenas alterações, em tons de amarelo, cor que domina a cena quando a cantora canta “clareou”. Trata-se de *A noite dos jangadeiros (clareou)* (Jorge Vercillo/ Jota Velloso), música que Claudia altera parte da letra; o verso original diz “você era o meu pedido/ pra festa de Yemanjá”, e Claudia altera para “você era o meu pedido/ na noite de Yeshuá”. Assim, ela substitui *Yemanjá*, a orixá cultuada em religiões afro-brasileiras, por *Yeshua*, nome hebraico para Jesus Cristo.

A noite dos jangadeiros (Clareou)

Tudo escuro e sem sentido  
 Tudo da terra foi pro mar  
 Desesperar, nem num dilúvio

Ventania é o que faz voar

Com um giz, eu fiz dois riscos  
 Uma ponte a nos libertar  
 Quem tem asas, vive em perigo  
 Por querer um céu pra voar

Sei que o amor é luz  
 e que brinca de cegar  
 A lua que me conduz  
 faz a noite clarear  
 Clareou, clareou

REFRÃO (2X)  
 Clareou a noite inteira  
 Amarelou a lua cheia  
 E o sol raiou na areia  
 Clareou, clareou  
 A noite inteira  
 Amarelou a lua cheia  
 Na areia, o sol raiou  
 Clareou, clareou

Tudo posto nessas barcas  
 Nosso dom de acreditar  
 Agrados, palmas e cartas  
 Vivemos do que vem de lá

Na noite dos jangadeiros  
 Foi quando lhe vi chegar  
 Você era o meu pedido  
 Na noite de *Yeshuá*  
 Clareou, clareou

Ela dança com trejeitos leves, balançando como uma menina enquanto canta, e aponta para o alto quando diz “vivemos do que vem de lá”, e em “na noite de *Yeshuá*”. Dessa vez ela agradece de braços abertos, e em seguida, conversa com o público, dando as boas-vindas para o show.

Eu não sei se dou boa noite, porque amanheceu dentro de mim quando eu entrei nesse teatro. E esse show, ele é muito importante pra mim, pra todas as pessoas que me cercam, pros meus fãs. (silêncio) Ele é pra vocês! (palmas e gritos da plateia). Aqui vocês vão (fala se sobrepondo às palmas) ver a nega, a lora, mas sendo sempre eu. (pausa, palmas e gritos). E por falar em ser um só, sendo dois, eu quero dedicar essa música ao meu marido (ri e manda beijo). Te amo, pai! Eu fiz pra ele.<sup>31</sup>

No início da apresentação, portanto, após essa abertura leve e romântica, ela avisa ao público que ele verá “a nega” e “a lora” (sic), mas que apesar disso, continuará sendo “sempre” ela no palco. Além disso, ela fala em “ser um só, sendo dois”, retomando o que acabara de dizer, dando a entender que está se referindo à “nega” e à “lora” – para mim, sugerindo que ela pode ser as

<sup>31</sup> Transcrição da fala de Cláudia Leite em 10m54s. *NegaLora Íntimo – Cláudia Leite*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9fG29F9fwWw>>. Acesso em 19/10/2021.

duas sendo uma só. Em seguida, Claudia aproveita para dedicar uma canção que compôs para o seu marido, *Bem vindo amor* (Claudia Leitte/ Sérgio Rocha); na letra, Claudia se refere a ele, Márcio, como Mar, e na apresentação<sup>32</sup> canta para ele, gesticulando em sua direção, que está na plateia com o primeiro filho do casal no colo, Davi. Nos últimos versos, ela inclusive fala do filho do casal: “Bem-vindo, meu amor/ Você me deu um filho lindo!”. No final, ela se mostra emocionada, mandando beijo para eles, para os fãs, e assume uma postura contemplativa, esperando a música acabar, parada no meio do palco.

Depois da homenagem ao marido, ela canta *No carnaval de Salvador* (Sérgio Rocha/ Zeca Brasileiro/ Adson Tapajós), enquanto o telão reproduz imagens de confete caindo, remetendo à folia. É a partir daí que ela assume uma postura mais segura, colocando a mão na cintura ao cantar encarando o público, dançando de forma mais descontraída, mexendo principalmente os ombros, e jogando o cabelo, dançando de uma forma que lembra uma performance do trio-elétrico. Claudia canta flexionando as pernas, dando um outro tom à sua performance, ao usar mais o corpo, com uma pose mais despojada.

Ela mantém esse clima mais animado em *Telegrama* (Zeca Baleiro), quando também toca uma guitarra brilhante, e imagens de palhaços e circo aparecem no telão, além do trecho “te amo” da música; e em *GPS* (Carlinhos Brown), quando dança pelo palco, e é acompanhada com palmas pela plateia. Ao fim dessa música mais suingada, Claudia diz: “Depois de Rita, quem se irrita? Salve, Rita Lee!”.



Figura 8

---

<sup>32</sup> *Bem Vindo Amor / Claudia Leitte*. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Sp3984yt6\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=Sp3984yt6_A)>. Acesso em 18/10/2021.



Figura 9



Figura 10



Figura 11

A primeira parte do show mantém um clima mais romântico. São sete músicas, compondo o maior bloco da apresentação; até a quarta, ela reproduz uma performance de princesa, com um viés mais delicado, e depois começa a se soltar, adotando uma postura de diva, mais descontraída. A passagem para a segunda parte do show é marcada por uma imagem cinza de

gotas de chuva, que parece reproduzida no telão. Claudia retorna ao palco vestindo um conjunto, com uma calça pantalonada amarela, e uma blusa amarela e laranja, com brilhos, e de salto alto; sem os brincos, a cantora mantém os cabelos soltos, como na parte anterior.

Ela caminha até o platô central cantando uma balada de amor, *Afaste-se de mim (Alejate de mi)* (Mario Alberto Dominguez Zarzar – Versão: Claudia Leitte). Novamente ela utiliza o efeito do vento batendo em seus cabelos, como no começo da primeira parte, criando um glamour, agora sob uma luz solar. Ela mexe no cabelo, mas agora assume um tom mais dramático, diferente do começo do show; a música também tem um conteúdo diferente, em que fala das dificuldades de uma relação amorosa.

Depois dessa música mais dramática, Claudia canta *Falando sério* (Maurício Duboc/ Carlos Colla), grande sucesso na voz de Roberto Carlos, lançada em 1977, e *Amor Super-Herói* (Marcony Scaramussa), música em que, sentada na beira do palco, ela parece fazer referência a Jesus. Depois, Claudia também faz uma releitura de *O tempo não para* (Cazuza/ Arnaldo Brandão), com participação de Tico Santa Cruz, vocalista da banda *Detonautas Roque Clube*, em uma performance mais teatral. Em seguida, ela homenageia a avó, com a música *Você existe em mim* (Carlinhos Brown/ Lester Mendez/ Josh Groban), chegando a chorar ao longo da apresentação, expressando bastante emoção; enquanto ela canta, a plateia do fundo vai recebendo velas, que são distribuídas entre as pessoas. No final da cena, há uma referência à sua avó, Dona Nizuca, que falecera naquele ano. Esse segundo bloco é composto por cinco músicas.



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Da face loura de *NegaLora*, os olhos marejados da cantora ao falar da avó na introdução de *Você Existe em Mim* (Carlinhos Brown, Lester Mendez e Josh Groban) parecem ser a única emoção real dessa primeira parte da gravação ao vivo, quando Leite assume ar e figurino de diva (FERREIRA, 2012).

Nessas duas partes brevemente descritas, há uma espécie de continuidade, a cantora mantém uma performance similar, além de apresentar um repertório quase todo composto por músicas que falam de amor. Portanto, na primeira parte ela aparece como uma mulher doce, delicada, com uma postura mais contida, como uma princesa, variando entre momentos em que se apresenta de forma mais elegante, como uma “diva”, e momentos em que se apresenta de forma mais despojada, mais menina.

### 3.3.3 A “nega” no palco

É na etapa seguinte, a terceira parte do show, que Claudia rompe com essa interpretação. Ao som do piano e bateria, que criam um clima de tensão e expectativa, sob uma luz avermelhada,

Claudia surge ao lado do pianista Sérgio Mendes, fazendo pequenos gestos com as mãos e ombros, balançando a longa saia do seu figurino, ajeitando o decote de modo provocativo, enquanto aguarda para subir no seu palco, o platô central.

Usando um vestido vermelho, com uma grande abertura nas costas, os cabelos presos em um coque baixo, brincos dourados, e os pés no chão, a dança ganha maior destaque em sua performance na música *Magalenha* (Carlinhos Brown)<sup>33</sup> – versão que inclui a citação do poema “Negalora” (João Nabuco). Agora a câmera foca mais em seu corpo, que está mais exposto por causa da roupa e dos movimentos que faz enquanto dança, mostrando seus pés descalços batendo no chão. Como ela mesma explicou na divulgação do trabalho – “sou ‘negalora’ quando sambo, quebro, quando canto esse tipo de música” (LEITTE in SANTOS, 2011) – esse momento introduz essa personagem no palco, atribuindo sentidos a ela também na letra da canção:

#### Magalenha

Vem, magalenha rojão  
Traz a lenha pro fogão  
Vem fazer armação  
Hoje é um dia de sol  
Alegria de xodó  
É curtir o verão

Tchê, tchê, tchê, tcherê, tchê (4x)

Vem, magalenha rojão  
Traz a senha pro fogão  
Tê, tê, tê, coração  
Hoje é um dia de sol  
Alegria é de coió  
Meu dever de verão

Tchê, tchê, tchê, tcherê, tchê

Calangulango  
Do calango da pretinha  
Tô cantando essa modinha  
Pra senhora se lembrar  
Daquele tempo  
Que eu vivia lá na roça  
Com uma filha na barriga  
E outra filha pra criar

(Poema Negalora)

Africana da Alemanha, negalora do Pelô  
Nasci em São Gonçalo, a Bahia me criou  
Faço samba, canto funk, no meu canto tem axé

<sup>33</sup> Claudia Leite – *Magalenha feat. Sergio Mendes (DVD Negalora)*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aiP5aG0zbsI>. Acesso em 27/02/2021.

Então, se liga nessa rima  
Que eu vou te dizer qual é  
A vida tá mudando e nessa roda eu vou cantar  
Minha fé revitalizando  
O sol nasceu, o mundo acabou  
E a gente continua dançando



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

“Africana da Alemanha, negalora do Pelô/ Nasci em São Gonçalo, a Bahia me criou”. Cantando esses versos, Claudia deixa de lado a doce, meiga, delicada e romântica personagem que até então marcou sua apresentação, para dar vida a uma outra mulher no palco. Animada, decidida, com gestos firmes, amplos, e uma expressão corporal mais sensual, ela encara o público, séria e provocativa. Seus movimentos ficam mais bruscos, fortes, marcados, ela samba de forma expansiva, descalça no palco, levantando o vestido longo com as mãos. “Com figurino vermelho que remete ao universo hispânico, Leitte protagoniza número vibrante em *Magalenha*. É quando a *nega* baixa no terreiro” (FERREIRA, 2012). É uma postura que se pretende sensual, contrária à delicadeza do início do show.

A interpretação da música também muda, a polidez dá lugar a uma performance mais forte, mas também mais teatral. Na segunda parte de *Magalenha*, ela pula no palco – num gesto que lembra as performances do trio-elétrico; ao longo da performance, o coral acompanha, todos executando o mesmo passo, parados no lugar. “Em clima bem latino e usando um vestido vermelho, ela engatou uma parceria com Sérgio Mendes para cantar *Magalenha*, arrasando no gingado e enlouquecendo o público com este clássico de Carlinhos Brown” (SERRA, 2011).

Em *Magalenha* ela canta sobre uma mulher que batalha para criar o filho enquanto carrega o outro na barriga – ela inclusive faz um gesto enquanto canta, tocando a barriga de modo brusco; depois, no poema *Negalora*, ela fala de si mesma como uma mulher que faz samba, canta funk, e tem axé no canto. Em seguida, Claudia Leitte canta *Sambah* (João Nabuco)<sup>34</sup>; enquanto o *backing vocal* canta os primeiros versos em inglês, ela encara a plateia provocante, sensual, e começa a dançar, abrindo os braços e rebolando. Claudia faz uma pose, subindo a saia, e canta

<sup>34</sup> Claudia Leitte – *Sambah* (DVD *Negalora*). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZDNtjN8BB0A>. Acesso em 15/12/2021.

sobre uma mulher que, sozinha no meio da multidão, só quer saber de sambar. Ela faz gestos fortes enquanto canta, sambando e requebrando pelo palco; o coral, ao fundo, também samba, cada um em seu lugar. Por último, encerrando a terceira parte, ela apresenta *Incendeia* (João Nabuco), sob uma luz vermelha; ela canta encarando a plateia, com vigor, fazendo gestos amplos com os braços, movimentando o tronco; no meio da apresentação, faz uma coreografia, abaixando o tronco para a frente e movendo os braços.

#### Sambah

Quando ela entra nesse transe o mundo gira  
E ela pensa até que tá parada no lugar  
Ela acredita que beleza contamina  
E que rebolando faz o mundo swingar

E ali no meio da quadra  
No meio da multidão  
Ela sozinha feito um furacão sambava

Nem quer saber se quem veio primeiro  
Foi a batucada ou o rebolado  
E a moça começa a cantar

#### REFRÃO

Sambah  
Me deixa sambar  
E ela canta lindo  
No silêncio do samba  
Lindo

#### Incendeia

Incendeia, demorô  
Samba labareda de tambor  
Incendeia, demorô  
Samba chama  
Acende a luz quando ela dança  
E queima pela mata adentro  
Desarvorou  
O fogo é irmão do som

Incendeia, demorô  
Samba labareda de tambor  
Incendeia, demorô  
Samba chama  
Só foi dar de madrugada  
Que a doida da bicharada  
Desentocou  
E roda na ciranda  
Que o suingue inflama florindo da rua  
E nessa alguém do nada começa cantar  
Villa Lobos  
E canta pra subir  
E aí que vai baixar uma orquestra

Que desafia a própria morte  
A tocar

Incendeia, incendeia  
Incendeia que é pra iluminar  
Incendeia  
E a batucada incendiou

Este terceiro bloco do repertório é o menor, com apenas três músicas, mas ele estabelece uma grande diferença na apresentação. Além de mudar o figurino e a performance, dançando de pé no chão enquanto balança a saia do vestido, o tema do seu canto também muda. Não há mais o clima romântico que prevaleceu na primeira e segunda parte do show, e essas músicas já não falam de amor, do encontro amoroso, ou da possibilidade do mesmo, nem do amanhecer. Elas falam de uma outra mulher, que batalha, dança e canta, sozinha, além de utilizar imagens relacionadas à noite. E, no palco, é uma outra mulher que canta, seus gestos e interpretação se opondo à anterior. Claudia encerra esse trecho com uma coreografia que faz alusão a uma sonoridade afro-brasileira, saindo do palco ao som dos tambores, que são focados pela câmera, e a última parte do show começa em seguida.



Figura 19



Figura 20



Figura 21

### 3.4 O batizado da Negalora

A abertura da última parte do show é *Cordas do Navio Negreiro* (João Nabuco), que traz um trecho do poema “O navio negreiro” de Castro Alves, narrado pelo ator Edson Montenegro em *off*. A banda acompanha a gravação da voz, com uma música instrumental ao fundo, que começa com os violinos e o piano, e vai destacando os instrumentos de percussão, pontuando os tambores, em uma sonoridade que remete ao universo afro-brasileiro. Aqui, entendo que a cantora instaura a história do povo negro a partir da escravidão.

O marco que ela estabelece na narrativa do show, que introduz a última parte de sua apresentação, é essa cena. No cenário, há uma representação do mar no telão, através da iluminação, e uma série de fios com pequenas lâmpadas pendem sobre o palco, lembrando estrelas. Além disso, as pessoas assentadas ao redor do palco fazem movimentos com pequenos espelhos, criando uma ideia de movimento sob um céu estrelado.

### O navio negreiro

Estamos em pleno mar... Dois infinitos  
 Ali se estreitam num abraço insano,  
 Azuis, dourados, plácidos, sublimes...  
 Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?

Donde vem? Onde vai? Das naus errantes  
 Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?  
 Neste saara os corcéis o pó levantam,  
 Galopam, voam, mas não deixam traço.

Bem feliz quem ali pode nest' hora  
 Sentir deste painel a majestade!  
 Embaixo – o mar em cima – o firmamento...  
 E no mar e no céu – a imensidade!



Figura 22

Carlinhos Brown entra no palco em seguida, fazendo a marcação de um samba em uma caixinha de fósforo. Claudia, que já está no palco, vai ao encontro do músico, saudando-o com um beijo, e eles cantam um Pot-pourri dos sambas *Pra todo efeito* (Lula Carvalho/ Batatinha) e *Amantes cinzas* (Carlinhos Brown/ Arnaldo Antunes), dançando juntos. A cantora está com um vestido curto, de estampa de oncinha na parte de cima, folhagem verde na parte de baixo, brilhos, e um grande decote nas costas – uma espécie de bata reta, com mangas longas e bufantes; um sapato preto de salto alto, e um longo colar de pedras pretas com muitas voltas, sem brincos, com o coque baixo.

Agora a câmera mostra as pernas da cantora, que samba ao lado de Carlinhos Brown; eles fazem uma cena, enquanto cantam, dando maior sentido aos versos através dos gestos. Ela ajeita o cabelo preso, como se estivesse fazendo charme, enquanto ele canta para ela, como se quisesse conquistá-la. Eles brincam, dançam, cantam um para o outro; Claudia rebola, samba com as

mãos no quadril, faz charme, provocando, e brinca com os versos da música. No final, ele beija a mão da cantora, que retribui, e eles se abraçam.



Figura 23



Figura 24

Então começa o *Repente da Negalora* (Carlinhos Brown)<sup>35</sup>. Claudia Leitte e Carlinhos Brown estão no centro do palco; ele tira os óculos escuros e cumprimenta o público, a quem pede ajuda, explicando: “É só cantar assim óh: ‘dindindin, nega alemã, dindindin, nega alemã’”. Enquanto isso, dois bancos são colocados ao lado deles, para que eles possam se sentar um de frente para o outro. Um repente é tocado, enquanto Brown canta a letra que escreveu para o batismo da cantora, lendo em um papel segurado pela mesma, e as pessoas acompanham com palmas. No refrão, “dindindin, nega alemã”, há o emprego da estrutura solo/coro; o artista repete “dindindin”, e as pessoas respondem “nega alemã”. Ele indica para a cantora para qual lado

<sup>35</sup> Claudia Leitte & Carlinhos Brown – *Repente da Negalora* (Gravação do DVD *Negalora – Íntimo*). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vv1qtKhAP7o>>. Acesso em 21/08/2020.

olhar, e ela olha para o público, séria, acompanhando o gesto de Brown; depois, ela não o acompanha, fechando os olhos, concentrada, contribuindo para criar um momento solene.

Repente da Negalora

Quero convidar você  
Pro caminho *croissant*  
E apresentar ao mundo  
A mina que rima com amanhã  
A Claudinha mãe de leite  
Dessa nega sou um fã

Din din din  
Nega alemã (4x)

Quem maltrata a natureza  
Não perde por esperar  
O clima tá dando chance  
Pra gente se consertar  
Quem diria que um dia  
Num estado de euforia  
De uma casca de maçã  
Nasceria na Bahia  
Para nossa alegria  
Essa nega alemã

Din din din  
Nega alemã (6x)

As denguiques com meiguices  
Te deram beleza de miss  
Modelo e admiração  
Para encurtar a história  
O resultado é uma glória  
Para lembrar a memória dessa miscigenação

Din din din  
Nega alemã (4x)

Dá um alô disk denúncia  
Contra a discriminação  
Vamos todos andar juntos  
No caminho do *croissant*  
E agora, e agora  
Tudo fica pra história  
Apresentamos com glória nossa nega alemã

Din din din  
Nega alemã (4x)  
Ô, ô, ô, ô, ô, ô  
Eae, eae, eae, eae

No final do refrão, o violino dobra a voz de Brown, que faz sonoridades sem palavras, “ô, ô, ô, ô, ô, ô/ eae, eae, eae, eae”, o que de alguma forma reforça a magnitude da cena e a importância do ato. De lado para a plateia, no centro do platô redondo, com semblantes sérios e uma postura

solene, Brown pinta o rosto da cantora com uma tinta preta, fazendo traços que lembram as pinturas corporais da banda de samba-reggae *Timbalada*, lançada por ele no começo da década de 90.

Após ser batizada no palco, Claudia também pinta o rosto de Brown, com tinta branca, e faz uma reverência ao cantor. Em seguida eles se levantam, e o cantor a conduz pela mão até a frente do palco, como se a Negalora estivesse sendo apresentada às pessoas. De braços abertos, ela para, e permanece encarando a plateia, numa postura de enfrentamento, com o semblante sério. “A pintura representou o batismo da Negalora” (SERRA, 2011). Depois ela dança de maneira brusca, e a música termina com a própria cantando os versos “negra alemã”, e ambos saem do palco sob aplausos.



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29

### 3.5 A Negalora no palco – descrição da performance

A performance de *Black Man* (Carlinhos Conceição/ Rubinho/ Silvio Mury)<sup>36</sup> começa com uma sorridente Claudia Leitte entrando no palco, após o “rito de passagem”, sendo ovacionada pelo público e aplaudida pelas pessoas que estão de pé no fundo do cenário. Ela se dirige tranquilamente à plataforma, que está vazia e sob o foco da luz. Assim que Claudia sobe, a marcação da bateria começa, e só os *backing vocals* e o coro, que está de pé no fundo do palco, acompanham a cantora nos primeiros versos em inglês de *Black Man*. Trata-se de um canto arranjado como *spirituals* estadunidenses, com a banda tocando um samba-reggae. Ela permanece parada enquanto canta, com as pernas bem abertas, segurando o microfone com a mão direita, enquanto o braço esquerdo permanece abaixado; ela tenta se manter imóvel, com a cabeça reta, encarando a plateia com um semblante leve. Um lado do grupo ao fundo, que está à sua esquerda, ensaia um pequeno balanço, mas o grupo da direita acompanha a cantora, estático.

Black Man

If Jesus Christ  
Had been a black man  
There would be indifference  
The color of his purple skin  
If Jesus Christ  
Had been a black man... Had been a black man

A  
Um homem de cor  
A mesma mensagem de fé e de amor  
Teria o santo o mesmo andor?  
E apesar da negra cor  
Você teria o mesmo amor?  
I don't know (3x)

REFRÃO  
If Jesus Christ  
Had been a black man  
There would be indifference  
The color of his purple skin  
If Jesus Christ  
Had been a black man... Had been a black man

B  
A mesma paixão  
A mesma nobreza no gesto da mão  
O mesmo brother  
Um negro irmão  
Se ele fosse esse negão  
Você lhe beijaria a mão?

<sup>36</sup> DVD: *Black Man – Claudia Leitte/ Claudia Leitte Squad*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4EcluZMsifE>. Acesso em 21/08/2020.

I don't know (3x)

REFRÃO

C  
 Um negro legal  
 Palavras e gestos  
 Amor sem igual  
 Discriminado, anjo marginal  
 E essa toda devoção  
 Seria exatamente igual  
 I don't know  
 I don't know  
 I don't know

REFRÃO 5x

Esse artifício de começar a música sem acompanhamento instrumental, parada, chama a minha atenção para o início da letra, que questiona em inglês qual seria o impacto se Jesus tivesse sido um homem negro. A soma desses elementos – uma letra que fala de Jesus Cristo, um início *à capella*, com um coro ao fundo, com vozes encorpadas, cria uma sonoridade que remete aos *spirituals*.

Tal negritude baixa também, em outra latitude, em *Black Man* (Carlinhos Conceição, Rubinho e Silvio Mury), outro grande momento de *NegaLora*. É quando a ladeira do Pelô desemboca em esquina do Harlem, terreno sagrado dos *spirituals* norte-americanos. Um coral de acento gospel se harmoniza com a batida do samba-reggae em gravação que representa o mais alto voo estilístico da cantora. (FERREIRA, 2012)

Imagens similares às da divulgação do show *NegaLora* aparecem no grande telão ao fundo, com uma animação que as reproduz quase sempre em movimento, e que vai alternando a imagem da cantora em *blackface*, e pintada com tinta branca; em ambas as imagens ela está com o cabelo curto, loiro. Também é reproduzida uma montagem em que Claudia aparece metade em *blackface* e metade pintada com tinta branca, similar ao cartaz de divulgação.

Retomando a performance: a primeira parte da letra constitui-se no refrão, e o início da parte A coincide com sua imagem no telão, que exhibe seu *blackface* e sua face pintada de branco. Nesse momento há um tempo de silêncio, seguido pela entrada de tambores tocados com varetas. Ela se movimenta, mexendo a cabeça para o lado; a banda começa um samba-reggae, com a sonoridade do *Timbalada*, e Claudia entra cantando sozinha o verso em português (A) e começa a dançar, acompanhada pelas pessoas do coral, ao fundo.

No final da primeira parte, Claudia pergunta “e apesar da negra cor, você teria o mesmo amor?”, enquanto os membros do coral balançam de um lado para o outro, agora combinando os passos;

são duas estrofes curtas em português, seguidas por uma expressão em inglês, onde ela reflete que não sabe como seria se Jesus fosse negro. Em seguida ela retoma a parte inicial da letra em inglês, o refrão, e é novamente acompanhada pelos *backing vocals* e pelo coral; ela se dirige a ele, de costas para o público, como se estivessem todos dançando juntos; as pessoas cantam e dançam com entusiasmo. Seus gestos com a mão direita, no entanto, rapidamente modificam o sentido da cena, indicando que ela estaria regendo o coral.

Ela volta-se para a plateia, cantando a segunda parte do refrão acompanhada pelo grupo, que dança conforme a cantora, imitando o seu passo. Claudia começa a parte B da música, cantando sozinha em português, e são versos com a mesma estrutura da parte A. Após questionar “se ele fosse esse negão, você lhe beijaria a mão?”, ela repete a mesma expressão, “I don't know”, mas agora começando a improvisar, aumentando progressivamente a intensidade da sua voz, culminando num refrão com a introdução de cordas, destacando a melodia ao violino. É uma gradação, a música vai crescendo, e há o aumento de densidade sonora, instrumental. O coro novamente retorna no refrão, mantendo o volume, e Claudia segue fazendo improvisos vocais, com um grande emprego do corpo em gestos, se contorcendo, esbanjando o alcance de sua voz.

Ela avança para a parte C, novamente cantando sozinha em português, e volta a cantar de modo suave. O coro permanece mantendo o balanço, em silêncio. Aqui ela pede palmas do público e do coro, o que remete a dois contextos: o do negro *spirituals* que tende também a um crescendo performático, e o do próprio Axé, que sempre pede para as pessoas baterem palmas; assim, o coro bate palmas dançando, tal como os *spirituals* e o Axé. De novo, ao finalizar a segunda parte, depois de questionar “e essa tua devoção seria exatamente igual?”, ela volta a improvisar, subindo o tom e repetindo sucessivamente a mesma expressão, “I don't know”, que também finalizou as duas outras estrofes em português. Ela volta a improvisar no refrão, para em seguida cantar na mesma altura do coro e terminar a segunda estrofe, perguntando à plateia: “cadê as palmas de vocês? Vem, vem!”

Então todos cantam o refrão novamente, e Claudia, virando-se para o fundo, indica com um gesto que as pessoas ali também deveriam bater palmas. Ela volta-se para a plateia e é acompanhada nas palmas também pelos *backing vocals*; canta os dois versos no mesmo tom que o coro, mas no final do segundo volta a improvisar, subindo bastante a voz, recortando as frases, fazendo improvisos enquanto fecha os olhos; ela emprega todo o corpo nesses momentos de improviso vocal, se contorcendo novamente, dobrando as pernas e inclinando o tronco para frente, como se estivesse agachando. Assim, também com os gestos, ela vai construindo um

ambiente de alta emoção; os *spirituals* e cultos evangélicos brasileiros empregam esses recursos para elevar a emoção nos cultos.

Enquanto Claudia canta com força, quase gritando, o coral mantém a altura, batendo palmas. Então há outra repetição do refrão, mas agora apenas ao som do ukulele, e os músicos também começam a bater palmas ou baquetas, acompanhando a cantora que novamente convida a todos da plateia para bater palmas, chamando com as mãos enquanto canta, para que participem desse momento. Em seguida, convoca diretamente: “levantem, cheguem mais perto, venham, venham”, se dirigindo à plateia, que permanecia em suas poltronas, a maioria sentada. Aos poucos as pessoas se levantam e algumas vão se aproximando do palco.

Em seguida, repete-se o recurso inicial: o ukulele para de tocar, e sem acompanhamento instrumental, o refrão é cantado mais uma vez, com o diferencial de que agora todos foram convocados a participar da performance, batendo palmas. A sua imagem, em *blackface* e com tinta branca, permanece congelada no telão. A sonoridade criada a partir de um coro batendo palmas e cantando *à capella* um pequeno trecho em inglês, intensamente repetido, com um tema que supostamente propõe uma reflexão espiritual, que questiona se a fé das pessoas permaneceria igual se Jesus Cristo tivesse vindo ao mundo sendo negro – ou se tivesse sido retratado como tal – enquanto todos balançam de um lado para o outro, envolvidos, essa performance novamente me remete aos *spirituals* norte-americanos, aqui “hinos de louvor”; me lembro de cenas de filmes norte-americanos, em que aparecem os corais nas igrejas presbiterianas, com esses mesmos elementos, mas formado majoritariamente por pessoas negras.

Muitos fãs vão para a frente do palco, e animados, acompanham a cantora batendo palmas. Claudia volta a cantar de forma amena, mas logo começa a fazer variações na letra, improvisando, e fazendo movimentos mais bruscos. O coro permanece balançando de um lado para o outro, sempre, todos batendo palmas e repetindo de novo a primeira parte da letra. Esse recurso cria uma imagem que remete ainda mais a essa música gospel americana e à força de sua performance, já que no final Claudia parece tentar reproduzir as solistas negras nos corais, improvisando, fazendo movimentos peculiares. Músicos e plateia param, enquanto a cantora abusa de sua voz em um final grandiloquente, sem nenhum acompanhamento, recortando as palavras, como se buscasse enfatizar o impacto do que está dizendo – e se Jesus Cristo tivesse sido um homem negro?

Ela diminui o volume, e é acompanhada pelo coro na conclusão da letra, em uníssono. Imediatamente o público começa a aplaudir e gritar, enquanto a banda arremata o final. Com trejeitos afetados, Claudia sorri de braços abertos, mas logo fica séria, contemplando a plateia que continua a aplaudir com veemência, muitos de pé na frente do palco. Ao fundo, a imagem mostra três Claudias: uma Claudia em *blackface* e com tinta branca ao centro, uma Claudia com tinta branca de um lado, e uma Claudia em *blackface* de outro. Enquanto segue muito aplaudida, agradece, comedida, manda um beijo, fala obrigada sem o microfone, faz o sinal militar de quem cumpriu uma missão, manda outro beijo para a plateia, vira de costas e caminha em direção ao fundo, agradecendo ao coro sem descer de seu platô. Ela é novamente ovacionada, como no início da performance.

No DVD, aparece uma imagem com algumas informações do show, e em seguida Claudia volta ao palco, acompanhada por quatro homens, que dançam ao redor da cantora. Parece tratar-se do bis, *Locomotion Batucada* (João Nabuco/ Alice Autran), uma música que tem letra em inglês com uma sonoridade que mistura samba e funk, que havia sido lançada no concurso Miss-Brasil 2011. Ela canta provocativa, fazendo gestos fortes, rebolando e sambando. Nos agradecimentos, acena para os fãs, se ajoelha no chão, curvando-se, e manda beijos para a plateia.

Assim, o bloco final é composto pelo trecho do poema de Castro Alves, e quatro músicas. Nos agradecimentos, o filho da cantora, Davi Pedreira, sobe ao palco, respondendo sua mãe, que canta “*locomotion*”, e ele completa no microfone “batucada”. Ouve-se “Claudia, eu te amo”, acompanhado de palmas, nos créditos. Davi pergunta a ela: “Por que você tá toda pintada”? Claudia Leite ri da pergunta, e responde “porque eu virei a Negalora”. O vídeo acaba ao som de palmas, surge uma pintura da foto de perfil da cantora, que estampa a capa do DVD, e os créditos finais são ao som do *Repente da Negalora*. A direção artística do trabalho é de Claudia Leite e Flávia Moraes. Nos agradecimentos, Claudia escreve: “Obrigada Deus! Obrigada por nos conceder talento, alegria e por nos orientar conforme Sua boa, agradável e perfeita vontade”.



Figura 30

### 3.6 Análise das performances

Ao mirar no público americano (sua meta atual), buscando legitimar sua ascendência em um batismo equivocado de Carlinhos Brown, evocando uma suposta identidade múltipla, travestindo-se de Nêgalôra, um exemplar grandiloqüente do hibridismo racial que ratifica o famoso “pode misturar” da baianidade momesca, talvez, involuntariamente, detone um canal de diálogo mais intenso sobre o camaleônico racismo brasileiro (ADÚN, 2011).

O meu objetivo, ao abordar o DVD *Negalora – Íntimo*, foi destacar alguns elementos das quatro performances da cantora, trazendo sua própria narrativa sobre o trabalho, e a perspectiva que ela apresenta como artista. O relato do show permitiu destacar como ela constrói sua “lora” e sua “nega” no palco, e alguns elementos utilizados em cena serão agora analisados, evidenciando como sua narrativa remete aos estereótipos atribuídos às mulheres negras e mulheres brancas em nossa sociedade racista. A descrição do batismo, seguido da descrição da apresentação da Negalora, explicitam como essa imagem é promovida no palco, em diálogo com o público, que foi chamado a participar de ambas as performances. Assim, para propor reflexões sobre o show, selecionei alguns elementos para a análise, em vista do impacto que causaram na minha interpretação do trabalho.

Contudo, ainda que seja um show ao vivo, é importante lembrar que trata-se de uma apresentação para a gravação de um DVD. Portanto, além de seguir um roteiro, que constrói um sentido já pré-estabelecido – a direção artística é dividida entre Claudia Leitte e Flávia Moraes, e ambas criaram a personagem “Negalora” (SANTOS, 2011) – a apresentação foi ensaiada, e as músicas *Magalenha* e *Incendeia* foram regravadas. Claudia Leitte voltou ao palco depois de duas horas de gravação, mas “os fãs que se espalharam pelas cadeiras do teatro não reclamaram depois de o produtor do show anunciar que teriam de ficar por cerca de uma hora a mais no teatro” (ARAÚJO, 2011).

- Estereótipos – o figurino, o corpo, a dança

Para começar o espetáculo, Claudia usou um vestido longo azul com 20 mil cristais *Swarovski* bordados à mão. Em seguida, foi a vez de brilhar como o dia, e ela usou um look composto por duas peças, calça e top amarelos. Mas foi com a terceira aparição, em um vestido arrasador vermelho, com as costas bem abertas, que Claudia mostrou que também sabe dançar. Lindo, lindo! E finalizou o show com um vestidinho estampado curto, que deixava as pernas da cantora bem à mostra. (GLAMURAMA, 2011)



Figura 31

É interessante pensar em como cada figurino (figura 31) está articulado com um momento, e como as performances da cantora variaram ao longo do show; o figurino e a iluminação foram decisivos na construção da imagem da cantora no palco – de princesa “lora” à “nega” baiana. A personagem Negalora parece depender de vários elementos, e a construção da diferença parece ser um deles, porque começar o show como uma diva, exagerando na elegância e no brilho, e terminar com uma roupa curta, com estampa de oncinha e com a cara pintada como marca de ter “virado a Negalora”, carrega muitos sentidos, a meu ver todos estereotipados.

Mas “estereótipos não são meras percepções inadequadas sobre certos grupos de indivíduos. Eles possuem uma dimensão claramente política, pois são meios de legitimação de arranjos sociais excludentes” (MOREIRA, 2019, p.59). A Negalora usa um vestido curto de estampa de oncinha, e diante da construção de todo o espetáculo, isso acaba significando uma essencialização da mulher negra. Associar o figurino ao modo de cantar, dançar e se posicionar no palco contribui ainda mais para evidenciar a perspectiva da cantora. Além da estampa, há o fato de que o figurino deixa o corpo da cantora à mostra, assim como o vestido vermelho que marca a passagem para a segunda parte do show, a performance da “nega” – que tem os cabelos presos em um coque, e não balançando ao vento.

Como Adilson Moreira (2019) sublinha, os estereótipos acabam servindo para a manutenção de processos de estratificação, porque contribuem para a naturalização da desigualdade. Além disso, eles precisam ser repetidos de maneira constante, para que se tornem um conhecimento compartilhado; essas percepções negativas são internalizadas, operando na forma de automatismos mentais, que impactam a interação com membros de minorias – resultando em comportamentos discriminatórios. Os meios de comunicação são importantes para a reprodução dos estereótipos (BENTO, 2002), e é importante ressaltar que “a cultura dominante sempre lê o corpo da mulher negra como um sinal de experiência sexual” (hooks, 2019, p.285).

Portanto, é necessário entender como os estereótipos raciais acabam determinando como cada grupo deve agir e se comportar no tocante à expressão do corpo e da sexualidade (SCHUCMAN, 2012). Isso porque tudo muda quando essa “nega”, com uma pitada de “latinidade” em um primeiro momento, surge no palco. Claudia se transforma, forçando a aparição de outra mulher, que domina a cena; seus trejeitos estão diferentes, e ela começa a fazer outro uso do próprio corpo na performance.

Desde o período colonial, mulheres negras são estereotipadas como sendo “quentes”, naturalmente sensuais, sedutoras. Essas classificações, vistas a partir do olhar do colonizador, romantizam o fato de que essas mulheres estavam na condição de escravas e, portanto, eram estupradas e violentadas, ou seja, sua vontade não existia perante seus “senhores” (RIBEIRO, 2018, p.142)

Essa mulher desliza as mãos pelo próprio corpo, em uma postura provocativa, arrumando o decote, subindo a saia do vestido, descalça, sambando, rebolando, balançando todo o corpo. Ela se move de forma afetada, exagerando em todos os gestos. Ao dançar, movendo as pernas, faz isso com força, batendo os pés no chão. Claudia também encara a plateia, e canta desafiando o público, gesticulando, levantando os braços, sambando ao redor do seu palco.

Sobre a performance de *Sambah*, Claudia publicou em sua rede social, em agosto de 2020, um trecho da apresentação no DVD *Negalora*, com o texto: “*Sambah* é sobre o poder de uma mulher imbatível. Uma música forte, dentro de um projeto que representa a beleza da fusão das raízes do nosso país através da Música. Isso tudo segue me inspirando e aquecendo o coração” (INSTAGRAM 11, 2020). Essa imagem reforça o estereótipo da mulher negra como guerreira, “uma mulher imbatível”, resistente à dor e ao sofrimento. “Vistas pelas lentes de raça, as mulheres negras aguentam dor física; por classe são vistas como protótipos da feminização da pobreza e atravessam gerações sendo chefas de famílias, vitoriosas das dificuldades impostas pelo imperialismo colonial” (AKOTIRENE, 2019, p.78-79).

Depois, sob uma luz vermelha, Claudia exacerba uma interpretação teatral, levantando os braços e movendo o tronco em uma coreografia intensa. Então essa mulher tem suas características também aludidas pela iluminação, que agora é quente, forte, enquanto ela canta “incendeia, demorô, samba labareda de tambor”, construindo uma imagem de luxúria. “A sociedade colonial e escravista contribuiu imensamente para a criação do mito de mulheres quentes, atribuído, até hoje, às negras e mulatas pela tradição oral e disseminado no meio intelectual através da literatura” (CARNEIRO, 2020, p.154). A performance da “nega”, portanto, mostra força e sensualidade a partir de músicas agitadas (samba), gestos bruscos, “carão”, exibição do corpo (a primeira parte inclusive com os pés no chão), dança exagerada e rebolado, aludindo à suposta ousadia da mulher negra.

No entanto, é importante destacar que o sentido atribuído por Claudia ao figurino estabelece uma contraposição, ao vincular a sua personagem “nega”, batizada como Negalora – a “nega alemã” (sic) – ao vestido curto com estampa de oncinha, e a personagem “lora” ao vestido longo de gala, com cristais. E apesar da Negalora ser inventada, a “lora” me parece ser a própria Claudia, que homenageou o marido e a avó no primeiro bloco do show. Assim, o contraste é o que torna as características estereotipadas mais marcantes, destacando uma personagem da outra. Como ela explica no começo, o público é avisado que verá “a nega” e “a lora” no palco.

A cena inicial do DVD introduz uma Claudia que me remete às princesas dos contos de fada da minha infância; ela surge da plateia, deslumbrante, e sobe ao palco com delicadeza e cuidado, com o semblante leve enquanto caminha. Ao subir em seu platô, ela faz uma reverência, gentil, como se tivesse chegado ao baile e cumprimentasse a todos com humildade, antes de se apresentar. Ela canta com suavidade, sob uma iluminação que lembra a luz do luar, com o vento em seus cabelos longos, brilhando.

Ela mantém uma pose de *pop star*, e tudo contribui para esse clima – a iluminação, o vento, a postura no palco, a sonoridade, a letra da canção, que fala de pássaros, do céu e de voar. Além desses elementos, o figurino dá forma a essa princesa. Aqui, vale ressaltar que nas culturas ocidentais, o belo/bonito é sinônimo de superioridade, e os contos de fada são exemplos disso, ao construir uma narrativa que vincula a beleza à bondade, demarcando o espaço de vilãs e heroínas – ou bruxas e princesas – através da beleza (BERTH, 2020).

Somos bonitos ou somos feios – guardadas as devidas adequações ao conceito real de belo, que é pautado pela proporção, pelo estilo e pela harmonia das formas e dos desenhos da figura humana – tanto quanto qualquer um pode ser. E a adequação ou não aos parâmetros estabelecidos pelo conceito filosófico de belo/ beleza/ estética não

molda caráter nem anula outras qualidades humanas, tampouco cria juízo de valor, como fazem supor os perversos contos de fadas escritos para doutrinar o imaginário infantil com as ignorâncias já cultivadas e perpetuadas por adultos (ibidem, p.129)

Quando eu tinha quatro anos, perguntei para a minha mãe quando eu ficaria branca, porque todas as pessoas boas da TV eram, mas todos os vilões eram negros e pardos. Eu me considerava uma boa pessoa, então pensei que ficaria branca eventualmente. Minha mãe ainda se lembra do olhar desanimado em meu rosto quando ela me deu a má notícia. (EDDO-LODGE, 2019, p.81)

Depois de surgir como uma princesa e apresentar uma performance da “lora” – com a construção de uma fragilidade e doçura a partir de músicas românticas (tema de amor), gestos delicados, sorrisos e postura recatada, aludindo à suposta inocência e pureza da mulher branca, Claudia vai descontraindo sua performance, ao longo da primeira parte do show. Ela fica mais despojada, mas mantém uma pose de diva na maior parte do bloco, e todos os figurinos foram importantes para a proposta da cantora, que construiu suas personagens em cima de estereótipos raciais.

A lora – a mulher branca – é delicada, e por isso desperta o cuidado dos homens. Tem uma fragilidade, uma meiguice e vulnerabilidade atribuídas a essa mulher, que canta sobre o encontro amoroso. Ela traz os ombros de fora, há uma grande fenda na saia do vestido, e um decote nas costas, mas a maneira com que usa o seu corpo na performance é de uma forma recatada. “A imagem de inocência da feminilidade branca construída socialmente se baseia na produção contínua do mito machista/ racista de que mulheres negras não são inocentes e nunca poderiam ser” (hooks, 2019, p.285), e Claudia exemplifica magistralmente essa produção do mito machista e racista da pureza branca.

À medida que a sociedade brasileira vai realizando ao longo das décadas o seu projeto de branqueamento da população, seja pela apologia da miscigenação, seja pela política de incentivo à imigração europeia, vai-se consolidando os estigmas e o destino social de negras e brancas dentro da lógica racista e sexista. E o processo de emancipação da mulher e de liberação sexual que ganham força a partir dos anos 1960 irão estabelecer novos desafios para as mulheres negras do ponto de vista de sua identidade, afetividade e sexualidade por estabelecer a absoluta hegemonia da brancura como padrão privilegiado para a mulher, agora não mais somente do ponto de vista estético, afetivo ou de ideal de família burguesa branca, mas também do ponto de vista sexual para os homens brancos e também para significativa parcela dos homens negros brasileiros, especialmente aqueles considerados socialmente como “bem-sucedidos” (CARNEIRO, 2020, p.158-159).

A expressão popular, segundo Lélia Gonzalez (2020), diz “branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”. Não por acaso, no começo do show, Claudia assume uma postura mais discreta quanto ao seu corpo, mesmo que o figurino mostre parte dele, porque ela constrói uma imagem de uma princesa, que é feminina sem ser vulgar; há uma elegância na

forma em que ela se exhibe. Além disso, também é interessante pensar que é nesse primeiro momento que ela canta a música que fez para o seu marido. Depois, com o conjunto amarelo, ela aparece ainda mais discreta, destacando a sua interpretação vocal. E é neste momento que ela homenageia sua avó. Portanto, ela se declara ao seu marido e apresenta-se como uma moça de família, ao chorar no palco numa homenagem para a avó recém falecida. É uma mulher boa, sensível e amorosa.

Quando Claudia Leitte cria a diferença em suas performances, se apresentando como “lora” e como “nega”, ela promove uma naturalização de estereótipos raciais. A artista obviamente poderia ter apresentado esse mesmo repertório sem atribuir esses sentidos às interpretações; no entanto, o que ela insinua quando se pretende negra para cantar samba? Ela promove a identidade de Negalora como se uma mulher negra estivesse reduzida a um repertório e a uma performance. Essa proposta de Claudia evidencia uma perspectiva racista – para a artista, mulheres brancas e mulheres negras teriam características intrínsecas que interferem em suas performances.

- A diferença no texto

Kilomba (2019) ressalta que o racismo funciona através de um regime discursivo, o que significa que seu funcionamento está atrelado a uma cadeia de palavras e imagens, que ao serem associadas umas às outras, tornam-se equivalentes. No exemplo apresentado por ela, onde um homem branco associa o cheiro de coco do creme de sua namorada, uma mulher negra, a uma canção colonial alemã – “Os macacos correm rápido pela floresta. Um mata o outro... Quem roubou o coco?” (p.129) – ela destaca: africano – África – selva – selvagem – primitivo – inferior – animal – macaco. Isso é um exemplo de uma cadeia de associação, e se torna convincente porque conforma um processo de *deslocamento*, que é uma noção psicanalítica.

Assim, a intelectual explica que o deslocamento “refere-se ao processo pelo qual o indivíduo transfere atenção de uma imagem mental para outra, despreendendo a atenção da primeira e passando para uma segunda que está, por sua vez, relacionada à imagem inicial, por meio da associação” (p.130). Surgir como Negalora, sambando descalça e cantando sobre uma mulher simples e batalhadora, que enfrentou dificuldades para criar os filhos, é bem diferente de surgir de vestido de gala, falando de amor, sob uma brisa suave. Assim, há uma diferença também no texto das canções, e entendo que esse material evidencia como o racismo é discursivo.

Enquanto Claudia fala de amor como a “lora”, se declarando para o marido em *Bem vindo amor*, e festejando o seu herdeiro – “bem vindo, meu amor/ você me deu um filho lindo” – a “nega” não menciona o pai das crianças, nem festeja a prole, mas canta suas dificuldades em *Magalenha* – “Tô cantando essa modinha/ Pra senhora se lembrar/ Daquele tempo/ Que eu vivia lá na roça/ Com uma filha na barriga/ E outra filha pra criar” – que entendo como um retrato estereotipado da realidade da vida no nordeste.

Aqui, vale frisar que a “lora” é biográfica, individual, e as homenagens são realizadas quando essa personagem está no palco; o filho, o marido e a avó da “lora” são indivíduos específicos, como a própria Claudia Leitte, além de serem pessoas reais. De maneira oposta, a “nega” é genérica, é uma reprodução de um estereótipo racista, sexista e classista; os personagens em torno da “nega” são fictícios<sup>37</sup>.

Claudia interpreta essa mulher negra como durona, raivosa, que teve uma vida simples, e precisou batalhar para sobreviver; ela dança com força, canta com força, se impõe no palco. Sugiro uma cadeia de palavras e imagens a partir da letra de *Magalenha*: rojão – lenha – fogão – armação – xodó – roça – calangolango – calango – pretinha – filha – barriga – africana. Para mim, como ela encarna a “nega” nesse momento, há a reprodução do estereótipo da maternidade – para a “lora”, o filho significa uma benção; para a “nega”, um fardo.

Essa é uma imagem de controle, que retrata a mulher negra baseada em estereótipos – a partir de uma hipersexualização da mulher negra, que de uma perspectiva racista, teria um apetite sexual fora do comum (KILOMBA, 2019); “retratada como exótica, sensual, provocativa. Enfim, com fogo nato; tais características chegam a aproximá-la de uma forma animalesca, destinada exclusivamente ao prazer sexual” (CARNEIRO, 2020, p.153).

Por isso, ela teria mais filhos do que pode criar – imagem que é intimamente vinculada à pobreza. Por não ter como manter os filhos, ela dependeria de auxílios do governo. “Há uma condenação da maternidade negra por parte da mídia” (BUENO, 2020, p.123), e a composição me remete a uma mãe solteira que teve dificuldades para criar os filhos, e por isso estaria vinculada a uma imagem da mãe dependente do Estado (COLLINS, 2019).

Quando não é vinculada ao trabalho, a “nega” é associada ao samba. Assim, há o emprego de imagens distintas nos dois momentos. A música que abre o show, por exemplo, *Pássaros*,

---

<sup>37</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Rosse por chamar a minha atenção para esse aspecto das personagens na Banca de Defesa.

associa: céu – voar – amanhecer – amor; a “lora” canta a possibilidade do encontro amoroso. A “nega” fala de uma realidade árida, e é retratada como uma mulher que só quer sambar. Como já pontuei, Lélia González (2020) explica a diferença do status social da mulher branca e da mulher negra, denunciando como a mulher negra é vista na sociedade brasileira, esmiuçando a expressão popular “branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”. A mulher negra é vista na sociedade brasileira

como um corpo que trabalha, e que é superexplorado economicamente, ela é faxineira, cozinheira, lavadeira, etc. que faz o “trabalho pesado” das famílias de que é empregada; como um corpo que gera prazer e que é superexplorado sexualmente, ela é a mulata dos desfiles de Carnaval para turistas, de filmes pornográficos etc., cuja sensualidade é incluída na categoria “erótico-exótico”. (GONZALEZ, 2020, p.69)

A “lora” é relacionada a imagens como “pássaros”, “céu”, “amanhecer”, “voar”, em *Pássaros*. A “nega”, a “fogão”, “calango da pretinha”, “roça”, em *Magalenha*. De acordo com Lélia Gonzalez (2020), “um dos modos mais eficazes de domesticação utilizados pelas classes dominantes brancas tem sido o de estabelecer uma relação direta do termo negro com tudo aquilo que é mau, indesejável, feio, sujo, sinistro, maldito etc” (p.242). A intelectual vai abordar as noções de mulata, doméstica e mãe preta atreladas à mulher negra. No repertório do DVD *Negalora*, algumas associações me remeteram a essas noções racistas, porque para mim há a reprodução da premissa racista luz/bom x escuro/mal neste trabalho, e isso se estende às duas personagens. Claudia constrói a branquitude como um padrão, e a “nega” surge como a exótica, a erótica e a primitiva.

O poder na sociedade contemporânea habitualmente se disfarça como a personificação do normal em oposição ao superior. Isso é comum a todas as formas de poder, mas funciona de maneira especialmente sedutora com a branquitude, devido à maneira como ela parece enraizada, no pensamento do senso comum, em outras coisas que não a diferença étnica. [...] É dito (mesmo em livros de teoria liberais) que existem associações inevitáveis do branco com a luz e, portanto, com a segurança, e do negro com o escuro e, por isso, com o perigo, e que isso explica o racismo (enquanto na verdade podemos argumentar sobre a segurança de estar envolto pela escuridão, e o perigo de estar exposto à luz); mais uma vez, com mais justiça, as pessoas apontam para o uso que o judaísmo e o cristianismo fazem do branco e do preto para simbolizar o bem e mal, como ainda é transmitido por expressões como “lista negra”, “magia branca”, “denegrir a reputação” e por aí vai. Socializadas para acreditar na fantasia de que a branquitude representa a bondade e tudo de benigno e não ameaçador, muitas pessoas brancas, supõem que as pessoas negras conceituam a branquitude dessa maneira. Não imaginam que a forma como a branquitude fez sua presença ser sentida na vida negra – com muita frequência como uma imposição aterrorizante, um poder que fere, magoa, tortura – é uma realidade que rompe com a fantasia da branquitude como representação da bondade. (RICHARD DYER apud hooks, 2019, p.301).

- Alteração da letra – intolerância religiosa?

Em *Noite dos jangadeiros*, Claudia fez uma alteração na letra original, trocando Yemanjá por Yeshuá. A cantora já foi alvo de críticas em 2019, ao postar uma foto do seu batizado cristão; muitos seguidores questionaram a sua religião, e como ela concilia sua carreira com a fé cristã. Claudia respondeu que não tem religião, que crê em Jesus como seu único Senhor e salvador, que o ama, e que Jesus Cristo é a sua religião. “Eu não frequento uma igreja. Minha religião é Jesus, meu alimento é a Bíblia”, explicou a artista. Na postagem, ela escreveu “meu batismo aconteceu há cinco anos. A razão da minha escolha: A ressurreição. #YESHUA #JESUS” (MARIE, 2019). Os judeus messiânicos se referem a Jesus como Yeshua, seu nome hebraico; o judaísmo messiânico acredita que Jesus Cristo não criou uma religião (CASTRO, 2021).

Me parece que Claudia Leitte faz a alteração na letra, portanto, não porque estava preocupada em seguir uma norma da igreja que frequenta, mas porque não queria vincular-se a uma orixá, mesmo que essa relação fosse estabelecida apenas através do canto. Ela optou por não cantar “pra festa de Yemanjá”, optou por não mencionar a orixá Iemanjá, conhecida no Brasil como a Grande Mãe das Águas do mar, cultuada nas religiões de matriz africana, e preferiu alterar a letra para “na noite de *Yeshuá*” provavelmente para marcar a sua crença. Então, mesmo que a canção traga vários elementos que demarcam um ambiente onde Iemanjá domina – a praia – Claudia quis alterar a letra para a sua apresentação<sup>38</sup>.

Em 2017, Claudia Leitte participou do programa *Encontro com Fátima Bernardes*, da Rede Globo, quando afirmou que não pertence a uma religião. “Existe uma necessidade muito grande de colocarem rótulos na gente. Jesus veio ao mundo e não deixou rótulos. Ele não disse: ‘A religião certa é essa; siga’. Ele disse: ‘Eu sou o caminho, a verdade e a vida’”, explicou a cantora. “Ele é o salvador para mim, eu acredito Nele. Eu acho que isso merece respeito, assim como qualquer ser humano do mundo merece respeito” (FOLHA, 2017). Assim, se a cantora já fez declarações sobre o que acredita nas redes e na TV, ela faz o mesmo em sua música, alterando a letra original da composição – o que muda o sentido da canção.

---

<sup>38</sup> No entanto, Claudia Leitte não foi a única cantora que já se negou a mencionar uma orixá em letra de música. As irmãs Simone e Simaria, que formam uma dupla sertaneja, e são declaradamente evangélicas, também já omitiram parte de uma canção em um programa de TV, evitando assim cantar o trecho em que “Iemanjá” aparecia na letra, e foram acusadas de intolerância religiosa nas redes sociais por causa disso; no entanto, ao serem cobradas, elas explicaram que não sabiam a letra, e cantarolaram o trecho (CORREIO, 2019a). O cantor Xanddy, do *Harmonia do Samba* – que aparece no documentário *Axé – Canto do povo de um lugar* (FILME, 2017) – outro evangélico assumido, também já foi acusado pela atriz Luana Xavier de evitar cantar partes de uma música, os trechos que fazem referência ao candomblé, em uma apresentação; do mesmo modo, o cantor explicou que o episódio não passou de um mal-entendido (CORREIO, 2019).

- O Navio Negreiro

O marco que Claudia Leitte estabelece para a última parte do seu show, é justamente uma cena em que reproduz o mar e o céu estrelado, ao som do poema de Castro Alves, que denunciou a crueldade da escravidão em seus versos; baiano, o teatro onde *Negalora* foi gravado, leva seu nome – Teatro Castro Alves. Se a intenção da artista era, portanto, talvez prestar uma homenagem, entendo que o conjunto da obra me impede de atribuir qualquer razoabilidade para a cena. Em parte, porque é criada uma imagem que me parece reproduzir o céu e o mar onde estaria o navio negreiro, o que me parece inadmissível, e em parte porque ela estabelece esse marco – a escravidão – para introduzir o bloco final do seu show, quando será batizada como a *Negalora*.

Então, ao se apropriar de uma identidade racial que foi marginalizada e criada como o Outro pelo branco, ela reproduz essa cena, expondo uma situação de extrema violência e desumanização do sujeito negro de forma romantizada, sem admitir o legado das pessoas brancas. Bento (2002) explica que o Brasil é um país onde os que descendem dos escravizados têm um tipo de herança, e quem descende dos escravocratas tem outra. No entanto, ela ressalta que as pessoas brancas não querem conversar sobre isso. Claudia Leitte forja uma narrativa e identificação, como se isso alterasse o lugar de poder que ela herdou como mulher branca. Portanto, a elaboração dessa cena parece evidenciar a síndrome do “posso tudo” das “sinhazinhas” baianas e brasileiras (ADÚN, 2011).

- O rito de passagem de Claudia Leitte – o batizado da *Negalora*

Uma foto do batismo foi publicada na rede social da cantora (figura 32) com a seguinte legenda: “um dos momentos mais surpreendentes do show, Carlinhos Brown batiza Claudia Leitte como a *Negalora*” (FACEBOOK 6, 2011). Ao assistir o DVD, o momento realmente foi uma surpresa para mim, que já estava em choque desde a cena *Cordas do Navio Negreiro*. Mas o vestido curto de estampa de oncinha, o *Repente da Negalora*, composto e cantado por Carlinhos Brown, que batiza a “nega alemã” (sic) no palco do Teatro Castro Alves, no final de 2011, fazendo uma pintura “tribal” em seu rosto, foram outros elementos que me fizeram questionar a repercussão desse trabalho na carreira da artista.

Há apenas dez anos, Claudia optou por promover a identidade de Negalora não só a partir de questionáveis elementos, como o figurino, a iluminação e o repertório, assumindo distintas performances baseadas em estereótipos raciais, mas escolhendo ser batizada no palco – com direito à pintura “tribal” no rosto – depois de romantizar o navio negreiro. Parece que a cantora precisava construir esse novo papel diante do público, para ser vista dessa forma, e então ela cria a solenidade do batizado, esse rito de passagem, em que é festejada por um homem negro na absurda letra do *Repente da Negalora* – que festeja uma “negra alemã” (sic).



Figura 32

Claudia aproveita um apelido atribuído por Brown, que afirmou: “Claudia Leitte é africana sim, e é a Negalora sim, porque ela nasceu no Brasil, e ela tem competência pra fazer as coisas que faz, leva multidões, emociona pessoas” (VÍDEO 17, 2012). Essa é a explicação do “padinho”, como Leitte chama o seu padrinho e amigo Carlinhos Brown (GSHOW, 2021), e entendo que se ela visse algum problema nesse apelido, ou se não reconhecesse nessa designação algum tipo de benefício, ela não teria promovido essa identidade. A questão é como uma mulher que já fazia tanto sucesso naquela época e, portanto, ocupava um lugar de poder e tinha acesso à informação, levou essa narrativa para o palco, contando com o aval das pessoas que ocupavam cargos de comando em sua equipe, e com a colaboração do próprio Carlinhos Brown. Qual o sentido de criar a personagem Negalora?

“CL (*Claudia Leitte*) poderia ter aceitado o apelido de Negalora e continuado seu caminho. O xis da questão é que ela se fantasia de mulher negra e com isso ridiculariza o universo Negro feminino com seu deboche habitual” (ADÚN, 2011). Assim, talvez querendo se legitimar como real representante da Bahia, ela entendeu que o batismo e a personificação da Negalora

promovessem sua imagem de alguma forma – talvez seguindo os passos de Daniela Mercury, que diz: “Por ser baiana, eu sou tão negra quanto eles” (SANTANNA, 2009, p.272).

O fato de ser batizada por esse homem negro, e apresentada ao público por ele, busca estabelecer a “criação” dessa personagem de modo definitivo. “A atitude do Brown não é menos inocente, pois revela o quanto nós, homens Negros, somos licenciosos e omissos em relação ao universo de nossas mulheres” (ADÚN, 2011). O público é chamado a participar ativamente desse batismo, batendo palmas e respondendo ao cantor, que comanda a cena. Então, como será que esse artista negro concebe esse batismo, e atribui sentido para uma cena controversa, em um trabalho que considero racista? O recorte do trabalho não me permite aprofundar essa problematização, mas trago uma definição do próprio Brown sobre sua pupila, publicada ainda em 2009, que aponta a perspectiva do artista.

Claudia Leitte é um clássico da miscigenação brasileira. Meio carioca e meio baiana, é uma pessoa do mundo. Tem o maior suingue negro-afro, canta com percussão de forma única. Ao mesmo tempo, tem aquele rostinho de mulher da Baixa Escandinávia. Só o Brasil consegue produzir alguém como Claudia Leitte. Ela é a prova de que o preconceito não pegou na música brasileira. Claudia expõe a cultura da Bahia de forma elegante e contemporânea. Afirma para o Brasil que a música do país é a melhor para ser ouvida no mundo inteiro. Além de tudo, é corajosa: é muito difícil, com sua ascensão atual, conceber uma criança. Claudia é um orgulho para a Bahia. Feliz tudo para Claudia! (BROWN in ÉPOCA, 2009).

Nessa definição, a exaltação da miscigenação se dá a partir de uma mulher branca que “tem aquele rostinho de mulher da Baixa Escandinávia” e “suingue negro”. Lélia Gonzalez (2020) denunciou a falácia dos discursos que celebram a miscigenação, evidenciando como é a ideologia do branqueamento que está por trás dessa narrativa. No entanto, minha perplexidade também se volta para o público que consome esse tipo de produção artística. Porque se essa performance foi aceita, há também o desafio de entender quais narrativas sobre identidade racial estão presentes no imaginário das pessoas brancas, narrativas essas que promovem uma assustadora anuência de quem colabora com esse projeto, sejam os patrocinadores e empresários – em sua maioria homens brancos – além de diretores, músicos e, evidentemente, a plateia – qual será o público da cantora? É o discurso da miscigenação que incentiva os envolvidos nesse batismo?

O mito de democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando

das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes. (MUNANGA, 2004, p.83-84)

Em 2012, logo depois do batismo da Negalora, Claudia aproveitou para usar essa espécie de fantasia para o carnaval, encarnando a personagem na folia. A artista definiu “África” como o tema, propondo uma “batucada bem afro” (MACHADO, 2011). Já em 2016, a cantora foi chamada de racista nas redes, ao fazer uma homenagem pelo aniversário de 467 anos de Salvador. Claudia Leite postou uma foto em suas redes se identificando como “africana da Alemanha, negalora do Pelô” (DIÁRIO, 2016), trecho da música *Magalenha*<sup>39</sup>.

“Africana da Alemanha, Negalora do Pelô, nasci em São Gonçalo e... com 5 dias de vida fui morar em Salvador. Hoje eu vivo pelos céus e estradas, mas essa terra continua sendo o lugar que chamo meu lar. Obrigada, Deus, por me plantar nessa cidade e me regar com tanta baianidade”, escreve ela na legenda. (DIÁRIO, 2016)

A publicação teve repercussão nas redes, e muitas pessoas que provavelmente não deviam conhecer a música, porque possivelmente teriam reconhecido o trecho, questionaram o título de “africana da Alemanha”, acusando a cantora de apropriação e de racismo; a imagem viralizou quando foi postada com a legenda (DIÁRIO, 2016). Por isso mesmo, a própria cantora resolveu fazer outra publicação, explicando a origem do seu apelido. “Gente, calma! ‘Africana da Alemanha’, ‘negalora’ do ‘Pelô’, nascida em São Gonçalo, a Bahia lhe criou, danço samba, faço funk, no meu canto tem axé’. Este é o trecho de *Magalenha*, música de Carlinhos Brown, que me batizou de ‘negalora’. Paz no coração de todos” (LEITTE in FRAGA, 2016).

De acordo com hooks (2019), é um sinal de privilégio branco “ver” o negro desde uma perspectiva cultural, ignorando sua realidade social. Se Claudia pretendeu assumir uma identidade de “nega”, mencionando o que define como “origem *roots*” vinculada ao samba (MACHADO, 2011), valendo-se de uma performance para isso – “sou ‘negalora’ quando sambo, quebro, quando canto esse tipo de música” (LEITTE in SANTOS, 2011) – ela apresenta uma perspectiva que ignora a dominação supremacista branca, e a dor decorrente dessa dominação via opressão, exploração, feridas e mágoas diárias (hooks, 2019).

Além de se apropriar de uma identidade racial que foi violentamente imposta ao “Outro” pelo colonizador europeu, e que foi politicamente ressignificada pelo Movimento Negro, a cantora explica em entrevistas que sua Negalora está relacionada a uma performance específica. Porque

---

<sup>39</sup> Conferir a letra de *Magalenha* na p.102.

ela não forja essa personagem enquanto canta uma música romântica, com interpretação doce e performance suave, dançando com elegância, vestida em um longo exageradamente sofisticado? Por que tem o rosto pintado em uma referência “tribal”, e utiliza um vestido de estampa de oncinha, deixando as pernas à mostra neste momento da performance? E o que dizer dessa alcunha que conserva o termo “lora”, uma previsível representação do branco? Ao refletir sobre a perspectiva de Madonna, hooks (2019) dá uma pista sobre outras loiras que idealizam a negritude e a cultura negra, como Claudia:

Para uma massa de mulheres negras, o racismo e a supremacia branca são a realidade política que está por trás do reconhecimento por parte de Madonna e por nós mesmas de que esta é uma sociedade onde “loiras” não apenas “se divertem mais”, mas também têm mais possibilidades de serem bem-sucedidas em qualquer iniciativa. Não podemos encarar a mudança da cor de cabelo de Madonna apenas como uma mera questão de escolha estética. (hooks, 2019, p.283)

Assim, questionando *sex symbols* loiras que na verdade eram morenas – Jean Harlow, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot – em diálogo com Julie Burchill em seu trabalho crítico *Girls on Film*, hooks (2019) sinaliza que “é o desejo expressado pela Outra não loira por aquelas características vistas como marcas essenciais da estética da superioridade racial que perpetua e mantém a supremacia branca” (p.283). Assim, para a intelectual, a ambição de Madonna não seria tão estranha à ambição de muitas mulheres negras que teriam internalizado o racismo, o que manteria a todas, negras e brancas, eternamente aterrorizadas por um padrão de beleza impossível.

Famosa pelos fios loiríssimos (VOGUE, 2019) vale ressaltar que Claudia Leitte também não é loira “de verdade” – a cor natural do seu cabelo é o castanho (VOGUE, 2019; INSTAGRAM 12, 2021). Se por força da nossa formação cultural, quem obteve os papéis centrais nas novelas, destaque na televisão e passarelas do mundo *fashion* são aquelas que “tiveram a sorte” de nascer de famílias brancas, e não só isso, mas de famílias brancas com características nórdicas acentuadas (ARAÚJO, 2006) – pele clara, cabelos lisos, olhos claros e traços finos – a escolha de Claudia não deve ser em vão. Além de *sex symbols*, as loiras aparecem diariamente na televisão brasileira, como modelo de beleza a ser seguido (SCHUCMAN, 2019), apresentando programas de variedades e infantis – como Hebe Camargo, Ana Hickmann, Ana Maria Braga, Angélica, Eliana e Xuxa.

Portanto, é interessante pensar que esse batismo forja uma dupla identidade elaborada pela cantora, em que Claudia busca conciliar características de maior brancura – que também pode ser almejada por pessoas brancas ao clarear os cabelos (CARVALHO, 2008) – através da

“lora”, ao mesmo tempo que ressalta sua baianidade porque afinal, ela foi criada na Bahia, e por isso tem essa raiz – sabe sambar, requebrar e cantar como uma “nega”.

Marilda Santanna, em *As donas do Canto: O sucesso das estrelas intérpretes no Carnaval de Salvador* (2009), busca entender a representação da figura da baiana pelos compositores brasileiros, como Dorival Caymmi, Geraldo Pereira, Ataufo Alves e Ary Barroso. Ela entende que a construção da estrela/intérprete brasileira está diretamente relacionada à figura da baiana, apontando como “a construção da figura da baiana se confunde com a própria construção da mulata, da morena, da cabrocha, da *nega*, da cafusa, e em menor escala, da cabocla” (p.147, grifo da autora).

A partir da obra de Caymmi, Santanna (2009) aponta que “não só a baiana carrega em seu corpo, em sua dança, em seu jeito, os predicativos da luxúria, mas, de maneira geral, a mulher brasileira, e de maneira particular, a nordestina” (ibidem, p.144). A pesquisadora observa que, sem nunca ter ido à Bahia, Geraldo Pereira questiona a autenticidade da baiana na canção *Falsa baiana*, relacionando a capacidade de sambar, “dando nó nas cadeiras”, à verdadeira baiana.

Assim, o “revirar os olhinhos”, o “sambar direitinho” são características corporais para ser uma “autêntica baiana”. A autenticidade da baiana, assim como a da mulata referida, está no jeito de o corpo sambar e seduzir a audiência que percebe, pelo jeito de corpo e do olhar, sua autenticidade, bem como da localidade. Ou seja, a baiana autêntica teria que ser de São Salvador. (SANTANNA, 2009, p.146)

A figura da baiana/brasileira na música, portanto, é caracterizada pela corporeidade, “que também se expressa na cor. Este corpo também pode ter um cheiro que exala sensualidade e malícia” (ibidem, p.148). No imaginário brasileiro/baiano e global, de acordo com Santanna, a construção da identidade da baiana/mulata “passa pelo vetor da ideia de abundância, pela cor, pela malícia do olhar, pelo suingue no corpo e na naturalização em saber dançar samba” (ibidem, p.147). Mas essa figura da baiana, da mulata, da *nega*, também é representada de forma que poderia ser considerada pejorativa no cancionário popular, com canções como *O teu cabelo não nega*, bem como *Mulata assanhada*.

É necessário pontuar, no entanto, que “mulata” é um termo de nomenclatura animal, que tem sua reprodução condenada por Kilomba – ela opta por escrever essa e demais terminologias de forma abreviada – m. – destacando que esses termos servem “à construção da branquitude como a condição humana ideal – acima dos seres animalizados, impuras formas da humanidade” (KILOMBA, 2019, p.19). Embora eu ainda reproduza o vocabulário colonial neste texto, é

importante mencionar a dimensão política da língua, que cria, fixa e perpetua relações de poder e de violência, “pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2019, p.14).

Me questiono sobre o impacto que o emprego desses termos racistas provoca em mulheres negras, e como a reprodução de estereótipos afeta a imagem que elas têm de si. Afinal, os estereótipos da mulher branca reproduzidos nas músicas que ouço desde a infância tiveram um impacto positivo sobre mim; se houve alguma exceção, ao menos não lembro de ter me sentido mal ou constrangida por ser branca, pelo meu cabelo ou traços físicos.

Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro também são contrárias ao emprego do termo, denunciando a lógica racista por trás da festejada Mulata Globeleza em um manifesto (RIBEIRO, 2018, p.140) publicado originalmente em 2016; a personagem da Rede Globo, que surgiu na década de 90, aparece no período de Carnaval – a Globeleza é “uma mulher negra que samba como uma passista, nua com o corpo pintado de purpurina” (ibidem). Djamila Ribeiro condena essa performance racista e machista, ressaltando que “a adjetivação ‘mulata’ é uma memória triste dos mais de três séculos de escravidão negra no Brasil” (ibidem, p.99).

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma musa, que é uma categoria da cultura. No máximo – como alguém já disse – ela pode ser uma fruta a ser degustada, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza (GONZÁLEZ, 2020, p.165).

Se há uma espécie de continuidade entre a primeira e a segunda parte do show *Negalora*, pensando em todos os elementos da performance – o figurino, a postura, a interpretação, a temática, os ritmos – a terceira parte rompe com a personagem que estava no palco, e tem no samba sua temática central. Uma matéria sobre o show a definiu como “uma cantora de pele clara e cabelos louros, mas com alma e ginga negra” (OLIVEIRA, 2011). Diante de toda essa problematização, é possível que a “nega” de Claudia Leitte seja sua versão da mulata, tão festejada pelo discurso da miscigenação.

- *Blackface*

A imagem de Claudia em *blackface* aparece no material de divulgação do show, e é projetada no telão, na apresentação de *Black Man* (figura 33), e essa imagem pode ser uma referência ao que ela disse no começo da apresentação – “e por falar em ser um só sendo dois” – depois de explicar ao público que ele veria “a nega” e a “lora” no palco, mas que seria sempre ela (sic). Mas o *blackface* é um ato condenado historicamente pelos movimentos negros mundiais. Diante disso, questiono o que torna tal comportamento aceitável em nosso país, e como os fãs dessa cantora compactuam com a violência do *blackface* e da apropriação de uma identidade que foi marginalizada pela branquitude; apesar de ter sido questionada em 2016 acerca do apelido Negalora, ela não reagiu como se tivesse percebido algum problema em sua proposta. Além disso, o que ela fez não parece invalidar sua trajetória ou impactar sua carreira, porque afinal ela promoveu esse trabalho em 2020 (INSTAGRAM 11, 2020).

O racismo é uma violência que elimina possibilidades de existência; daí, forjar uma identidade de Negalora deveria ser uma afronta para todos. “Não estaria Claudia Leite dizendo simplesmente que pode ser o que ela quiser, até cantora Negra, se lhe der na telha? É a síndrome do ‘posso tudo’ das sinhazinhas baianas e brasileiras” (ADÚN, 2011). Então quando ela diz que “a gente” pode tudo em 2021, isso quer dizer que “ela” pode tudo mesmo? Quem está de acordo com uma mulher branca exercendo seu privilégio de fazer o que quer? A questão seria tentar perceber o que naturaliza essa branquitude feminina que se pretende negra quando convém, fazendo carreira e lucrando com isso.



Figura 33

De acordo com o site History of Blackface, a prática começou quando homens brancos se caracterizavam de homens negros escravos ou livres durante a era dos shows dos menestréis (1830-90). Essas caricaturas se tornaram fixas no

imaginário americano, reforçando estereótipos. Comediantes faziam sucesso apresentando para um público formado por aristocratas brancos personagens estereotipados de pessoas negras com o intuito de ridicularizá-las. Além de pintar o rosto de preto, eles pintavam exageradamente a boca de vermelho para chegar a uma “representação ideal” do que julgavam ser o negro. (RIBEIRO, 2018, p.48)

Ao objetificar a mulher negra, forjando a Negalora, Claudia Leitte não só reproduz estereótipos associados à mulata – aquela que sabe sambar de verdade e representa o fruto da miscigenação – como lhe nega o estatuto de sujeito humano, ao tratá-la como objeto de fetiche, de obsessão e desejo. O primitivismo moderno constrói o sujeito negro como aquele que está mais perto da natureza, e por isso teria acesso a algo que os brancos perderam (KILOMBA, 2019). Através de atos racistas, Claudia parece tentar mostrar que também tem acesso ao que seria exclusivo do sujeito negro; ela pratica *blackface* para evidenciar isso, elabora um figurino de “nega”, samba, canta, e é batizada. Mas “pessoas brancas que não veem a dor negra nunca entendem realmente a complexidade do prazer negro” (hooks, 2019, p.282). Claudia, portanto, tenta imitar o que entende como a “essência” da mulher negra, provando que também tem a “alma” da negritude – e o que apresenta são suas fantasias brancas racistas sobre a mulher negra.

- *Black Man* – a performance da Negalora

Por fim, é importante comentar a música que a suposta Negalora canta. Afinal, quando retorna ao palco para cantar *Black Man*, Claudia Leitte já é a Negalora, que volta sorridente, aprovada pelo público. Devido a todos os elementos já apontados, a performance de *Black Man* carrega um sentido de desfecho, de que é a encarnação das suposições de Claudia Leitte e cia – o que pode ser compreendido como a consumação de um grande equívoco, a síntese de uma suposta transformação que inaugura uma (inadequada e racista) identidade no palco.

*Black Man* é uma canção que tem a primeira parte repetida diversas vezes, e que é composta por frases simples e curtas, com um único tema – como seria a fé em um Jesus Cristo negro? Aqui, como na minissérie lançada em 2021<sup>40</sup>, a branquitude é definida como norma sem que isso precise ser indicado. A pergunta feita por Claudia Leitte na canção parte do princípio de que Jesus Cristo era branco, porque o branco foi construído como o ser humano universal. Só que essa é uma narrativa da branquitude; Baco Exu do Blues – como Diogo Moncorvo é

---

<sup>40</sup> *Carnaval Claudia Leitte: We can do it – Uma minissérie de Claudia Leitte para todas as mulheres* (VÍDEO 6, 2021).

conhecido – por exemplo, avisa em *Bluesman* (VÍDEO 18, 2018): “Tudo que quando era preto era do demônio/ E depois virou branco foi aceito eu vou chamar de blues/ É isso entenda, Jesus é blues”.

Assim, imagino que se fosse uma pessoa negra cantando *Black Man*, talvez ela questionasse a própria certeza pressuposta na letra – da identidade racial atribuída a Jesus – usando essa ideia para demonstrar a hipocrisia dos fiéis, que pregam o amor ao próximo segundo Cristo, enquanto permanecem racistas. No entanto, não é uma pessoa negra cantando esse conteúdo, mas uma mulher branca, após assumir a alcunha de Negalora. Além disso, é também curioso pensar a escolha desse repertório, para esse momento, porque Cláudia assume a narrativa de que Jesus Cristo é a sua religião, o que significa que pode haver um sentido maior para ela apresentar esse conteúdo após o seu batismo.

Portanto, é importante pontuar que ela coloca um *spiritual* sobre um samba-reggae. Ou seja, enquanto cristã, ela não cantaria um canto de religiões de matriz africana – já que não quis nem mesmo pronunciar o nome Iemanjá – enquanto quer marcar essa suposta negritude/baianidade “legítima” que o batismo lhe atribuiu. Então ela desloca sua ‘negritude’ para a expressão cristã dos negros dos EUA. Não seria essa uma atitude semelhante a chamar o acarajé de bolinho de Jesus, ou definir uma capoeira como gospel (WILLIAM, 2019)?

Por fim, comento o emprego do termo “negão” na letra, que pode ser totalmente inadequado ao ser utilizado por pessoas brancas. Adotar superlativos para definir pessoas de grupos já racializados pode reforçar estereótipos, contribuindo para sua desumanização, dependendo do contexto e de quem fala. Homens e mulheres brancos brasileiros, raramente têm sua raça mencionada. Com pessoas negras, no entanto, a tendência é salientar isso, racializar imediatamente.

Em um país estruturalmente racista, a linguagem tende a normatizar e reproduzir essa lógica perversa, e a hipersexualização de pessoas negras é reforçada pela linguagem. Em mais um aspecto, a performance tão aplaudida é racista, e lança mão de inúmeras violências simbólicas. Cláudia Leite reforça estereótipos em *Negalora-Íntimo*, e conseqüentemente naturaliza o racismo e a forma com que as pessoas negras têm sua humanidade plena negada. O diálogo com seu filho, no final da apresentação, apenas corrobora a concepção artística da cantora – ela está pintada porque virou a Negalora.

## 4 DANIELA MERCURY – *Pantera Negra Deusa*

### 4.1 Introdução

A carreira de Daniela Mercury e a história do Axé se confundem. Seus dois primeiros álbuns, *Daniela Mercury* (1991) e *O canto da cidade* (1992), representam grandes marcos para a história do gênero, influenciando diversos artistas, segundo os relatos no documentário *Axé – canto do povo de um lugar* (FILME, 2017). A própria cantora é categórica: “Eu trago o axé para o Brasil. Eu sou a artista que abri definitivamente. Primeiro, o gênero só ganha nome no Brasil comigo. Ele não tinha esse nome, nem na Bahia ele era reconhecido com esse nome ainda” (MERCURY in BERGER e MELO, 2016).

Assim, apresento brevemente os dados biográficos da artista, tecendo comentários também a respeito da sua trajetória profissional, para em seguida abordar dois aspectos importantes, que influenciam toda a sua produção artística, e que busco diferenciar no texto: a identificação com a cultura negra, e a identificação com a identidade racial negra. Esse debate é de suma importância não só para entender o que é que essa baiana tem feito no Axé, mas principalmente para analisar o que ela fez em *Pantera Negra Deusa*.

Daniela Mercury de Almeida Verçosa nasceu em Salvador no dia 28 de julho de 1965, e cresceu em Brotas, bairro de classe média da capital baiana. Ela é filha do mecânico industrial Antônio Fernando de Abreu Ferreira de Almeida, português radicado no Brasil ainda criança (SANTANNA, 2009); e Liliana Mercury, assistente social e professora universitária, que foi reitora acadêmica da Universidade Católica do Salvador (UCSAL) por muitos anos (INSTAGRAM 13, 2017), cujos pais são italianos. Cristãos, Daniela foi criada no catolicismo (FACEBOOK 7, 2019), e só adulta foi iniciada no candomblé (NOLETO, 2016).

De acordo com o site oficial da cantora (DANIELA, s/d), Daniela começou a fazer balé quando tinha 8 anos, e na adolescência já dava aulas de dança; ingressou num coral de igreja aos 13, onde ganhou destaque por conta da sua voz “forte, presente e afinada” (SANTANNA, 2009, p.263), o que lhe rendeu a liderança do coro e fez com que começasse a cantar na noite; com 15 anos já se apresentava em alguns bares de Salvador, e sua primeira experiência no carnaval baiano foi aos 17 (idem, 2012); aos 19 anos casou-se com Zalter Póvoas, com quem teve dois filhos, Gabriel Póvoas – que compôs a música de *Pantera Negra Deusa* com Daniela – e Giovanna Póvoas, bailarina; Daniela se divorciou em 1996.

Ela chegou a ingressar no curso de Dança da Universidade Federal da Bahia nessa época, mas

não concluiu a formação por causa dos compromissos profissionais como cantora (SANTANNA, 2009). Como teve o primeiro filho aos vinte anos, ela atribui à maternidade o caminho que seguiu: “Gabriel e Giovana que me lançaram como cantora. Eu era bailarina, professora de dança. Como tive eles muito cedo, precisei arrumar outra forma de ganhar dinheiro e complementar o leite. (risos). Meus amigos diziam que eu cantava e eu acreditei. Aí comecei a carreira...” (DANIELA, s/d).

Antes de despontar com o primeiro álbum da carreira solo, ela foi vocalista de Ricardo Chaves e da *Companhia Clic*, e comandou os blocos *Eva*, *Pinel* e *Os Internacionais*. Daniela explica que partiu para a carreira solo porque tinha o desejo de cantar outros repertórios, como samba, MPB e rock nacional. “Então fui fazendo um caminho para mim” (MERCURY in MOGGI, 2016). Nesse caminho traçado por ela, sua formação como bailarina não foi deixada de lado.

A performance é central para a sua criação artística, que utiliza a dança também como linguagem. Por isso, Marilda Santanna a define como “uma voz que dança” em *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador* (2009). E apesar da cantora ter influências como o balé clássico, o que predomina em suas coreografias são os “princípios estéticos da dança afro baiana” (SETENTA apud SANTANNA, 2009, p.266).

Guerreiro (2000) também entende que as coreografias são parte central da performance da artista, e reitera a influência dos blocos afro em seus trabalhos; ela ressalta que Daniela busca no universo dos grupos negros da capital baiana e nas coreografias de dança afro a inspiração para construir o que Guerreiro define como “dendê-style”. Quer dizer, a cantora utiliza elementos dessas performances das tradições afro-brasileiras e do candomblé, transformando as danças dos orixás em performance para o palco do *show business*<sup>41</sup>.

Porém, a artista não se inspira apenas nessas danças tradicionais da cultura negra, mas também na produção sonora dos blocos afro da Bahia. Ela “alcança projeção nacional com um repertório basicamente montado a partir das composições dos blocos afro mais famosos de Salvador” (GUERREIRO, 2000, p.138) – como o Ilê Aiyê. Só que ela usa o samba reggae ao seu modo, misturando a batida com a música eletrônica, lançando mão de elementos do *pop* nas “levadas” dos arranjos (SANTANNA, 2009).

---

<sup>41</sup> Como exemplo da sua proposta, conferir *Oya Por Nós – Canibalia: Ritmos do Brasil – Daniela Mercury*, 2010. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ISi-m1I8vg>>. Acesso em 29/10/2021.

Assim, a produção artística de Daniela sempre refletiu a sua perspectiva, o que a caracteriza como uma intérprete com pleno domínio do seu processo criativo (SANTANNA, 2009); ela compõe, cria arranjos e coreografias, mantendo a cultura afro como sua principal fonte de inspiração e a percussão como base de todo o seu trabalho. “O ritmo do samba-reggae criado por Neguinho do Samba, o pai do Olodum, ganhou voz e reverberação na voz de Daniela. E é essa influência que ela persegue e que persegue ela em todas as nuances de suas criações”, conforme o seu site (DANIELA, s/d).

Musicalmente falando, o samba-reggae é o principal produto da movimentação afro-baiana. É um estilo percussivo que se caracteriza, em termos conceituais, pela apologia do negro e, em termos musicais, pela recriação de sonoridades afro-americanas. A nova rítmica foi elaborada a partir do diálogo entre instrumentos de percussão e vocais. Diferentemente do reggae, que é feito a partir de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo que se impõe, o samba-reggae encontra em tambores como surdos, taróis e repiques a sua forma privilegiada de expressão. O ritmo foi concebido tendo como elementos de base: uma banda (ou bateria) formada por vários tipos de tambores, onde cada executante realça seu instrumento; a coreografia dos percussionistas; os temas das canções que mergulham no universo da comunidade; e as danças permanentemente inventadas. (GUERREIRO, 2000, p.57)

Assim, energia, voz e ritmo são os três pilares do jogo cênico da artista, que foi a primeira cantora baiana a levar para os grandes palcos do país a estética carnavalesca da sua cidade (GUERREIRO, 2000). Isto é, a primeira a levar o samba reggae para fora da Bahia e do Brasil – já que ele se tornou a síntese na sua prática artística. Por tudo isso, é interessante como a própria Daniela Mercury explica sua relação com o samba reggae, e como ele aparece em seu primeiro álbum (SANTANNA, 2009).

Quando eu descobri o samba reggae, fiquei alucinada, apaixonada, emocionada com a sonoridade daquilo, aquelas letras, com todo o contexto, com toda a informação que vinha, com toda inserção social, que vinha no discurso anti-racismo e afirmativo da cultura negra e afro-brasileira. [...] E quando acabou aquela moda [da canção] *Faraó*, aqui em Salvador, eu pensei que as pessoas iriam largar de mão e eu vi nisso, depois do samba-rock de Jorge Benjor, a principal síntese rítmica brasileira estabelecida na contemporaneidade. Prá mim, são os três pontos: bossa-nova, samba-rock e samba reggae, porque isso eu já ouvi até repetido por outras pessoas, mas isso eu já comento desde que surgiu, que eu escolhi fazer samba reggae desde o *Swingue da Cor*. (MERCURY apud SANTANNA, 2009. p.267-268)

Neste primeiro álbum-solo Daniela já vislumbra que o samba reggae é a porta de entrada para o Brasil e para o mundo. Na música carro-chefe do álbum, *Swingue da cor*, de Luciano Gomes, o arranjo de percussão de Neguinho do Samba sugere um diálogo com a voz da intérprete que situa a Bahia nesta canção, não pelo tema romântico de súplica de não ser abandonado pelo amor, mas sim pela batida dos tambores do *Olodum*, presente na faixa título, bem como em assumir o traço do afro (no caso, trata-se do *Muzenza*, outro bloco afro que tem o reggae no núcleo de sua proposta identitária). Esta canção se configura num primeiro diálogo com o étnico no seu trabalho (ibidem, p.264).

Portanto, Daniela Mercury deu voz ao ritmo cuja invenção atribui a Negoinho do Samba, conquistando fama e respeito fora do país<sup>42</sup> com o samba-reggae; ela surge assumindo o traço do afro com o arranjo do percussionista e os tambores do Olodum – e essa foi a porta de entrada para a sua carreira. São dezenove CDs e sete DVDs, e a baiana vendeu mais de 12 milhões de discos no mundo todo, somando 23 turnês internacionais e diversos prêmios (DANIELA, s/d), como o Grammy Latino em 2007, com o álbum *Balé Mulato Ao Vivo* (2006), na categoria Melhor Álbum de Música Regional ou de Raízes Brasileiras. Ela teve seu trabalho reconhecido também pelo VMB (Vídeo Music Brasil), o extinto prêmio para os melhores videoclipes do ano do canal *MTV Brasil*; conquistou o troféu na categoria de melhor fotografia em 1997, com *Nobre vagabundo* (1997) (VÍDEO 19, 1997), e em 2000, pelo melhor videoclipe de Axé com *Ilê Pérola Negra* (2000) (VÍDEO 20, 2000).

Daniela assina a sua produção artística e gerencia a própria carreira, porque além de ser cantora e compositora, também é empresária, definindo sua trajetória artística, “assumindo os riscos que uma carreira solo pode encerrar” (SANTANNA, 2009, p.408), administrando com uma equipe seus respectivos produtos. Além do *Camarote da Rainha*, ela é dona da produtora *Canto da Cidade*, que fundou em 1993, e da editora de música *Páginas do Mar*, onde fica seu estúdio de gravação – por isso Marilda Santanna (2009) fala que Daniela Mercury é “dona do seu canto”.

Em 2017, ela ainda foi premiada nas categorias *Life Achievement Award*, pela sua carreira, e *Outstanding Album Award*, pelo álbum *Vinil Virtual*, no IPMA – *International Portuguese Music Awards*, em Massachusetts, nos Estados Unidos; o IPMA é um prêmio que valoriza os artistas de língua portuguesa em todo o mundo, e Daniela foi a única brasileira premiada na edição de 2017 (DANIELA, s/d). Além desse reconhecimento, ela foi a representante do Brasil no festival que celebrou os 100 anos da Organização Internacional do Trabalho (OIT), em 2019, no Teatro Castro Alves, em Salvador (BA)<sup>43</sup>.

Segundo o site oficial da cantora, ela é uma “cidadã pós moderna e pós feminista”, engajada na luta pelos direitos humanos e comprometida com todas as questões da nossa sociedade

---

<sup>42</sup> A *live* de Daniela Mercury, *Live da Rainha*, realizada em 28 de maio de 2020, ficou entre as 10 melhores *lives* da pandemia na lista do *The New York Times* (G1, 2020b).

<sup>43</sup> *Pantera Negra Deusa* fez parte do repertório do show (VÍDEO 21, 2020), e contou com a participação especial da eleita como Deusa do Ébano do Ilê Aiyê naquele ano, Daniele Nobre. A cantora saudou o Ilê ao chamá-lo ao palco, referindo-se a ele como “o bloco afro mais importante do mundo pra mim”, e apresentou Daniele como “a Deusa do Ébano do Ilê, a Pantera Negra, a Pérola Negra”.

(DANIELA, s/d). Desde 1995, ela é embaixadora do UNICEF (Fundo de Emergência Internacional das Nações Unidas para a Infância), e “foi escolhida porque, como artista e cidadã, já atuava em defesa dos direitos da criança, do adolescente e da mulher” (UNICEF, s/d).

Após seu casamento com a jornalista e empresária Malu Verçosa Mercury, em outubro de 2013, que virou manchete no país, sua luta contra a homofobia e pelos direitos de pessoas LGBTQI+ vem ganhando cada vez mais destaque (NOLETO, 2016). Ela foi escolhida para liderar a campanha global “Livres e Iguais”, ao lado do cantor Rick Martin, a primeira campanha mundial da ONU contra a homofobia, que foi lançada no Brasil em 2014 (UNICEF, s/d).

O casal virou porta-voz na luta pelas conquistas da comunidade LGBTQI+. “Ao revelar seu amor por uma mulher, a cantora deu visibilidade à causa, usando a força do seu nome para diminuir o preconceito” (EXTRA, 2020). Também em 2013, elas lançaram o livro: “Daniela e Malu: Uma História de Amor” (NOLETO, 2016). A cantora expressa a sua orientação sexual também através da música, como em *Duas leoas*<sup>44</sup> (VÍDEO 22, 2019), onde aparece com sua esposa, Malu Mercury, e expõe seu posicionamento político como artista, como na gravação de *Cálice*<sup>45</sup> (VÍDEO 23, 2016).

## 4.2 Uma antiga fantasia

Em suas redes sociais, Daniela Mercury divulga que representa a Bahia e o Carnaval, e que celebra em seus shows a música e a dança do seu Estado – “a dança afro baiana é a base das coreografias do meu show. Esse vocabulário de movimentos só existe em Salvador e eu levo comigo para o mundo todo” (FACEBOOK 8, 2019). Daniela também vincula o Axé à alegria, ao falar sobre o gênero (SANTANNA, 2009), perspectiva que aparece na divulgação do seu trabalho – “a vida é um carnaval! Levo comigo a alegria, esse sentimento leve, que faz a gente voar sem asas, que tem cheiro de casa, que tem gosto de cocada e fantasia. Ouvir a minha música é como visitar a Bahia. Te espero em meus shows nos EUA!” (FACEBOOK 9, 2019).

Assim, ao promover sua carreira, ela se vale da própria identidade como baiana, fazendo

---

<sup>44</sup> No final de *Duas Leoas*, aparece a mensagem: “Dedicamos este videoclipe a toda comunidade LGBTQ+, a todos os militantes da nossa causa, aos ministros do Supremo Tribunal Federal, representados na figura do brilhante relator da criminalização da homofobia ministro Celso de Mello. Este filme é uma celebração do amor, da família e da liberdade da comunidade LGBTQ+. Todos nascemos Livres e Iguais”.

<sup>45</sup> Essa música é um símbolo da resistência contra a ditadura militar brasileira, composta por Chico Buarque e Gilberto Gil em 1978.

referência a essa figura emblemática, recorrente no imaginário brasileiro. A imagem da Bahia tem sido elaborada como o lugar da tradição, da ancestralidade, da familiaridade e da etnicidade, e há muito essa representação conta com uma legião de intérpretes, compositores, romancistas, cronistas e cineastas, que têm contribuído para sua disseminação (SANTANNA, 2009).

Como já abordado<sup>46</sup>, a construção da figura da baiana e da mulata se confunde, e essa identidade foi muito difundida através da música popular. Em uma perspectiva estereotipada, ser baiana/mulata está atrelado ao suingue do corpo e à naturalização em saber sambar. Daniela inclusive despontou com a música *Swing da cor* (Luciano Gomes), cuja gravação contou com a participação do Olodum, em um clipe que destacava sua dança em meio a percussionistas negros (VÍDEO 24, 1991). Com essa proposta, parece que ela contribuiu para a renovação dessa imagem atribuída à baiana, imagem que chegou aos palcos desde a perspectiva de mulheres brancas.

Não é demais sublinhar que, além da grega Ana Manarezzi, da espanhola Pepa Ruiz e da portuguesa Carmem Miranda, outras representantes “estrangeiras” desse novo *tipo* traduziram com graça, segundo a crítica da época, o que já se chamava de *espírito baiano*, com seus atributos tradicionais de malemolência, sensualidade, musicalidade, etc. Quanto às brasileiras, também se esmeravam na graça e picardia ao representar este *tipo* no teatro ligeiro. Dentre elas, destacamos aquela que serviu de inspiração para Carmem Miranda. Falamos de Araci Côrtes, a primeira artista brasileira a montar sua própria companhia, tornando-se, assim, empresária e artista de sucesso (SANTANNA, 2009, p.25, grifos da autora).

Essa malemolência, sensualidade e musicalidade parecem ainda figurar como atributos dessa baiana idealizada, já que em 2020 Daniela compartilhou uma foto fantasiada de “baiana” na infância (figura 34), citando a canção *É baiana* (Baianinho/ Pancrácio Miguel/ Ribeiro Jorge Jose Dos Santos/ Fabricio Da Silva) na legenda, música que naturaliza esse “dom” de sambar. Além disso, Daniela usa a publicação para divulgar a sua formação na cultura negra.

“Baiana boa, gosta de samba, entra na roda e diz que é bamba...” Eu tinha menos de 8 anos de idade quando aprendi a *cantar em iorubá* com minha professora da escola, @angeladantasarts e a *dançar como os orixás* com o professor King. Desde criança queria sambar e sambava a noite toda até conseguir remexer e arrastar os pés no chão, batendo na palma da mão com o samba de roda. Dançava e cantava “Bota a mão na cabeça, bota na cintura, bota a mão no lélélé cadê você, ói eu aqui, cadê você.” Poucas colegas da escola se interessavam pela cultura brasileira. Estávamos na ditadura e não ouvíamos samba na rádio, mas na minha casa e nas aulas de dança eu ouvia e sambava. Com 10 anos de idade decidi que seria dançarina profissional, pedi uma bolsa de estudos para pró Angela e comecei a andar de ônibus sozinha para ir para as minhas aulas de dança no bairro de Nazaré. (...) #samba #amor #cultura #baianidade #afro #carneval #baianaboa Compositores: Baianinho/ Pancrácio Miguel/ Ribeiro Jorge Jose Dos Santos/ Fabricio Da Silva (INSTAGRAM 14, 2020, grifos meus).

<sup>46</sup> Conferir análise de *Negalora*.



Figura 34

Esse discurso me parece um artifício da cantora, manipulado com a intenção de comprovar que ela é uma autêntica baiana, “apesar” de ser branca. Aqui, Daniela ressalta a sua relação com a cultura negra local desde criança. A cantora destaca no texto, publicado em seu Instagram, que ao contrário da maioria dos seus colegas da escola, que não se interessavam pela cultura brasileira, ela se esforçou desde criança para aprender e dominar esse repertório.

No entanto, ela pontua que teve acesso à prática do samba de roda através de professores, ao contrário das pessoas que participam de manifestações culturais já na infância porque fazem parte de grupos que praticam as tradições. Assim, entendo que Daniela sugere um pertencimento, buscando demonstrar que sua ligação com a cultura negra é verdadeira, já que antiga, apresentando evidências como forma de comprovar que de algum modo, também faz parte dessa cultura.

Mas é interessante que Daniela tenha revelado que escolheu adquirir esse conhecimento, que se esforçou, ultrapassando os limites ainda muito nova, ao deslocar-se sozinha pela cidade. A artista disse que aprendeu a cantar em iorubá com menos de 8 anos, e a dançar com os orixás também nessa fase, explicando que sambava a noite toda até conseguir remexer e arrastar os pés no chão. Essa prática – passar a noite tentando sambar – me pareceria exagerada para qualquer criança, praticante da tradição ou não. Por isso é curioso perceber que ela apresenta o contexto onde sua experiência com o samba acontecia: em casa ou nas aulas de dança.

O método da repetição ininterrupta até a exaustão, como forma de atingir a perfeição na execução de um passo, é recorrente no ballet clássico, uma dança de origem europeia. Em práticas tradicionais como o samba de roda, os sentidos que permeiam a performance, definida

como participativa por Turino (2008), são muito diversos dos sentidos que norteiam uma performance que será apresentada, como as coreografias que são ensaiadas em escolas de dança. Os sentidos de cantar e sambar conforme uma coreografia que foi ensaiada para um espetáculo, não correspondem aos sentidos de entrar numa roda de samba.

Isso não impediu que Daniela se identificasse com a cultura negra. Mas não custa lembrar que uma suposta valorização de tradições negras e indígenas, ou uma possível ligação pessoal com a negritude, no entanto, não alteram as relações raciais em nosso país – tal posicionamento não acaba com o racismo, nem evidencia o privilégio (SOVIK, 2009). A branquitude parece não entender que “desvendar outra cultura não outorga a ninguém sua propriedade” porque “o simples fato de conhecer a cultura do outro, ainda que de forma profunda, não nos converte em um integrante” (WILLIAM, 2019, p.38-39).

Isso significa que apesar de gostar de uma prática específica, a identificação com uma tradição não confere a uma pessoa o poder para forjar um pertencimento<sup>47</sup>; fazer isso é distorcer o sentido político das práticas culturais, visto que “embora seja resultado de contatos e interações sociais, a cultura sempre busca reafirmar a identidade de seu grupo” (ibidem). Por isso, é interessante abordar como Daniela desponta no cenário nacional, analisando o seu discurso, aproveitando que recentemente ela relembrou como foi o sucesso instantâneo dos seus dois shows em São Paulo, no começo da sua carreira:

Hoje é o dia da música popular brasileira. Em junho de 1992 eu fiz os primeiros shows em São Paulo. Fui de ônibus comercial para tentar divulgar o meu trabalho fora do nordeste e fazer meus dois primeiros shows para artistas iniciantes. O primeiro no Masp e o segundo no dia seguinte, no programa Bem Brasil, que recebia normalmente um público médio de mil pessoas e no dia do meu show recebeu 25 mil pessoas. Minha música não tocava nas rádios, nem na televisão. E os jornais não sabiam quem eu era. O sucesso em São Paulo consagrou a minha carreira e o novo gênero. Gênero que ainda não tinha nome. E nem era considerado gênero. O meu primeiro álbum solo Daniela Mercury está completando 30 anos. #musicapopularbrasileira #danielamercury (INSTAGRAM 15, 2021)

---

<sup>47</sup> A respeito do desejo de alguém querer fazer parte de uma tradição negra alheia a sua realidade, é importante questionar como se dá o acesso à prática cultural, e como ela é inserida em seu dia a dia, porque nem sempre uma prática pode ser separada da tradição em que está inserida, já que ela carrega fundamentos que norteiam a experiência cotidiana dos seus praticantes, constituindo uma cosmovisão específica. Tive a oportunidade de participar de uma oficina na UFMG com o professor Camilo Gan, que compartilhou uma importante concepção do que é o pertencimento. Ele é integrante do coletivo *Babadan Banda de Rua*, grupo que combate o preconceito racial por meio da valorização da cultura afrobrasileira, e que em novembro de 2019 ministrou uma oficina de *Afrobetização* na Escola de Música, na disciplina da graduação “Música, Cultura e Sociedade – Músicas ameríndias e afro-brasileiras”, à época ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Rosse e pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Glaura Lucas. Camilo Gan explicou que “matriz africana você não escolhe, você herda. O Aldo não escolheu ser capitão [*de Reinado*], ele não falou: ah pai, achei bonito, quero ser capitão. Ele herdou”.

Assim, foi depois que parou a Av. Paulista que sua carreira deslanchou. Ela se tornou a nova aposta da gravadora *Sony Music*, sendo eleita a representante da música que acabara de ser rotulada como *Axé music*, de acordo com Mauro Ferreira (VÍDEO 14, 2015). O maestro Letieres Leite já expôs que viu Daniela Mercury ocupar o espaço que era de Margareth Menezes no início dos anos 90, quando o Axé estourou no país (LEITE in MARTINS, 2016). Mesmo assim, Daniela advertiu que “não era nada fácil encontrar lugar ao sol”, numa terra de tantos talentos como a Bahia (VÍDEO 14, 2015).

Ferreira explicou que Daniela estava pronta para “estourar” depois do show no MASP, mas que faltava a música certa. A cantora reforçou que foi o sucesso com o público e mídia paulista que garantiu maior autonomia para que ela decidisse o que queria gravar: “A gravadora não conseguia mais dizer que não gostava de samba reggae, não conseguia mais dizer que não queria música de preto, e não consegui dizer o que eu ia fazer ou não”. E a música certa para Daniela estourar foi composta por Tote Gira, e chegou para ela gravada numa fita cassete, com a marcação rítmica feita numa geladeira. O compositor pontuou que naquela época, havia uma limitação de recursos para gravar e tocar, e eles faziam como era possível (VÍDEO 14, 2015).

O produtor Liminha, que foi para Salvador só para a gravação no estúdio *WR*, explicou que sua proposta foi deixar o Axé mais radiofônico, e que o registro foi pautado pela exigência de Daniela: ela teria que poder dançar com a música (VÍDEO 14, 2015). Daniela pediu licença a Tote Gira para interferir como compositora na canção, e ele concedeu a parceria, para que ela a gravasse – o compositor reitera que eles não escreveram a letra juntos. Então, essas modificações foram feitas para que a canção ficasse menos regional.

Tote Gira: A letra da música foi feita pra falar da nossa cidade, dos seus valores. Até valores culturais na verdade, né. Daquele que faz o carnaval, daquele que faz a alegria, a festa. Quando eu digo “a cor dessa cidade sou eu”, nós temos a cidade mais negra do país, que é Salvador. “O canto dessa cidade é meu” porque todo o canto da música brasileira, toda a ritmia da música brasileira é negra. Houve uma grande mudança, né, que a canção dizia: O som que vem do tambor/ o canto que ecoou/ o chão, a praça e a cor bonita/ a mão que fez o pelô/ o tom da pele na flor/ tem vida/ ela é bonita.

(Esses versos foram alterados por Daniela, que inseriu: O gueto, a rua, a fé/ eu vou andando a pé/ pela cidade bonita/ o toque do afoxé/ e a força de onde vem/ ninguém explica/ ela é bonita)

Tote Gira prossegue: E logo depois tinha um refrão, disso, que dizia “aê aiê, negro é Salvador/ aê aiê, o verdadeiro amor”, e aí foi aonde houve uma outra mudança na canção.

(uô ô verdadeiro amor/ uô ô você vai onde eu vou)

Tote Gira: “Não diga que não me quer/ não diga que não quer mais/ eu sou o silêncio da noite/ o sol da manhã”. A pessoa, mesmo que diga que não me queira e que não me quer, vai ter que me ouvir.

Daniela: Enquanto os roqueiros falam “que país é esse, que país é esse”, criticam, os povo negro, povo africano daqui, ele fala com uma filosofia africana de aceitação, é, do seu lugar, e ao mesmo tempo ele diz “eu sou o silêncio da noite/ o sol da manhã/ mil voltas o mundo tem/ mas tem um ponto final/ eu sou o primeiro que canta/ eu sou o carnaval”. Essa é a frase mais espetacular da música (eu sou o carnaval). Ela é a alma de meu povo, né, uma canção que traduz um povo que precisava se afirmar, afirmar sua negritude com altivez, e com um grau de lamento, ritmo e lamento.

Tote: Quem não gostaria de dizer que o canto da cidade é meu, né, e a cor dessa cidade sou eu. Eu acho que foi Deus que me colocou como intermediário pra que eu materializasse mais uma vez esse sentimento. Mas, eu acho que quando ela fala isso, ela fala com muita propriedade mesmo. A cor da cidade é ela, o canto da cidade é dela. E todo mundo que cantar, vai ter que falar com essa propriedade, porque é o que a canção transmite. (VÍDEO 14, 2015)

Ao abordar o samba, Muniz Sodré (1998) fala sobre a diferença entre a transitividade discursiva e a intransitividade, isto é, sobre quem escreve de dentro e quem escreve de fora do contexto social onde o samba tradicional é produzido. Para Sodré, essa diferença – o lugar onde o discurso é elaborado – influencia a composição. Ele entende a letra do samba tradicional como um discurso transitivo, que não se limita a falar sobre, mas aborda a própria existência social. Por outro lado, no discurso intransitivo, fala-se da existência do outro. Assim, o compositor popular, ao escrever samba, fala a respeito daquilo que vive. Em contrapartida, o compositor fora dessa realidade social – por exemplo, da classe média – ao abordá-la, fala sobre o popular; como exemplo, Sodré cita Chico Buarque, que canta sobre o operário em *Construção* (1971).

Portanto é interessante refletir sobre o *locus* de enunciação dos compositores do Axé, porque eles são mencionados como pertencentes à classe popular – tanto por Wesley Rangel (FILME, 2017) quanto por Santanna (2009), que os localizam no “gueto”; como pela própria Daniela, que apesar de incluir esse termo na música de 1992, atualmente fala em “periferia” (MERCURY in PAIXÃO, 2021). O gênero despontou, portanto, através do canto de Daniela, que não compartilha a realidade social do autor da versão original de *O Canto da Cidade* – por ser oriunda da classe média. Sodré (1998) vai pontuar que “a transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista” (p.45, grifos do autor). Citando os sambistas Wilson Batista e Geraldo Pereira, o pesquisador reforça que seus versos são elaborados desde uma perspectiva interna à classe popular.

Aproveito essa reflexão do pesquisador e a explicação dos compositores para ressaltar que na composição *O canto da cidade*<sup>48</sup>, reconheço a presença dos dois discursos: o transitivo, elaborado por Tote Gira acerca da sua própria realidade; e o intransitivo, proposto por Daniela Mercury, falando sobre esse Outro negro, idealizado por ela. Ao compartilhar o que há por trás da canção, a cantora ainda explicou que, ao contrário dos roqueiros, que fazem uma crítica à realidade social, o povo negro e o povo africano daqui aceitam a situação de desigualdade do país – devido a uma filosofia africana de aceitação. Quem parece aludir a esse lugar de subalternidade na composição, no entanto, é a própria Daniela, que como compositora incluiu o termo “o gueto” quando alterou a letra, para que fizesse sentido para ela gravar, incluindo também os termos rua – fê – a pé – afoxé. Portanto, aqui fica evidente que uma coisa é você dizer que é, e outra coisa é você ser mesmo, conforme Sodré (1998) aborda.

Apesar da mistura dessas duas perspectivas – da compositora que representa e do compositor que é – Rodrigo Faour (VÍDEO 14, 2015) explica que *O canto da cidade* trouxe elementos da negritude e da geografia de Salvador, e que por isso foi um canto de autoafirmação desse povo, e também do povo mestiço e negro, o que acabou promovendo uma identificação nas outras regiões do Brasil. Ele reitera que esses elementos da cultura baiana não se restringem às letras, destacando a diversidade rítmica nos trabalhos de Daniela, coisa que as suas sucessoras – Ivete Sangalo e Claudia Leitte – já não fazem tanto; segundo o jornalista, inclusive, “Ivete não existiria se não fosse a Daniela”, que veio primeiro e consagrou o gênero, fazendo com que o gênero realmente tomasse uma proporção nacional. Mauro Ferreira também enfatiza que ela foi a cantora que industrializou o Axé *music* para todo o Brasil.

Diante disso tudo, não seria contraditório dizer que apesar do povo negro ser submisso, ele tem a sua cultura? Ele aceita o seu lugar social, segundo Daniela, e se afirma através da cultura e, sobretudo, do carnaval. A própria cantora explica que *O canto da cidade* é “a grande canção do Axé”, que muda tudo de patamar, transformando-o em um gênero brasileiro, por conta da identificação que a música despertou nas pessoas, rompendo todas as fronteiras e batizando o gênero. A cultura parece ser, portanto, o lugar que ela projeta para essa suposta valorização do negro.

Daniela foi premiada pela APCA (Associação Paulista de Críticos Teatrais) pelo melhor show com *O canto da Cidade*, que conquistou o prêmio *Sharp* na categoria especial de melhor

---

<sup>48</sup> *O canto da cidade – Daniela Mercury – Vídeo original – ano 1992 (HQ)*. 1992 (2013). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=B7XaHLJFS28>>. Acesso em 06/08/2020.

música, enquanto ela ganhou como melhor cantora regional – os três prêmios em 1992. *O canto da cidade* é seu “abre-alas” – “se Chiquinha Gonzaga teve a dela, eu tive a minha”, explica Daniela (VÍDEO 14, 2015). Por isso, ao abordar o sucesso que essa música alcançou, Santanna (2009) destaca o incômodo acerca da etnicidade da cantora.

A pesquisadora aborda a perspectiva de Daniela de um modo conciliador, explicando que a cantora se coloca nesta canção “também como baiana, mestiça, buscando afirmar uma Bahia não só étnica (no sentido do diferencial ou diferenciado) como também sincrética, sintética” (ibidem, p.268). Ela admite, no entanto, que os militantes dos movimentos negros não escolheram Daniela como representante – porque afinal ela não foi eleita como representante de identidades afro-baianas que se identificavam com o samba reggae. Mesmo assim, a cantora conquistou o posto de Rainha do gênero *Axé music* exatamente a partir de um samba reggae, porque foi ela que difundiu o gênero baiano para a região centro-sul e para os outros países.

A pesquisadora das cantoras do Axé (SANTANNA, 2009), fala em uma “via de mão dupla”, explicando que o gênero “reconfigura padrões sociais, estéticos e culturais numa cidade cujas negociações estão constantemente no proscênio” (p.270). O elemento étnico, que ela reconhece na trajetória artística de Daniela Mercury, não se configura como uma apropriação indevida da “cultura do outro” porque a cultura é híbrida. Daniela está inserida nesse contexto, e sua produção artística reflete essa realidade cultural baiana.

Sua música e dança, e até mesmo sua religiosidade, que transita entre o catolicismo e o candomblé, sinalizam essa cultura sincrética, que permite que Daniela frequente também um ambiente negro mestiço – onde parece ser o lugar dos compositores, que afinal também querem fazer sucesso, e esperam ser gravados pela cantora para isso acontecer. Assim, de acordo com Santanna (2009), as intérpretes do Axé acabam atuando “como porta-vozes destes compositores saídos dos guetos da cidade” que “difícilmente, sem porta-vozes deste porte, atingiriam a grande mídia e conseqüentemente o sucesso” (p.271).

Embora o sucesso dos compositores não esteja resumido à figura das cantoras, para a pesquisadora o espaço conquistado por essas estrelas seria de grande importância para os outros artistas, contribuindo para divulgar a imagem da Bahia (ibidem). No entanto, argumentar que foi através das suas representantes que o gênero chegou ao resto do país, e que assim a Bahia foi difundida pelo mundo e todo mundo saiu lucrando com isso, porque o sucesso delas automaticamente criou um espaço para os demais artistas do Axé, é uma perspectiva contrária

à maioria dos relatos no documentário *Axé – canto do povo de um lugar* (FILME, 2017).

Apesar dessa realidade que tantos artistas explicaram como excludente, Daniela Mercury já havia dito que entende seu diálogo com os blocos afro, essa “abertura” étnica, como uma conquista democrática, de acordo com Santanna (2009); esse diálogo inter-racial que a artista estabeleceu seria, portanto, a evidência de que a sua proximidade e relação com os blocos se estabeleceu de forma equânime e igualitária.

Porque, no fundo, os blocos afros e alguns blocos que se organizaram dentro da história do Carnaval da Bahia, só os negros, como uma resistência porque eles não podiam entrar há muitos anos atrás, nos blocos de classe média alta de brancos. E aí, passou a ser uma questão social, política, uma luta em relação ao dia-a-dia também na cidade. A inserção dos negros na sociedade, o respeito aos negros, a luta contra o racismo é um sinal de que está se aproximando, que foi aberto também um espaço pela sociedade branca e classe média alta por causa da música e, principalmente, por causa do sucesso do Olodum e do Ilê, das músicas lindas que eles fizeram e que cativou a cidade inteira, a força do movimento afro e do samba reggae. [...] Eles também tinham que se desarmar um pouco, já não precisavam mais aquela coisa fechada, eles mesmos se excluem dessa forma. Mas eu entendo, é necessário também isso. (MERCURY, 2003d apud SANTANNA, 2009. p. 271).

Para exemplificar os benefícios dessa suposta “via de mão dupla”, Santanna (2009) cita o compositor Gilson Babilônia, que explica como sua música é valorizada pela interpretação de cantoras do porte de Daniela, o que lhe proporciona um grande reconhecimento. Sovik (2009) também traz um depoimento, mas João Jorge, diretor do bloco afro Olodum, questiona “os termos da troca entre os negros e a artista” Daniela Mercury (SOVIK, 2009, p.163).

Ele observa que essa questão não é discutida abertamente, mas não diz respeito especificamente às atitudes da artista, porque está relacionada à “dívidas seculares, reparações, ações afirmativas e o poder do homem e da mulher negra” (SOVIK, 2009, p.163). João Jorge questiona quem está recebendo o rendimento da produção cultural, e não a legitimidade da artista de fazer o que faz, já que é autorizada pelo seu público a vincular-se a gêneros culturais negros, assumindo o protagonismo dessa cultura.

“Daniela Mercury já foi homenageada por muitas entidades negras. É preciso haver só a contrapartida. [...] É preciso nos devolver nosso trabalho, nossa riqueza, nossa herança, aquilo que foi saqueado da gente, que está sendo saqueado da gente” (JORGE apud SOVIK, 2009, p.163). Acerca do carnaval de 2019 – portanto logo após o lançamento de *Pantera Negra Deusa*, que foi no final de 2018 – foi noticiado que nem o próprio Ilê Aiyê, o homenageado de *Pantera Negra Deusa*, que participou do clipe, contava com patrocínio. Em contrapartida,

Daniela Mercury foi a artista com o cachê mais alto – referente aos valores pagos pela Bahiatursa, órgão do governo do estado – recebendo R\$350 mil reais por cada apresentação no Carnaval (PINHEIRO, 2019).

Muitos entrevistados no documentário *Axé* (FILME, 2017) falam sobre as dinâmicas estabelecidas a partir do sucesso do gênero, expondo que não houve um retorno financeiro para os grupos relacionados com a origem e a manutenção do Axé – os blocos afro e os artistas de rua, “esse artista que você vai procurar nas esquinas, que você vai procurar nos guetos, vai procurar nos bairros”, de acordo com o produtor musical Wesley Rangel.

Vovô do Ilê, um dos fundadores do Bloco Ilê Aiyê – que aparece no videoclipe *Pantera Negra Deusa* – explica no documentário de Kertész (FILME, 2017) que Daniela era diferente, porque frequentava os ensaios dos blocos afro, o que fez ela ficar com essa marca “da branquinha mais pretinha da Bahia”. Assim, busco evidenciar que Daniela não assume a postura de intérprete da cultura negra, ao cantar as composições dos blocos afro, ou ao estabelecer parceria com os compositores.

Ela construiu uma narrativa de pertencimento ao longo de toda a carreira, e recentemente confirmou que a sua identificação não se limita à cultura negra, porque ela afirma a própria identidade racial negra. Ao comentar o sucesso da sua música em Portugal, Daniela se emocionou ao falar da sensação de chegar em um estádio de futebol, e ver o povo português inteiro cantando as músicas que são do bairro da Liberdade, “da periferia de Salvador”, como *O canto da cidade*, *Swing da cor* e *Ilê Pérola Negra*, explicando essa experiência como algo revolucionário.

Porque era trazer o meu canto, um canto de tantas reivindicações, que traz tantas questões da nossa história, desde a colonização até hoje, né, que a gente tem tanto a dizer e vai dizendo através dessas poesias, e tudo. Os nossos hinos, né, brasileiros e baianos, chega a me emocionar. Quer dizer, quando eu vi um país inteiro, e nós aprendemos num livro de história, Portugal cantando essas músicas, era ver tudo de cabeça pra baixo, né, dizer assim, puxa, chegamos aqui! Teve um dia que eu participei do prêmio e disse: “é, os navios negreiros voltaram, né”. Quer dizer, quando a gente leva a música de volta, quando a gente leva a cultura de volta, a gente devolve o nosso olhar sobre tudo que aconteceu conosco. Sobre quem somos. Sobre o que aconteceu com a gente. Era uma forma de fazer Portugal entender o que era o Brasil. Nada melhor do que a arte pra fazer essa conexão né, pra fazer essa devolução (VÍDEO 25, 2021, grifos meus).

Portanto, em setembro de 2021, em entrevista para a *Folha de São Paulo* (PAIXÃO, 2021), Daniela faz uma relação entre o passado escravocrata do Brasil e a sua arte nos palcos de Portugal. Bento tem discutido sobre a falta de consciência da branquitude sobre a “herança

branca” (VÍDEO 1, 2020; VÍDEO 3, 2020; VÍDEO 26, 2020; VÍDEO 27, 2021), e desde sua tese (BENTO, 2002) a intelectual vem chamando a atenção para a herança material e simbólica que a branquitude insiste em não reconhecer – “a herança branca da escravidão” (BENTO, 2002, p.46). Ela explica que o Brasil é um país onde os que descendem dos escravizados têm um tipo de herança, e quem descende dos escravocratas tem outra. Apesar do discurso de Daniela, qual é a sua descendência, afinal? A branquitude brasileira finge que não tem relação com o legado de mais de 500 anos, fazendo de conta que em nosso país não há a transmissão de lugar de poder e que não existe nenhuma herança para o seu grupo. Daniela, no entanto, aciona uma descendência imaginária, que não condiz com a realidade que divulga sobre a sua própria vida, nem com o fato de ser uma mulher branca.

### 4.3 Ser baiana é ser negra?

Ironicamente, logo depois de explicar que “*os navios negreiros voltaram*” para Portugal, Daniela admitiu que aprendeu a amar aquele país, por ser brasileira e por ser filha de português. E é com alegria que a baiana narra sua relação com a terra natal de sua família paterna, confessando um “encantamento à primeira vista” desde a sua estreia nos palcos de Portugal, em 1997 (PAIXÃO, 2021). Ela já havia compartilhado em sua página do Facebook que é descendente de portugueses, utilizando a expressão “minha família também é Abreu”, explicando: “somos luso brasileiros e nos reunimos hoje para conhecer os novos parentes. Somos imigrantes. #danielamercury #familiaabreu #família #imigrantes #portugueses” (FACEBOOK 10, 2019). A cantora explicou que quando conheceu Portugal, entendeu que era realmente muito portuguesa também, porque ela identificou ali traços da sua cultura familiar – sua avó era “portuguesíssima” (PAIXÃO, 2021). Ao ir conhecendo mais aquele lugar, ela foi entendendo quem era; assim, a pátria dos seus familiares paternos se tornou um paraíso para a cantora, onde ela é acolhida e se sente em casa (G1, 2019a).

Diante do bem-estar que o país europeu proporciona à cantora baiana, os relatos de Grada Kilomba (2009) se contrapõem de modo incisivo à realidade contada por essa mulher branca estrangeira em um país europeu. É necessário pontuar isto não apenas para evidenciar o lugar de fala da artista brasileira, mas para corroborar o que hooks (2019) considera como um sinal de privilégio branco. A intelectual questiona a postura de Madonna, que ao ser entrevistada, disse que invejava a cultura negra, e que quando criança, queria ser negra. Embora hooks esteja

se referindo à diva pop, é interessante constatar como essa reflexão retrata a artista brasileira, porque Daniela, além de se identificar com a cultura negra, assume também a identidade racial negra – a ponto de sinalizar que a sua presença no palco de Portugal era um sinal de que os “*navios negreiros voltaram*”.

Essa branquitude – “amante da casa-grande ou irmã de alma?” (hooks, 2019, p.280) – parece não perceber a dominação supremacista branca, e a dor que ela provoca nas pessoas negras, porque é capaz de “ver” a negritude e a cultura negra por um viés em que são “marcados e definidos apenas pela rica cultura de oposição criada pelas pessoas negras como resistência” (hooks, 2019, p.282). Ao afirmar “eu sou preta de pele branca porque a cultura da minha cidade é afro-brasileira e é isso que eu amo. Eu sou Michael Jackson ao contrário, adoro ser negra, minha música é negra, meu empoderamento é negro” (MERCURY in SANTANA, 2017), como fez em 2017, Daniela expõe tal perspectiva problematizada por hooks ao analisar artistas brancos que se interessam pela cultura negra. Essa perspectiva branca permite à branquitude ignorar a opressão, a exploração, as feridas e as mágoas diárias causadas pelo racismo, enquanto valoriza a cultura negra. Entendo que é exatamente isso que Daniela fez no palco de lá – e ela contou essa história para o jornal brasileiro com um sorriso estampado no rosto.

Por isso, vale ressaltar a experiência social em Portugal exposta por Kilomba (2019). A intelectual explica que nos olhos das/os brancas/os, as pessoas negras não são de Portugal, sendo interpeladas o tempo todo com a constrangedora pergunta “de onde você vem?”, como um lembrete de que deveriam estar fora dali, de que não pertencem àquele lugar – porque são negras. Essa pergunta evidencia a fantasia colonial da incompatibilidade da negritude com a portugalidade. Kilomba afirma que também experimentou um grande isolamento em Portugal por ser a única estudante negra do departamento de psicologia clínica e psicanálise – ressaltando, no entanto, que essas políticas espaciais se repetem também na Alemanha, onde foi fazer seu doutorado. Apesar disso, ela manifesta que foi com um imenso alívio que deixou Lisboa, a cidade onde nasceu e cresceu, porque este é um lugar que além de negar, glorifica a história colonial.

Assim, quando Daniela menciona seu vínculo de afeto com esse país, e contraditoriamente assume um discurso que não coincide com a experiência social de pessoas brancas acerca da escravidão, sua narrativa pessoal e profissional parecem incompatíveis. Além disso, o fato de ter nascido na antiga colônia e levado a sua arte para o palco da ex-metrópole não legitima a relação que ela propôs – mesmo que ela defenda uma pretensa negritude.

*Por ser baiana, eu sou tão negra quanto eles. E os negros não necessariamente têm afeto pela cultura negra e originalmente africana... Isso independe da cor que nós tenhamos. Depende da afetividade, do respeito, da afinidade que se tenha e que se escolha. Porque eu acho que a cultura nossa, independentemente da cidade do Salvador ser uma cidade negra, é uma cidade também cosmopolita, que tem todo tipo de informação e a gente pode não querer ser tão relacionada às raízes dessa cidade. Alguém pode não querer ser, e eu procurei ser (MERCURY apud SANTANNA, 2009, p.272, grifos meus).*

A identificação de Daniela não se limita à cultura negra, porque ela afirma a própria identidade racial negra. Mas ter afeto pela cultura negra e originalmente africana transforma uma mulher branca em negra? Ser baiana, estabelecer relação com as raízes culturais da cidade de Salvador, torna Daniela uma mulher negra? A artista explicou que Vovô do Ilê foi ao seu escritório em 1989 e disse: “a negrada gostou da branquinha, ela pode cantar na festa da Beleza Negra?” (MERCURY, 2003 apud SANTANNA, 2009, p.269), e ela foi. No entanto, quando chegou lá, eles ficaram todos de braços cruzados – a comunidade negra da Liberdade não a recebeu “muito bem” por ela ser branca. Diante disso, ela disse: “Olha, eu sou filha dessa terra assim como vocês, danço afro desde pequena, sou bailarina de formação e minha primeira professora é negra, e eu aprendi um canto de orixá, queria que vocês me recebessem pois eu estou aqui pra cantar” (ibidem).

E Daniela explica que foi assim que quebrou “a resistência da comunidade de receber pessoas que não eram de cor, negros”, porque eles foram vendo que ela era “cúmplice da luta”, e que tinha um “carinho enorme” por tudo aquilo. Assim, ela passou a ser “recebida e abraçada como alguém que é querido e respeitado dentro da comunidade, que pode cantar as músicas deles com a legitimidade também da comunidade” (ibidem, p.270). Diante dessa rejeição inicial que a cantora expõe, explicando como agiu para ser aceita pelo grupo negro que ela localiza no gueto/periferia, é necessário questionar como Daniela, uma mulher branca da classe média, passa a assumir uma pretensa negritude, identificando-se como “a neguinha mais branquinha da Bahia” (GUERREIRO, 2000, 138).

Em Daniela, a noção de etnicidade se refere a todas as vozes que porventura ousem cantar “a cor dessa cidade sou eu”. Ao mesmo tempo que proclama que é a cor da cidade, a cor da cidade é de quem canta esta canção de autoria dela própria e Tote Gira. Poderíamos modular esta expressão a partir de duas perguntas: Que cor tem *swingue*? E que cor tem o *swingue*? Ou ainda: quem detém o *swingue*? Daniela se apropria não só do *swingue* da dança afro, já que sua formação em dança permite este trânsito, mas também do samba reggae e todas as influências advindas do elemento afro-baiano (SANTANNA, 2009, p.399-400, grifos da autora).

Carlinhos Brown atribui um “*swingue negro-afro*”, à Claudia (BROWN in ÉPOCA, 2009), e Santanna (2009) à Ivete Sangalo, reproduzindo esse estereótipo racial, ao explicar que a baiana

contradiz “o senso comum, segundo o qual os negros seriam os únicos detentores deste domínio”, ressaltando que Ivete parece se apropriar do que eles já carregam em sua “essência” (p.387). Mas se o senso comum é racista, aqui interessa questionar se foi essa perspectiva acerca do sujeito negro – que ele teria o swingue em sua “essência” – que norteou a carreira de Daniela, fazendo com que ela assumisse uma identidade racial como forma de legitimar seu repertório. Identificar-se como negra incrementa a sua produção artística, potencializando a eficácia sonora da sua performance?

Talvez a artista tenha assumido uma identidade negra, que até hoje declara publicamente (MERCURY in PAIXÃO, 2021), porque, numa perspectiva estereotipada, essa seria uma identidade mais coerente com a sua performance e repertório. A Rainha do Axé já admitiu que os produtores musicais viram a oportunidade a partir do sucesso de *Faraó* – samba-reggae que foi gravado por Margareth Menezes em 1987 – e de repente os músicos que tocavam na noite de Salvador, alheios aos blocos afro, resolveram formar bandas com o intuito de tocar aquele som. “Juntaram músicos, convidaram artistas, e eles foram, vamos dizer, porta-vozes, essas bandas foram porta-vozes da música do Olodum” (FILME; 2017).

No primeiro momento da *axé-music*, houve uma apropriação da música percussiva pelos blocos de trio elétrico, que passaram a alimentar seus repertórios com o ritmo e as canções dos blocos afro. No entanto, essa musicalidade mestiça era resultado de uma relação desigual entre blocos de trio e blocos afro. Interessados no acesso, em primeira mão, ao repertório dos blocos afro, pessoas ligadas aos blocos de trio começavam a investigar a cena afro-baiana com um ouvido direcionado e passaram a frequentar os ensaios dos grupos negros, muitas vezes munidos de gravador, podendo assim repassar para os diretores e produtores de seus blocos ou bandas o conteúdo dos repertórios, bem como os nomes dos compositores das canções que estavam fazendo sucesso nos espaços negros da cidade. De posse dessas informações, os produtores das bandas de trio compravam por quantias irrisórias os direitos autorais do compositor e rapidamente registravam as canções afro em discos que, em muitos casos, vendiam milhares de cópias. (GUERREIRO, 2000, p.147)

O samba reggae se tornou a síntese da prática artística de Daniela Mercury, influenciada pelo Olodum, Muzenza e Ilê Aiyê (SANTANNA, 2009); no entanto, o jornalista James Gavin (2019) comenta que se a cantora Daniela Mercury “ficou encantada com os blocos afro”, quando ela lançou *O canto da cidade*, “a música foi vista por alguns como uma comercialização grosseira do axé dos blocos afro” (GAVIN, 2019). Assim, me parece que sua produção sonora provocou uma contradição, porque ao mesmo tempo que sua música gerou incômodo, fez muito sucesso. Daí, a solução encontrada pela artista branca em um país racista que festeja o discurso da mestiçagem, pode ter sido o de identificar-se como negra, vendendo essa imagem para fora da Bahia e do Brasil, valendo-se de sua origem baiana.

Mas se a gravadora entendeu o lucro que o samba-reggae poderia gerar depois que Daniela parou a Av. Paulista cantando *O swing da cor*, e a produção aceitou a narrativa da artista diante do seu sucesso (VÍDEO 14, 2015), questiono como essa narrativa foi aceita pelo público. No entanto, no pouco tempo de trabalho de campo que realizei no mestrado<sup>49</sup>, e ao longo de debates em sala de aula, eu já ouvi que “aqui é todo mundo misturado” e que “no Brasil ninguém é branco” – como Sovik (2009) conta que ouviu na Bahia. Desse modo, talvez a reação do grupo branco brasileiro que gosta do trabalho de Daniela Mercury e aceita sua narrativa, indique o pacto narcísico da branquitude (BENTO, 2002) – já que ao não questionar a identidade racial da cantora branca que se diz negra, o público branco também não precisa questionar a sua própria identidade racial – e os privilégios da branquitude.

Porque se alguns elementos da música negra foram aceitos, as artistas negras não tiveram as mesmas oportunidades que as artistas brancas – e o embranquecimento do Axé não é novidade para ninguém (LEITE in MARTINS, 2016). Mas se o público branco finge que não percebe isso, ele pode defender o discurso da meritocracia e contestar a noção de apropriação – o que evidencia como a branquitude é “uma guardiã silenciosa de privilégios” (BENTO, 2002, p.46). Aliás, Daniela Mercury é considerada por Guerreiro (2000) como a “personagem chave” da “mestiçagem musical” que a antropóloga identifica no gênero.

Portanto, ao ter sua narrativa aceita por aqueles que ocupam os lugares de poder, talvez Daniela Mercury tenha entendido que podia ser o que ela quisesse, “até cantora Negra” (ADÚN, 2012), inaugurando o que Guellwaar Adún (2012) denomina de “síndrome do ‘posso tudo’ das sinhazinhas baianas e brasileiras”, ao abordar o trabalho *Negalora* de Claudia Leite. Esse é um

---

<sup>49</sup> Antes da pandemia, a proposta da pesquisa era pensar a construção das identidades de sujeitos brancos em grupos que reproduzem tradições afro-brasileiras em Belo Horizonte – grupos que são formados majoritariamente por estudantes universitários brancos que se identificam não só como amantes, mas como defensores da cultura popular brasileira. A partir da etnografia iniciada no final de 2019, eu buscava problematizar como o pertencimento a esses grupos parecia estar relacionado à construção de uma identidade racial branca que se pretendia antirracista ao valorizar tradições afro-brasileiras, mas que – para mim – caía em contradição ao se apropriar deliberadamente de repertórios que foram elaborados por grupos negros tradicionais. Diante das primeiras dificuldades dos meus interlocutores reconhecerem-se como brancos, foi preciso redefinir as perguntas para viabilizar a pesquisa de campo. Minha proposta voltou-se então para as estratégias que esses amantes da cultura popular usavam para legitimar uma conexão que se pretende tão natural e evidente. O curto trabalho de campo e as pesquisas iniciais sobre os grupos apontaram para a existência de um discurso acerca de uma identidade comum, de uma brasilidade por direito, que legitimaria o livre acesso e manipulação do que quer que seja da “nossa” cultura popular brasileira. Assim, o que eu problematizava como apropriação cultural (WILLIAM, 2019), já que os grupos brancos reproduzem um repertório eminentemente negro, “racializado”, que foi expropriado de variados grupos negros (CARVALHO, 2004), ganhava um viés de defesa do “nosso” patrimônio cultural brasileiro, e muitas pessoas explicavam a reprodução dos repertórios, inclusive nas redes, recorrendo à expressões como “nossa cultura”, “nossas raízes”, “nossa identidade” e “nossos antepassados” – e entendo esse discurso similar ao de Daniela Mercury.

debate importante para os estudos da branquitude feminina brasileira, porque parece haver uma reprodução de estereótipos raciais nas performances artísticas – como a naturalização do “swingue da cor” – o que promove uma imagem estereotipada e o “confinamento das mulheres negras a lugares específicos” (RIBEIRO, 2018, p.143). Além disso, as narrativas da artista Daniela Mercury evidenciam uma perspectiva branca acerca do sujeito negro que parece restrita à cultura negra (hooks, 2019), o que também pode contribuir para a compreensão dessa branquitude que busca se identificar como negra recorrendo à performance musical.

Mas esse conflito desencadeado pela concepção artística da cantora, além de étnico e social, é entendido por Santanna (2009) “antes de tudo como estético, cultural” (p.272). Aqui, é interessante mencionar brevemente o debate sobre antropofagia cultural, em vista da dimensão desse “desejo pelo outro” da artista, desejo que vai se atualizando em cada trabalho – e que aparece também em *Pantera Negra Deusa*. Em 2009, ela lançou o álbum *Canibália*, trabalho que a conecta de modo definitivo com os conceitos apresentados na Semana de Arte Moderna de 1922, que são reiterados pelo movimento tropicalista, de acordo com o seu site (DANIELA, s/d). Assim, naquele momento ela acionou um discurso que corrobora sua postura artística, inaugurando seu “manifesto de afetos”, alinhando a cantora com propostas que promovem misturas entre as manifestações tradicionais e inovações estéticas (SANTANNA, 2012) – e Daniela assume o controverso lema antropofágico “só me interessa o que não é meu”.

Só me interessa o que não é meu: eu posso pegar tudo, porque tenho poder para isso e não apenas porque gosto disso. Essa é a atitude que conduz à voracidade do eu de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição, tanto para satisfazer seus desejos estéticos de consumidor e de *performer*, como também para tentar resolver a ambivalência e a esquizofrenia política de sua identidade ocidental e do seu eurocentrismo profundo (CARVALHO, 2004, p.7).

Santanna (2009) reconhece que a concepção artística de Daniela Mercury provocou conflitos com a comunidade negra já nos primeiros trabalhos, mas explica que o foco da sua pesquisa não é esse. Ela busca compreender “os fenômenos sociais em que a presença da cultura negra e as articulações daí advindas podem guardar sutis estratégias de negociações com vistas à aceitação e legitimação de seus elementos estéticos”, evitando um pensamento de “apropriação ou assimilação da cultura negra pelos brancos”, focando em supostas negociações, “sejam harmoniosas, sejam conflitantes” (p.272).

Embora ela não fale exatamente das relações de poder entre todos os envolvidos, ela menciona

que as negociações variam entre a harmonia e o conflito. No entanto, é importante questionar não só como acontecem as negociações, mas se realmente existe a possibilidade de mediação de conflito onde predominam as relações de poder. Aqui, ao evidenciar os privilégios da branquitude, é importante destacar que “no fundo, no Brasil, brancos ainda se acham no direito de se apoderar de tudo que o negro produz” (WILLIAM, 2019, p.98).

Daniela promove essa característica, divulgando que sua principal marca é “a criatividade, a capacidade de se recriar, de se reinventar e de inovar com ousadia e extrema coragem” (DANIELA, s/d), atualizando as tradições. Ela inclusive se identificou como pertencente à “Geração Canibália”, comunicando exatamente isso: “Nascemos sem pudor de misturar” (MERCURY in SANDES, 2012). No entanto, misturar não é uma questão de pudor, mas uma questão de poder, nessa antropofagia que inegavelmente sempre foi de mão única (CARVALHO, 2004).

Sovik (2009) problematiza artistas brancos que afirmam ter relações especiais com a negritude, e é importante questionar o significado de afirmar-se negra enquanto branca, em um país racista como o Brasil, como Daniela faz. “No contexto das figurações da identidade racial consumidas pelo grande público, pensando a partir da branquitude como valor, qual é o sentido da identificação de Daniela Mercury com a cultura negra?” (ibidem, p.162). A pesquisadora aponta como Mercury foi forjando desde o começo da carreira essa espécie de fantasia de mulher negra, construindo uma imagem que fica no limiar entre o branco e o negro, conquistando sucesso com músicas dos blocos afro-baianos.

“Daniela se fantasia, usa máscara, finge ser o que não é” (ibidem, p.164). A narrativa da cantora, no entanto, reforça um percurso artístico em que ela sempre esteve vinculada aos blocos afro, especialmente ao Ilê Aiyê, ao qual se refere como “minha família”, explicando sua ligação com o grupo: “A primeira vez que cantei com o Ilê Aiyê foi há 30 anos, na praça Nelson Mandela, no Curuzu e no mesmo ano de 1989 cantei na festa da beleza negra em Itapagipe. São muitos anos de luta, amizade e música. Muito amor envolvido” (INSTAGRAM 16, 2019) – figura 35.



Figura 35

No entanto, a identificação de Daniela com o que ela chama de “raízes da cidade”, de acordo com Sovik (2009), teria sofrido certa influência da política cultural do Estado, que buscava promover a Bahia como celeiro da cultura nacional no final dos anos 1980. A relação da cantora com a cultura baiana, e das pessoas brancas baianas no geral, teria sido afetada por essa busca de revalorização da Bahia como base da cultura brasileira. Mas como esse fenômeno não se restringiu ao estado baiano, outros fatores devem ter contribuído para que os brancos baianos passassem a se identificar com a cultura negra da Bahia<sup>50</sup>.

Essa política visava apoiar as manifestações culturais, ao mesmo tempo que buscava controlar as ambições políticas de “movimentos político-culturais negros que tinham, em certo momento, uma força e independência políticas que pressionavam o poder branco” (SOVIK, 2009, p.163), e que eram contrários aos planos de exploração dos resquícios da história colonial e escravagista para fins de turismo. Então a política oficial apoiava as manifestações culturais, visando o reconhecimento do valor da cultura baiana, almejando o turismo, enquanto controlava as ambições políticas da população negra da Bahia, que almejava a igualdade. E é impressionante notar a similaridade dessa lógica com o pensamento da artista, já que a maneira com que Daniela explica o povo negro ao comentar *O canto da cidade* é bem similar a essa perspectiva; trata-se de um povo submisso, que aceita o seu lugar, mas que produz uma cultura incrível desde esse lugar de subalternidade – o gueto (VÍDEO 14, 2015).

Ampliando a sua contradição, a artista assume a identidade desse Outro que acredita resignado,

---

<sup>50</sup> Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dra. Lúcia Campos, que me alertou no Exame de Qualificação para o fato de que esse fenômeno de valorização das culturas populares locais, visando também o desenvolvimento do turismo, não se restringiu ao estado da Bahia. Essa política foi adotada em outras regiões do país neste período. Portanto, entendo que apesar de ter influenciado a relação da classe média branca com a cultura negra local, há outros fatores que impulsionaram essa aproximação, já que essa política de valorização não foi exclusiva da Bahia.

e explica sua suposta legitimidade enquanto pretensamente negra, recorrendo à própria localidade e ao tipo de música que faz. “A legitimidade do discurso étnico em Daniela passa pelo vetor da localidade – o lugar de onde se é” (SANTANNA, 2009, p.272). Essa é uma estratégia convincente para seus fãs? Outras mulheres brancas baianas se identificam com essa construção da negritude e compartilham essa autoidentificação? Daniela Mercury, ao usar máscara, fingindo ser o que não é, representa a carnavalização da mediação da cultura negra (SOVIK, 2009). Mulheres brancas sentem-se à vontade para se fantasiar de modo similar?

Para Rodney William (2019), quando o assunto é apropriação cultural e uma suposta performance de negritude por parte de artistas brasileiros, “nada se compara” à Daniela Mercury. O pesquisador ressalta a coragem da artista, ao insistir em cantar no trio o que pode ser considerado uma verdadeira ode à apropriação cultural – “a cor dessa cidade sou eu” – pontuando que ela ainda se autodeclara uma “preta de pele branca”. Para o pesquisador, apropriação cultural é “um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos” (ibidem, p.47).

A artista é criticada porque muitos entendem que ela estaria brincando de ser negra (WILLIAM, 2019) e, para estes, Daniela Mercury literalmente fez isso no carnaval de 2017. Ela resolveu homenagear a cantora Elza Soares no desfile de seu bloco, em uma noite dedicada ao empoderamento negro. Ao invés de convidar a própria Elza, ou cantar suas músicas, ou usar algum figurino que ela já usou, ou ainda convidar alguma mulher negra para representar a cantora, como apontaram ativistas do Movimento Negro a respeito de sua atitude, que consideraram uma afronta, Mercury resolveu se “fantasiar” de Elza Soares – figura 36 (SANTANA, 2017).

Ela chegou mesmo a usar uma peruca *black power*, como se isso conformasse uma homenagem à Elza Soares (WILLIAM, 2019). Ela realmente pretendeu brincar, portanto, de mulher negra. “Porém, cabelos crespos e pele escura não são parte do nosso figurino – somos nós” (RIBEIRO, 2017). Por isso, Daniela Mercury acabou sendo acusada nas redes sociais de praticar *blackface*, um ato condenado historicamente pelos movimentos negros mundiais. Em resposta às críticas, a Rainha do Axé ainda explicou: “Eu sou preta de pele branca porque a cultura da minha cidade é afro-brasileira e é isso que eu amo. Eu sou Michael Jackson ao contrário, adoro ser negra, minha música é negra, meu empoderamento é negro” (MERCURY in SANTANA, 2017).

Ela já havia inclusive se fantasiado de Nêga Maluca no carnaval de 2007 (SANTANA, 2017), uma caricatura grosseira da mulher negra, que “remete a uma representação, uma ideia recorrente já presente no imaginário coletivo brasileiro” (WILLIAM, 2019, p.62) acerca de mulheres negras, perversamente ridicularizadas por esse estereótipo racista e machista. “Uma mulher negra com cabelo crespo comumente ouve piadas e é discriminada. (...) Não somos fantasias de Carnaval – não podemos ser ridicularizadas ou tratadas como meros corpos que sambam e rebolam. Respeitem nossa humanidade” (RIBEIRO, 2018, p.50). Mesmo com todas as críticas, Daniela continuou fazendo alusão a essa fantasia, recorrendo a um aplique para o carnaval de 2020 – figura 37 – chegando mesmo a perguntar na legenda da foto, talvez com alguma ironia de quem sempre teve o poder para fazer o que quer: “quem gosta desses penteados?” (INSTAGRAM 17, 2020).



Figura 36

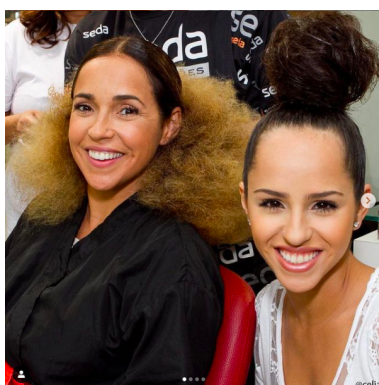


Figura 37

Afinal, a performance musical altera a forma como a mulher branca é vista, fazendo com que ela seja lida como negra? E mulheres brancas, cientes do racismo que domina a mídia brasileira – ou fingindo não ver – podem aproveitar o seu privilégio racial para forjar uma identidade negra? A identidade racial que uma pessoa assume pode legitimar sua performance e repertório diante do público? Os Estudos Críticos da Branquitude propõem uma problematização da identidade racial de pessoas brancas, situando o lugar de poder que os sujeitos brancos ocupam nas sociedades racistas, e os privilégios que detêm. Quais as estratégias da branquitude feminina para conservar seus privilégios? O que permite essa forma de existir, tomando posse daquilo que não lhe pertence, chegando no limite de apoderar-se da própria identidade do Outro?

#### 4.4 *Pantera Negra Deusa*

##### 4.4.1 A música

O lançamento da música *Pantera Negra Deusa* ocorreu em 23 de novembro de 2018, quando o vídeo com o áudio da canção foi publicado no canal oficial de Daniela Mercury no YouTube<sup>51</sup>, e disponibilizado nas plataformas digitais. Ela foi apresentada como um *single* que faria parte do 18º álbum da cantora, *Perfume*, que só foi lançado em formato digital no começo de 2020. Sobre a apresentação do álbum completo para o público, a artista explicou em entrevista que “é como se eu fosse uma benzedeira e estivesse trazendo, com o álbum, alfazema para lembrar que somos fortes e capazes de enfrentar aquilo que não é positivo para o Brasil” (MERCURY in GONZALEZ, 2020<sup>a</sup>).

A letra de *Pantera Negra Deusa* é de Daniela Mercury, que divide a música com seu filho, Gabriel Póvoas; o registro conta com a participação especial do Coro Infantil do NEOJIBA (Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia)<sup>52</sup>. A divulgação na página oficial do Facebook da artista, apresentando a capa do *single* – figura 38 (FACEBOOK 11, 2018) – começou no primeiro dia de novembro de 2018; portanto, no mês da consciência negra. Ao longo das postagens, sempre acompanhadas de ícones de patas de felino, ela contou que fez a música em homenagem ao Ilê Aiyê, que comemorava 45 anos, e é considerado o primeiro bloco afro do Brasil, destacando a sua antiga ligação com ele.

<sup>51</sup> Daniela Mercury – *Pantera Negra Deusa* (Áudio Álbum *Perfume*). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-HjAY4aLT1>>. Acesso em 21/03/2021.

<sup>52</sup> Não foi possível localizar a ficha técnica para elencar os músicos que participaram da gravação de *Pantera Negra Deusa*.

Wakanda é aqui! Vou cantar pela primeira vez a música que fiz para exaltação de meu povo: PANTERA NEGRA DEUSA. Hoje estarei no aniversário de 45 anos do @blocoileaiye, no barro preto da Senzala, casa de Axé, casa de ancestralidade negra nesse lugar. #danielamercury #rainhadoaxé #axé #aniversariode45anosdobloco afroIlêAiyê #autoriadanielamercuryegabrielpóvoas #PanteranegraDeusa (FACEBOOK 12, 2018).

Em uma entrevista para a divulgação do álbum que contém *Pantera Negra Deusa*, em 2020, Daniela também compartilhou que gravou uma música do bloco, comentando que teve “a honra de ter a percussão do Bloco Afro Ilê Aiyê na belíssima faixa *Exalou* (VÍDEO 28, 2020), que é uma composição de artistas do Curuzu (Marito Lima, Lafayette e Milton Boquinha), do bairro da Liberdade, em Salvador” (MERCURY in GAUTHIER, 2020). A cantora ainda ressaltou a sua identificação com o samba-reggae:

Cantar nossa música com nosso sotaque, nosso vocabulário, nossos ritmos, instrumentações, letras, poesias e danças são atos de existência e de resistência originais e poderosos. Os compositores e líderes dos blocos afro inventaram uma maneira muito particular de lutar contra o racismo e a exclusão social nas suas lindas músicas e, para mim, essa forma de fazer música é a identidade do meu Axé. Foi por unir o ritmo, poesia e luta que eu resolvi construir minha carreira cantando sambas afro e sambas reggae. Além disso, as minhas marchas de carnaval e frevos usam o humor e a alegria para trazer para o meu Triatro questões importantes que estamos vivendo, seguindo a tradição de muitas marchinhas antigas de carnaval. O Carnaval é uma manifestação para lá de antropológica. (risos) (MERCURY in GAUTHIER, 2020).



Figura 38

Pantera Negra Deusa

PARTE 1

A

A pantera negra, a deusa

A mãe original do mundo

Mãe da única raça

A raça humana

Somos todos filhos da preta

Da preta ancestralidade africana  
 Filhos da tua nobreza  
 Filhos da mama Wakanda

B  
 Todas as cores de pele são (é)  
 Da África  
 Todas as matrizes e tribos são  
 Da África  
 Ameríndios, criolos e brancos são (é)  
 Da África  
 A beleza e os sons do infinito são  
 Da África

C  
 E o Brasil nasceu da África,  
 Tua mama  
 Filho caboclo de mãe baiana  
 E o Brasil é preto,  
 E o branco é preto,  
 É negão! (é negão)  
 E o Brasil é preto,  
 E o índio é preto,  
 É negão (é)  
 O Brasil é preto  
 É preto, é branco, é negão! (como é que é)  
 O Brasil é preto,  
 Como é preta essa nação  
 Ilê, Ilê Aiyê

REFRÃO  
 Ê, Pantera Negra é ela  
 Ilê Aiyê, filho de Mandela,  
 Pantera Negra  
 Ê, Pantera Negra é ela  
 Ilê Ilê, filho de Mandela,  
 Pantera Negra  
 Deusa do Ébano  
 Pa pá, pa pá, pa pá, pa pe ere re  
 Pa pá, pa pá, pa pá.

## PARTE 2

A  
 A Pantera Negra, a deusa  
 A mãe original do mundo  
 Mãe da única raça  
 Da raça humana  
 Somos todos filhos da preta  
 Da preta ancestralidade africana  
 Filhos da tua nobreza  
 Filhos da mama Wakanda

B  
 Todas as cores de pele são (é, diz)  
 Da África  
 Todas as matrizes e tribos são, são  
 Da África  
 Ameríndios, criolos e brancos são (diz)

Da África  
A beleza e os sons do infinito são  
Da África

C  
E o Brasil nasceu da África,  
Tua mama  
Filho caboclo de mãe baiana (como é que é)  
E o Brasil é preto,  
E o branco é preto,  
É negão! (diz comigo é)  
O Brasil é preto,  
E o índio é preto, preto  
É negão! (negão, negão!)  
O Brasil é preto  
É branco, é preto, é negão (é negão, é negão)  
O Brasil é preto (é)  
Como é preta essa nação  
E levantar a negra!

D  
Diga, diga, diga  
Onde é Wakanda  
Wakanda é aqui  
Wakanda é no Ilê (é)  
Wakanda é na África (rá)  
Wakanda é Bahia  
Portugal Sul e Norte  
Da América, da América  
Wakanda é na Europa, na Ásia  
Na Índia, na Portela  
Wakanda é lugar de nobreza é  
Wakanda é a Terra  
Pantera Negra, Negra, Negra

REFRÃO  
Ê, Pantera Negra é ela  
Ilê, Ilê, filho de Mandela  
Pantera Negra  
Ê, Pantera Negra é ela  
Ilê, Ilê, filho de Mandela  
Pantera Negra, Deusa do Ébano  
Deusa da beleza, Deusa do Ébano  
Deusa do Ébano, do Ébano  
Ilê, Ilê, Ilê, Ilê Aiyê  
Pantera Negra  
Diga, diga, diga, diga, diga, diga  
Ilê, Ilê, Ilê, Ilê Aiyê  
Wakanda, Wakanda, Wakanda  
Pantera Negra

#### 4.4.2 O videoclipe

Daniela Mercury escolheu a semana da Consciência Negra para lançar música em homenagem ao Ilê Aiyê, primeiro bloco afro brasileiro fundado há 45 anos na Bahia. “Pantera Negra” é resultado de uma parceria da cantora com o filho Gabriel Póvoas,

e chega nesta sexta-feira a todas as plataformas digitais tendo como mote a luta contra o racismo. Um samba afro com letra que emociona, teve como inspiração no filme “Pantera Negra”, uma das maiores bilheterias deste ano. Com a música, que conta com participação especial do Coro Infantil do Neojibá, ela se une ao “mais belo dos belos”, como o Ilê é conhecido, na luta pela igualdade. (GLAMURAMA, 2018)

O lançamento do videoclipe *Pantera Negra Deusa*<sup>53</sup> foi no dia 21 de dezembro de 2018 (G1, 2018), quando ele foi publicado no canal oficial da artista no YouTube<sup>54</sup>. O videoclipe não traz a banda apresentando a música, mas uma encenação sobre ela, apenas com a cantora Daniela Mercury associada à sua execução, porque ela é a única que encena o canto. Assim, não se trata de uma performance da apresentação de *Pantera Negra Deusa*, mas de uma narrativa construída ao longo de sua reprodução – nós escutamos a música, mas não vemos ninguém tocar.

A direção do clipe é de Chico Kertész, da produtora *Macaco Gordo* de Salvador – o mesmo diretor do documentário *Axé – canto do povo de um lugar* (FILME, 2017) – e ele divide o roteiro de *Pantera Negra Deusa* com a própria Daniela Mercury. Daniela também divide a produção e direção musical com Yacoce Simões, e assume a direção de arte, assim como a direção de coreografia e de figurinos, com a assistência de Junior Rocha, da grife baiana *Meninos Reis* (GALVÃO, 2018); a coordenação geral ficou a cargo de Malu Verçosa Mercury, esposa da cantora. Assim, Daniela desempenhou diversas funções nessa produção artística.

A música *Pantera Negra Deusa* é um samba-reggae, e de acordo com o percussionista mineiro Bill Lucas<sup>55</sup>, a forma de tocá-lo, a batida reproduzida na canção, é a mesma batida característica do Ilê Aiyê. Daniela diz que a composição é uma homenagem ao bloco, e além de fazer referência a ele em sua letra, a própria sonoridade do Ilê Aiyê, o seu sotaque característico, também está presente no modo como o samba-reggae é reproduzido na música.

Mas se o texto e a sonoridade remetem ao bloco afro, também há o emprego da estrutura solo/coro em *Pantera Negra Deusa*. A cantora atribuiu essa estrutura ao Ilê Aiyê, no show realizado na Noite da Beleza Negra de 2020<sup>56</sup>, quando acontece o tradicional concurso para eleger a rainha do bloco – a Deusa do Ébano; o evento sempre é realizado na Senzala do Barro Preto, a Associação Cultural Ilê Aiyê, no Curuzu. Do palco, antes de tocar *O mais belo dos belos* (Guiguió/ Adailton Poesia/ Valter Farias), música que ela gravou em 1992 (VÍDEO 29,

<sup>53</sup> Daniela Mercury – *Pantera Negra Deusa* (Videoclipe Oficial). Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=HIBvaU9fs\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=HIBvaU9fs_g)>. Acesso em 26/10/2021.

<sup>54</sup> O vídeo contabiliza 1.575.510 visualizações em 26/10/2021.

<sup>55</sup> Em comunicação pessoal em abril de 2021, realizada por meio virtual.

<sup>56</sup> Daniela Mercury se apresentou na *Noite da Beleza Negra* em 2020 (INSTAGRAM 18, 2020), e já tinha dividido o palco com Gilberto Gil e Caetano Veloso na edição de 2019 (G1, 2019).

1992), Daniela explicou que aprendeu a estrutura solo/coro no Ilê:

Eu me lembro quando Guiguio me mostrou essa canção. Eu disse: Mas como é essa coisa de pergunta e resposta dos sambas afro? Porque é uma coisa que vocês inventaram aqui, vocês sabem disso, né? Não foi o Gandhi que inventou, foi o Ilê que inventou essa estrutura musical que você pergunta e o outro responde. (INSTAGRAM 18, 2020)

Para quem disse que sambava a noite toda ainda criança, batendo na palma da mão com o samba de roda, dançando e cantando “bota a mão na cabeça, bota na cintura, bota a mão no lêlêlê cadê você, ói eu aqui, cadê você” (INSTAGRAM 14, 2020) – letra que já indica um solo/resposta – como Daniela compartilhou em setembro de 2020, a sua explicação no palco da Noite da Beleza Negra, em fevereiro do mesmo ano, é uma contradição. Primeiro, ela disse no palco que descobriu a estrutura solo/coro no Ilê, quando conheceu *O mais belo dos belos*, em 1992; depois, ela compartilhou no Instagram que com 8 anos já dançava o samba de roda.

Daniela demonstra grande ignorância em relação às tradições musicais africanas e afro-brasileiras, em especial, à forma solo/coro, já que “a forma responsorial africana, em que um solista alterna seu canto com o coro dos participantes, marca de maneira indelével a música afro-brasileira, seja ela de raiz banto ou sudanesa” (DIAS, 2016). De novo, a própria cantora acaba expondo que apesar de se interessar pelas manifestações negras da sua cidade desde a infância, ela não é uma praticante dessas tradições (INSTAGRAM 14, 2020).

#### 4.4.3 Elementos do videoclipe

Além do texto, da sonoridade e da estrutura, Daniela Mercury traz o próprio Ilê Aiyê para a tela. O videoclipe conta com a presença de lideranças e membros do bloco, compondo a “Família Real de Wakanda”, conforme está indicado na descrição do vídeo no YouTube. Mãe Hildelice, sucessora de Mãe Hilda no terreiro Ilê Axé Jitolu, participa do clipe. O terreiro fica no Curuzu, que é o coração da Liberdade, uma rua que ninguém chama de rua, no maior bairro negro de Salvador (GONZALEZ, 2020). E é daí que sai “o mais belo dos belos”<sup>57</sup>.

Ilê Aiyê foi o nome escolhido por Mãe Hilda para o bloco que nasceu de seu terreiro, o Ilê Axé Jitolu. Vovô, inspirado nos movimentos afro-americanos, queria Poder Negro. Mas ficou a vontade da matriarca, ficou a África no nome em iorubá, idioma nigeriano – congolês usado nos ritos religiosos afro-brasileiros

<sup>57</sup> “Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?/ E a coisa mais linda de se ver/ É o Ilê Ayê/ O mais belo dos belos/ Sou eu, sou eu/ Bata no peito mais forte/ E diga: Eu sou Ilê/ Não me pegue não, não, não/ Me deixe à vontade/ Deixe eu curtir o Ilê/ O charme da Liberdade” – *O Mais Belo dos Belos* (Guiguio/ Adailton Poesia/ Valter Farias), (VÍDEO 29, 1992).

no qual *ilê* significa “casa” e *aiyê* “terra” – o mundo terreno, em contraposição a orum, onde vivem os orixás. Na tradução de Mãe Hilda, a casa de todos. Na história do bloco, dos versos da música do primeiro Carnaval, o mundo negro que o Curuzu veio mostrar. (OCUPAÇÃO, 2018, p.12)

Vovô do Ilê, Antônio Carlos dos Santos Vovô, presidente e fundador do bloco afro Ilê Aiyê, também participa do videoclipe, assim como Dete Lima (Dete do Ilê), Hildete Valdevina dos Santos Lima, figurinista do bloco, e Jéssica Nascimento, eleita Deusa do Ébano na 39ª edição do concurso, em 2018. A criação do evento *Noite da Beleza Negra* foi uma iniciativa “visando marcar anualmente todo um processo de revalorização da mulher negra, tão massacrada e inferiorizada por um machismo racista, assim como por seus valores estéticos eurocêntricos” (GONZALEZ, 2020, p. 215). A própria Deusa do Ébano de 2018 explica o que significa ser coroada como a rainha do bloco: “é um momento de celebração da nossa raça e autoafirmação da nossa identidade. Represento todas as mulheres negras nesse momento. Apesar do racismo e discriminação eu como deusa do ébano estou aqui mostrando que podemos vencer e estar em lugar de poder e protagonismo” (NASCIMENTO apud DIAS, 2018).

Desse modo, quando o Ilê Aiyê surge em meados dos anos 1970 na Bahia, ele promove não só uma revolução cultural, mas uma revolução estética (GONZALES, 2020). No sábado de carnaval, o bloco sai do terreiro Ilê Axé Jitolu para o seu cortejo, subindo a ladeira do Curuzu; a saída começa com a coroação da Deusa do Ébano, que ganha o turbante de Dete Lima. Na frente do terreiro, a pipoca é jogada no público pelas baianas, pombas brancas são soltas e um canto para Oxalá é entoado para a abertura da festa (DIAS, 2018; GUERREIRO, 2000). Diante disso, não deve ter sido por acaso que Daniela tenha escolhido uma sexta-feira para lançar o clipe, da mesma forma que o emprego das *hashtags* – as palavras-chaves definidas para divulgar o trabalho – também devem ter sido utilizadas para reforçar o sentido do trabalho:

Nesta sexta-feira de Oxalá, ao meio dia (horário de Brasília), vou lançar um videoclipe que será muito marcante na minha carreira! A música é PANTERA NEGRA DEUSA, minha 1ª composição para o *meu amor*: o @blocoileaiye ! Neste videoclipe pude receber muita gente que admiro e que faz parte da minha história, como Vovô do Ilê. Essa música é a BAHIA e é o Brasil. *Essa música é preta!* Amanhã todo mundo ligado na Vevo e no YouTube!!! Estou emocionada. Obrigada aos meus fãs e a toda turma da @macacogordo, em especial a @chicok e a Rodrigo Maia (diretor de fotografia). Agradeço também a toda equipe do Canto da Cidade, que sonha junto comigo! Axé!!!  
Célia Santos #videoclipe #panteranegradeusa #danielamercury #wakandaéaqui #blackpanther #wakandaforever #panteranegra #wakanda #bahia #ilêaiyê  
(INSTAGRAM 19, 2018, grifos meus)

Ao promover o lançamento do videoclipe no dia 21 de dezembro de 2018, portanto, Daniela já anuncia que trata-se de uma música que representa o seu estado e o seu país, “uma música

preta”. Além disso, ela apresenta o trabalho como uma homenagem ao “seu amor”, expressão que utiliza para se referir ao Ilê Aiyê, indicando que mantém uma relação de proximidade com o grupo, porque o fundador do bloco faz parte da sua história. Ela também aproveita para conectar o seu videoclipe *Pantera Negra Deusa* ao filme *Pantera Negra*<sup>58</sup>, de Ryan Coogler, lançado em fevereiro de 2018, referindo-se a ele, e ao seu reino, nas *hashtags* – #wakandaéaqui, #blackpanther, #wakandaforever #panteranegra #wakanda.

O videoclipe conta com vários figurantes e bailarinos; em sua descrição no YouTube, são 29 pessoas só no elenco, e há a participação de onze crianças da Escola Municipal Cônsul Schindler, que fica no bairro de São Caetano, em Salvador, e que são alunas de dança afro da professora Cláudia Mattos, que é rainha destaque do Bloco Afro Muzenza do Reggae, e coordenadora do “Projeto Reis e Rainhas Azeviche”, que “valoriza a história do povo negro e sua contribuição para a construção do nosso país. Trabalhamos a autoestima dos alunos através de ações como desfile de turbantes, palco literário, biografia de personalidades negras, dentre outros” (MATTOS in SECRETARIA, 2019).

Apesar da gravação da música ter a participação do coro infantil, ele não aparece no clipe, assim como os demais músicos também não aparecem. Em determinados trechos, Daniela não encena o canto, mas ela é a única que aparece cantando, centralizando a interpretação da letra no clipe. Além das lideranças do bloco já citadas, também fazem parte da “Família Real de Wakanda” a baiana Val Benvindo, jornalista, produtora e apresentadora, integrante do Ilê Aiyê; Máira Azevedo, conhecida como Tia Má, jornalista e influenciadora baiana, e seu filho Aladê Koman; Márcia Verçosa Mercury, filha de Daniela e Malu; ao todo, 14 pessoas compõem a realeza de Wakanda, mas não consegui identificar todas. Além desses inúmeros convidados, houve um chamado para um concurso na página do Facebook de Daniela, para que seus fãs de Salvador participassem do videoclipe – figura 39 (FACEBOOK 13, 2018). A seleção foi através de um vídeo, que deveria ser enviado para a produção, mostrando o candidato vestido de Pantera Negra dançando a música *Pantera Negra Deusa*.

O clipe foi gravado no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), que tem sua sede em um casarão do século XVII (MAM, s/d) – figura 40 (JAM, s/d). O MAM é banhado pela Baía de Todos os Santos, e consiste em um importante ponto turístico da cidade. Ele fica no conjunto arquitetônico conhecido como Solar do Unhão, que conta com a capela de N. Senhora da

---

<sup>58</sup> O filme está disponível no serviço de streaming da Disney, *Disney+*.

Conceição, e foi tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1943 (MAM, s/d).

Embora situado nos limites da área urbana, no sopé da falha geológica de Salvador, este conjunto arquitetônico era um complexo agro-industrial do mesmo tipo dos engenhos de açúcar, com casa-grande, capela e senzala e ainda armazéns e cais, que atendiam à função de receber e exportar a produção açucareira do recôncavo. (IPHAN, 1943)



Figura 39



Figura 40

#### 4.5 Descrição do videoclipe<sup>59</sup>

Parte 1

A

A pantera negra, a deusa

A mãe original do mundo

<sup>59</sup> Daniela Mercury – Pantera Negra Deusa (Videoclipe Oficial). Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=HIBvaU9fs\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=HIBvaU9fs_g)>. Acesso em 26/10/2021.

Mãe da única raça  
 A raça humana  
 Somos todos filhos da preta  
 Da preta ancestralidade africana  
 Filhos da tua nobreza  
 Filhos da mama Wakanda

Ao som das ondas, surge o mar, visto de cima. Sobre essa imagem, aparece o nome da artista e seu trabalho, Daniela Mercury/ Pantera Negra Deusa. As ondas batem levemente nas pedras, numa perspectiva do mar para a costa. Sobrevoando as águas calmas e transparentes, a câmera se move devagar para a direita, mantendo o enquadramento, percorrendo um pequeno trecho da beira-mar. Há movimento – nas águas e na imagem. O barulho das ondas é substituído pelos instrumentos.

Ao longo do trecho A, a percussão é mais aguda, e o contrabaixo elétrico está só pontuando alguns momentos. No primeiro verso, “a pantera negra, a deusa”, uma mulher negra aparece sozinha (figura 41), voltada para o mar, olhando para ele de uma plataforma; atrás dela há um casarão e um atracadouro ao fundo. A câmera está próxima, posicionada do seu lado direito, mostrando suas costas e parte do seu rosto; ela está com uma expressão séria, abrindo os braços e movendo a cabeça para o alto, num movimento tranquilo, lembrando uma saudação. A mulher está com um figurino simples, uma bata leve esvoaçante, de estampa colorida, com uma grande abertura nos ombros. Ela tem a cabeça raspada, e está com uma pintura facial de pontos brancos, por cima da sobrancelha, na testa, bochecha, e do lado esquerdo do pescoço.

No verso seguinte, “a mãe original do mundo”, Daniela Mercury surge cantando e dançando de frente para a câmera, encarando-a séria; a cantora está no primeiro plano, e no mesmo momento em que aparece, uma mão negra passa no canto direito do vídeo (figura 42), à sua frente, num gesto rápido. A câmera mostra a artista do tórax para cima, destacando seu figurino luxuoso. Ela está com um vestido branco rendado, decotado e de mangas longas, com muitas joias – grandes argolas, um grande colar com um búzio incrustado, outros colares mais finos e longos, e muitos anéis dourados; com uma maquiagem básica, de esmalte escuro e cabelos soltos cacheados, sua figura super adornada chama a minha atenção.

Daniela canta com o semblante fechado, enquanto dança movimentando os braços com leveza. Ao fundo há quatro mulheres negras com figurino vermelho, amarelo e branco; as duas da frente dançam fazendo movimentos amplos com os braços; as outras duas, logo atrás, também dançam, e cada uma segura uma imagem de pomba branca, que está na ponta de uma vareta, de asas abertas.

Outra mulher negra aparece de costas, sozinha, voltada para o mar, observando-o do alto; a câmera se aproxima pelo lado esquerdo, e uma prainha aparece ao longe, desfocada. Ela olha no sentido contrário, em direção ao oceano, e o enquadramento está mais fechado, mostrando a partir dos seus ombros.

O foco é em seu rosto, que está sério, e traz uma pintura facial similar à pintura da primeira mulher, com pontos que se estendem pela boca e queixo (figura 43), e seu figurino também é simples como o dela. Essa usa um turbante vermelho, uma echarpe estampada, cruzada sobre os ombros, de tons terrosos. De perfil, olha para o longe, com o semblante fechado, e parece esperar ou buscar algo. Na primeira parte do videoclipe, portanto, a primeira imagem é o mar, e duas mulheres negras que o observam, enquanto Daniela Mercury canta para a câmera.

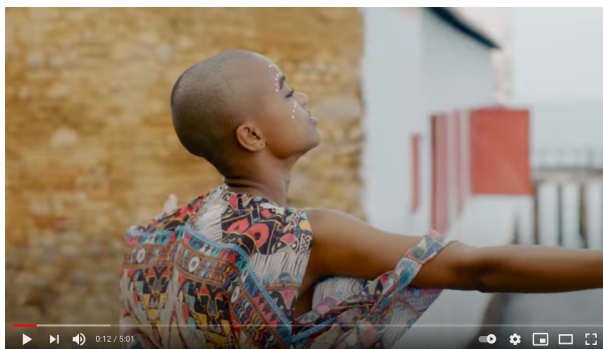


Figura 41



Figura 42

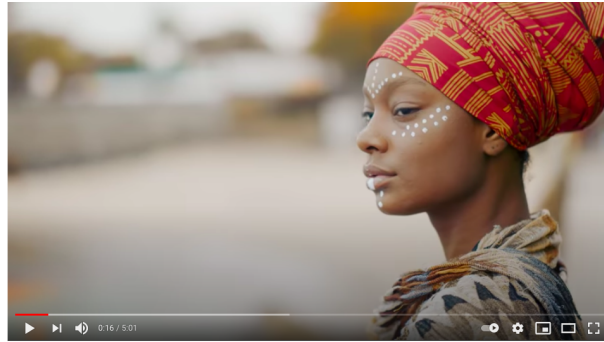


Figura 43

Na sequência, no verso “mãe da única raça”, há a transição da imagem da segunda mulher negra a olhar para o oceano, para a imagem de duas outras mulheres negras, a olhar para a câmera. Agora elas são focadas de frente, como Daniela, e também estão sérias; ao fundo há uma pequena construção branca, com um oratório, envolta por vegetação. Ambas estão com vestidos brancos sem manga, e de tranças; a da esquerda, com o cabelo preso no alto da cabeça com um lenço, um bracelete e um colar de búzios por cima do vestido de gola, adereços muito discretos; e a outra com o cabelo solto, com duas tranças brancas, e adereços também discretos. O plano, agora mais aberto, mostra as mulheres a partir da cintura; elas fazem poses, colocando a mão na cintura, se movimentando lentamente; a da esquerda olha para o lado e encara a câmera conforme o movimento, que coincide com uma pequena abertura do foco.

Outras três pessoas negras aparecem no mesmo cenário, encarando a câmera no verso “a raça humana”, de novo no primeiro plano, com o enquadramento a partir do tórax; dois homens, um com penteado *black power* com uma camisa colorida, que está com pequenos brincos prateados, e outro de cabeça raspada com uma camiseta colorida estampada. Uma mulher, ao centro, com um vestido colorido com detalhes no colo e decote, também está com o penteado estilo *black power*. Os três estão encarando a câmera, sérios, e enquanto os homens se movimentam lentamente, o da esquerda colocando a mão no queixo, a mulher permanece imóvel no centro; a imagem tem um pequeno movimento, aproximando-se dos três.

Outros dois homens negros aparecem nesse mesmo cenário, no verso “somos todos filhos da preta”, primeiro encarando a câmera, com o enquadramento mais fechado, e depois olhando para a frente, sérios, quando a câmera se afasta um pouco. Cada um está em um canto, um à frente e o outro ao fundo. Eles estão com um figurino que lembra o anterior; o homem que está de penteado *black power*, veste uma camiseta colorida, de estampa, e o outro, com *dreadlocks*,

com uma camisa sem manga, preta e branca, com desenhos. No verso “somos todos filhos da preta”, o rapaz que estava ao fundo se aproxima, ao mesmo tempo em que o enquadramento fecha um pouco. Posicionando-se ao lado do outro, ambos encaram a câmera, sérios, no verso “da preta ancestralidade africana”. A percussão continua em evidência, com o baixo elétrico apenas pontuando, além de haver um timbre distorcido, trabalhado eletronicamente, provavelmente produzido por uma guitarra e/ou teclado.

Essa cena, portanto, é composta por pessoas negras paradas diante da câmera, encarando-a; elas realizam pequenos movimentos, fazendo poses, como se estivessem sendo fotografadas; esses figurinos também são bem diferentes do figurino da Rainha do Axé. A cantora aparece novamente, e a imagem desfocada de uma mulher negra aparece em um super close à esquerda da tela (figura 44). A cantora dança movimentando os braços levemente, o que exhibe suas inúmeras pulseiras, e o gesto coincide com o verso “filhos da tua nobreza”; ela esboça um leve sorriso, começando a descontrair o semblante.

A artista aparece de forma semelhante à sua primeira cena, do tórax para cima; à sua frente, de relance, há uma mulher dançando também, num primeiro plano desfocado; as mulheres que apareciam ao fundo, dançando, continuam lá. A câmera abre, se afastando de frente, e uma mulher negra dança sorrindo, muito adornada, com um figurino dourado e vermelho, turbante na mesma cor com um caimento lateral, brincos e bracelete dourados, sombra dourada e batom vermelho. É Jéssica Nascimento, a eleita como Deusa do Ébano do Bloco Afro Ilê Aiyê naquele ano, 2018, que dança no verso “filhos da mama Wakanda”. O foco volta para a cantora, que abre os braços sorrindo.

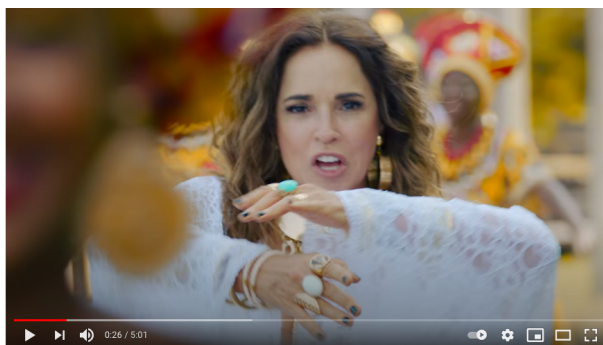


Figura 44

B  
 Todas as cores de pele são, é  
 Da África  
 Todas as matrizes e tribos são  
 Da África  
 Ameríndios, criolos e brancos são, é  
 Da África  
 A beleza e os sons do infinito são  
 Da África

Em “todas as cores de pele são/ da África”, o baixo faz uma frase que impulsiona até a palavra “pele”, que está na cabeça do compasso seguinte, e é quando entram o surdo, e as guitarras com distorção, todos marcando e compondo o padrão rítmico do samba-reggae. Aqui começa um solo/coro feito só por Daniela, que pergunta e responde. E é neste momento que a câmera se afasta, no primeiro plano geral, mostrando o entorno, ao sobrevoar o espaço de um ponto de vista do mar (foi utilizado drone, conforme indicado na descrição do vídeo). As pessoas estão numa espécie de cortejo em uma estreita passagem de madeira (figura 45), externa a uma construção que aparece ao fundo, à esquerda. Esse caminho é sobre as pedras, à beira mar, e tem uma encosta gramada ao fundo. A cena me sugere que o grupo está chegando.

Eles estão no espaço externo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), no Parque das Esculturas. À frente do cortejo, está a Mãe Hildelice, seguida por Vovô do Ilê e Dete Lima, que levam as imagens de pombas brancas. Um pouco afastadas, três mulheres negras de branco também levam pombas. Jéssica Nascimento segue atrás delas, um pouco distanciada, e Daniela Mercury segue logo atrás da Deusa do Ébano. Depois, as duas mulheres negras com figurino vermelho, amarelo e branco, seguidas por duas mulheres com figurino branco e turbante vermelho, segurando pombas. Por último, uma mulher e um homem, com figurinos diferentes dos anteriores, mas nas mesmas cores; ele também leva uma pomba. Todos dançam enquanto caminham lentamente para a direita, executando movimentos amplos e leves com os braços, que me remetem às coreografias do que se popularizou como dança-afro, mas que abarca muitos gestos advindos dos terreiros de Candomblé, vinculados aos Orixás.

A câmera volta para Daniela, que canta e dança sorrindo, diferente do início; agora ela parece mais leve, ora olhando para a câmera, sem encará-la, ora olhando ao redor. “Todas as matrizes e tribos são da África, ameríndios, criolos e brancos são da África”. As imagens vão alternando entre a cantora e as mulheres dançando, mas há uma diferença de perspectiva. Daniela aparece de frente, no ângulo da câmera, e o enquadramento continua exibindo a imagem a partir do tórax; além disso, ela continua com sua imagem por vezes misturada com a imagem desfocada de Jéssica Nascimento (figura 46), a Deusa do Ébano, que permanece dançando à sua frente. As outras

mulheres, ao contrário de Daniela, são focadas nessa sequência de um ângulo mais baixo, a câmera abaixo da linha dos olhos, voltada para cima; inclusive Jéssica. No verso “a beleza e os sons do infinito”, aparece a imagem da cantora, e em “são da África”, uma mulher negra dança girando.



Figura 45

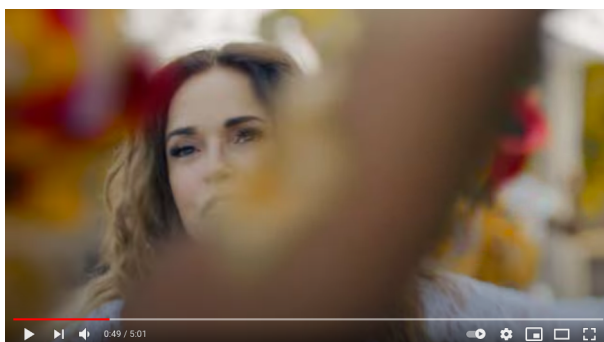


Figura 46

C  
 E o Brasil nasceu da África,  
 Tua mama  
 Filho caboclo de mãe baiana  
 E o Brasil é preto,  
 E o branco é preto,  
 É negão! É negão  
 E o Brasil é preto,  
 E o índio é preto,  
 É negão, é  
 O Brasil é preto  
 É preto, é branco, é negão! Como é que é  
 O Brasil é preto,  
 Como é preta essa nação  
 Ilê, Ilê Aiyê

Em “e o Brasil nasceu da África”, há uma mudança no clima, com as guitarras só marcando o começo do compasso, e a interpretação de Daniela também muda, ficando mais suave. Ela aparece na parte mais baixa de uma escadaria, e as pessoas que estavam no cortejo aparecem atrás dela, ao fundo, distribuídas ao longo dos degraus, dançando no ritmo do samba-reggae. Apesar da imagem desfocada, dá para perceber que há pessoas com figurinos diferentes no final da fila. Cenas do cortejo inicial, que são exibidas de outro ângulo, alternam com essa; Mãe Hildelice aparece em um super close desfocado (figura 47), à direita da tela, com Vovô do Ilê ao fundo, segurando a pomba, seguido pelas outras mulheres que também levam pombas, cena que coincide com o começo do verso “tua mama, filho caboclo de mãe baiana”.

As imagens das pessoas dançando alternam com as imagens de Daniela, que segue cantando e dançando (figura 48) e que volta a encarar a câmera com o semblante sério; sua imagem, na base da escada, aparece a partir da cintura. Jéssica Nascimento desce a escada dançando, movendo os braços delicadamente, seguida pelo Vovô do Ilê, e todos que estavam no cortejo inicial aparecem percorrendo esse percurso, exceto Daniela, que aparece parada na parte mais baixa, em cenas paralelas. A proximidade das pessoas mostra a maquiagem das mulheres, de sombras coloridas e batom, com acessórios discretos, que compõem o figurino.

Em “e o Brasil é preto”, há a mudança na métrica da música, com ritmo que faz alusão ao Candomblé, e o coro de crianças começa a acompanhar a cantora, enquanto ela prossegue sozinha, “e o branco é preto, é negão”. Os figurantes não acompanham a letra, apenas Daniela canta. A câmera permanece parada na parte mais baixa da escada, mostrando as pessoas em movimento. Alguns homens brancos com roupas coloridas aparecem descendo a escada, dançando e movimentando os braços. Eles não estão com nenhum adorno ou pintura, e aparecem rapidamente.

Dois homens negros estão com um figurino branco e azul, turbante na mesma cor com uma pena vermelha, e uma pintura facial branca. Logo atrás, uma mulher branca aparece de relance, mas seu rosto está totalmente encoberto pelos seus cabelos lisos e longos; ela está com uma saia dourada curta e uma regata azul. Por fim, a câmera se aproxima do último grupo, exatamente quando essa mulher acaba de passar, focando pessoas negras com roupas coloridas, algumas de turbante, e com pintura facial branca.



Figura 47



Figura 48

Portanto, entendo que depois do cortejo, as pessoas seguem o caminho descendo as escadas. Enquanto as últimas pessoas ainda terminam o trajeto, as primeiras parecem já ter chegado ao destino, o pátio do casarão inicial; há um muro branco ao fundo com uma passagem em arco por onde todos devem entrar. “E o Brasil é preto”/ coro, “e o índio é preto, é negão”/ Daniela. Lá dentro, Mãe Hildelice, Vovô do Ilê e Dete Lima, que estavam à frente do cortejo inicial, aguardam próximos a uma mesa. O espaço está enfeitado com alguns panos, há algumas pessoas de branco ao longe, balançando no ritmo da música, mas a maioria está em fila, esperando atrás da cantora, do lado externo.

Há um trilho sobre o chão de pedras, por onde Daniela caminha lentamente, dançando, carregando em suas mãos uma imagem de metal de uma Orixá, que me parece ser Iansã, ao longo do verso “O Brasil é preto”/ coro, “é preto, é branco, é negão!”/ Daniela. Ela a entrega à Mãe Hildelice, se curvando diante da Ialorixá com reverência. Em seguida, Jéssica Nascimento dança com os demais, já todos dentro do pátio, e Daniela aparece sorrindo, abraçando duas das mulheres do

cortejo, e o Vovô do Ilê.

A forma como a cena foi construída, no entanto, insinua que a cantora abraça as duas matriarcas, porque acontece logo após a entrega da imagem, e o rosto das duas mulheres que ela abraça, antes de abraçar o Vovô do Ilê, não aparece. Neste momento, há um super close na artista, o que destaca suas joias (figura 49). Essa cena coincide com os versos “O Brasil é preto, como é preta essa nação!”/ coro, “Ilê, Ilê Aiyê!”/ Daniela; a partir de “como é preta”, todos os instrumentos fazem a mesma melodia junto com a voz, preparando para a mudança de seção (ponte). Em seguida, volta o samba-reggae, para o refrão.

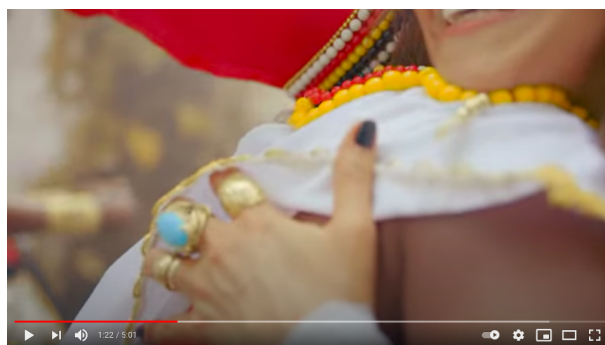


Figura 49

#### REFRÃO

Ê, Pantera Negra é ela  
 Ilê Aiyê, filho de Mandela,  
 Pantera Negra  
 Ê, Pantera Negra é ela  
 Ilê Ilê Ilê, filho de Mandela,  
 Pantera Negra  
 Deusa do Ébano  
 Pa pá, pa pá, pa pá, pa pe ere re  
 Pa pá, pa pá, pa pá.

O refrão é acompanhado pelo coro, “ê, Pantera Negra é ela, Ilê Aiyê, filho de Mandela, Pantera Negra! Ê, Pantera Negra é ela, Ilê Ilê Ilê, filho de Mandela, Pantera Negra, Deusa do Ébano”. Os dois homens com figurino branco e azul, que me parece representar o afoxé Filhos de Gandhi, caminham até o Vovô do Ilê, carregando objetos que são trocados com ele, saudando-o. Em cena paralela, um homem e uma mulher com figurino que para mim representa o bloco Olodum, e que estavam no final do cortejo inicial, também carregam objetos, e caminham até o Vovô do Ilê, que o abraça, e em seguida a mulher abraça Dete Lima. Este homem está sem camisa, e aparece em

algumas imagens, enquanto todos dançam, até ter o seu corpo focado em um super close – seu rosto não aparece nessa cena (figura 50).

A imagem da cantora, dançando animada em meio às pessoas, vai alternando com imagens do grupo; embora ela apareça de relance em algumas cenas, no canto direito da tela, posicionando-se ao lado das lideranças, na maior parte da sequência ela está entre os demais, e é focada a partir do tronco. Os figurantes aparecem em ângulos mais baixos e foco mais detalhado, que também dá uma visão mais geral dos figurinos, e eles parecem executar uma coreografia. As pessoas que estavam com o figurino todo branco, tiveram panos com estampa de oncinha incorporados aos seus trajes, como Vovô do Ilê.

Mas não são todas aquelas pessoas que desceram a escadaria que participam dessa confraternização. Agora, depois do caminho percorrido pelo grupo, os homens brancos não aparecem mais, nem a mulher branca que passou de relance na cena anterior, o rosto encoberto pelos cabelos. No fundo, praticamente escondida atrás de todos os figurantes negros, parece haver uma mulher branca, com uma bata branca e turbante colorido, sorrindo, mas ela aparece de relance nas cenas. O destaque é para as pessoas negras, e para Daniela no meio dessas pessoas, demonstrando alegria e entusiasmo com gestos efusivos, levantando os braços. Alguns figurantes seguram objetos e agbês. No final do refrão, os instrumentos vão dobrando a voz, que faz sonoridades sem palavras, “pa pá, pa pá, pa pá, pa pe ere re/ Pa pá, pa pá, pa pá”, o que serve de ponte entre o fim da música e sua repetição. A primeira parte, portanto, sugere um percurso do grupo, que começa pelo mar, passa pelo cortejo, desce a escadaria e chega no casarão; Daniela parece entregar um presente, e todos dançam juntos.

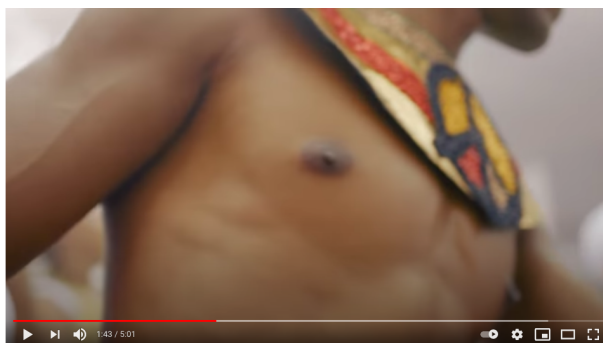


Figura 50

## Parte 2

A  
 A Pantera Negra, a deusa  
 A mãe original do mundo  
 Mãe da única raça  
 Da raça humana  
 Somos todos filhos da preta  
 Da preta ancestralidade africana  
 Filhos da tua nobreza  
 Filhos da mama Wakanda

O cenário muda novamente, e agora a Deusa do Ébano está sozinha dentro do casarão, que abriga algumas obras do Museu de Arte Moderna. Nos versos iniciais, “a Pantera Negra, a deusa”, há a retomada da sonoridade inicial, com a percussão mais aguda, e o contrabaixo só pontuando alguns momentos. Jéssica Nascimento aparece de braços abertos e cabeça erguida (figura 51), num espaço amplo com piso de madeira, envolto por pilastras de madeira, com uma grande escada também de madeira ao fundo, em espiral, e alguns quadros expostos logo atrás.

Ela parece estar no centro de um palco, e com movimentos longos e lentos, que também atribuo à dança dos terreiros de Candomblé, Jéssica dança descalça, sorrindo; por um momento parece cantar “a mãe original do mundo, mãe da única raça, da raça humana”, acompanhando o áudio de Daniela. Ao girar de braços abertos, a cantora substitui Jéssica na cena, aparecendo no mesmo lugar, no centro, indicando uma continuação do seu gesto, embora Jéssica gire para o lado esquerdo (figura 52) e Daniela para o direito (figura 53).

Só que Daniela não está sozinha como a Deusa do Ébano, mas rodeada de crianças e adolescentes negras, e o coro acompanha a cantora no verso “somos todos filhos da preta”. O figurino da artista é um vestido preto com um grande decote dourado, mangas longas pretas transparentes, com a saia franzida e aberta na perna direita, cinto de bronze e botas de salto alto douradas, com o cano alto até o joelho. Os cabelos estão soltos, com *dreadlocks* finos, a parte de cima puxada para trás.

As crianças estão com um collant preto de manga longa, com uma gola egípcia sobreposta, combinando com as saias longas de estampa de oncinha, e estão descalças; os cabelos estão trançados, presos no alto, com duas tranças da parte de trás soltas para a frente, uma para cada lado, e pintura facial de pontos brancos. Elas fazem a mesma coreografia, formando uma espécie de corpo de baile para a cantora; o grupo está distribuído por ordem de tamanho, e ao fundo as mais altas estão com grandes arranjos de trança no coque.

Ao longo dos versos “da preta ancestralidade africana”, por um instante a imagem de Daniela dá lugar a uma criança negra descalça, com uma bata de estampa de oncinha de um ombro só e uma

tiara similar nos cabelos trançados soltos. Uma mulher negra dança ao seu lado, com um longo vestido preto de detalhes dourados, um pano de estampa de oncinha sobreposto, amarrado na cintura, e outro sobre os ombros. Ela tem o cabelo preso com um pano dourado, e dança de lado para a câmera, em direção à criança, sem mostrar o rosto (figura 54). A imagem é rápida, e de novo a cantora aparece no centro da cena, como uma solista. A Deusa do Ébano volta à cena, colocando as mãos na cintura e balançando os ombros, no verso “filhos da tua nobreza”, e Daniela abre os braços gravemente quando prossegue, “filhos da mama Wakanda”.

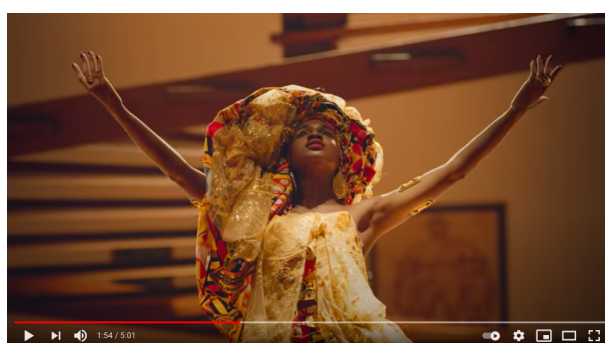


Figura 51

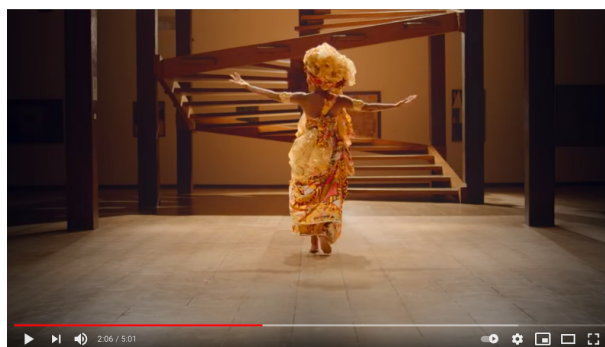


Figura 52



Figura 53

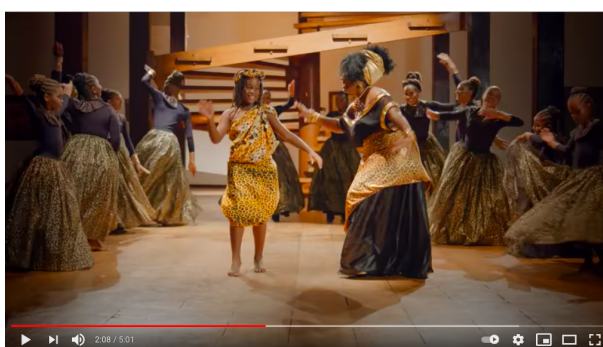


Figura 54

B  
 Todas as cores de pele são, é, diz  
 Da África  
 Todas as matrizes e tribos são, são  
 Da África  
 Ameríndios, criolos e brancos são, diz  
 Da África  
 A beleza e os sons do infinito são  
 Da África

O coro participa ao longo dessa sequência; “todas as cores de pele são, diz”/ Daniela, “da África”/ coro, “todas as matrizes e tribos são”/ Daniela, “da África”/ coro. As imagens alternam entre Jéssica Nascimento dançando sozinha, a criança e a mulher que aparecem de novo, brevemente, agora se abraçando sorrindo, e Daniela dançando com as crianças, ora fazendo a mesma coreografia que o grupo, ora fazendo movimentos que lembram os de Jéssica.

Apesar de não mostrar os passos da cantora de perto, a câmera foca os pés descalços de Jéssica duas vezes nessa sequência, enquanto alterna com a imagem de Daniela de longe, que aparece no enquadramento dos joelhos para cima, movendo o tronco no verso “todas as matrizes e tribos são”.

A resposta do coro coincide com a imagem de Jéssica, num enquadramento que mostra seu tronco e seus passos. Em seguida, algumas pessoas das cenas anteriores aparecem de pé, todas juntas, ao redor de um longo banco de madeira vazio, no centro desse espaço. Conforme os versos prosseguem, “ameríndios, criolos e brancos são”/ Daniela “da África”/ coro, Vovô do Ilê aparece sentado na ponta esquerda, seguido por Tia Má, Mãe Hildelice, Daniela Mercury e Dete Lima, na outra ponta do banco.

Todos estão sérios, e a maioria permanece imóvel, como se estivessem posando para uma foto (figura 55) – como uma foto de família; há apenas uma criança no grupo, em pé do lado esquerdo, Aladê Koman, que é filho da Tia Má, e que sorri no início da sequência, além de Dete Lima e da própria Daniela, que também começam a cena sorrindo. Ao longo dos closes, no entanto, eles também mudam a expressão, enquanto a câmera passeia entre as pessoas, explorando os semblantes sérios bem de perto (figura 56). Alguns encaram a câmera, outros mantêm o olhar firme para a frente, ao longo dos versos “todas as matrizes e tribos são da África, ameríndios, criolos e brancos são da África, a beleza e os sons do infinito são da África”, com participação do coro. Esse momento é o oposto da confraternização anterior, em que todos dançavam juntos no pátio, sorrindo.



Figura 55

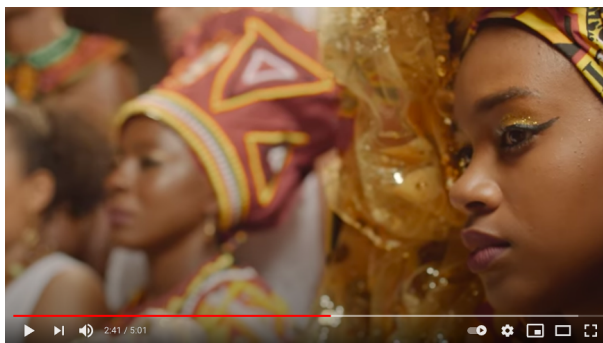


Figura 56

C  
 E o Brasil nasceu da África,  
 Tua mama  
 Filho caboclo de mãe baiana, como é que é  
 E o Brasil é preto,  
 E o branco é preto,  
 É negão! Diz comigo é  
 O Brasil é preto,  
 E o índio é preto, preto  
 É negão! Negão, negão!  
 O Brasil é preto  
 É branco, é preto, é negão, é negão, é negão  
 O Brasil é preto, é  
 Como é preta essa nação  
 E levantar a negra!

“E o Brasil nasceu da África, tua mama, filho caboclo de mãe baiana, como é que é”. Depois de explorar alguns semblantes, passando por Daniela e terminando com uma pequena aproximação da imagem de Mãe Hidelice, a cantora aparece sozinha na escada do fundo, com o figurino anterior, o vestido preto. A câmera permanece no térreo, um pouco distante, captando a imagem da cantora de baixo para cima, e ela está séria enquanto interpreta a letra, “e o Brasil é preto, e o branco é preto, é negão, diz comigo é”. As imagens vão alternando entre Daniela sozinha na escada, fazendo movimentos com os braços, lentamente, e dançando com o grupo de meninas no salão, como anteriormente.

Enquanto ela está com o grupo, mostra um sorriso aberto, o semblante mais leve e alegre; a câmera se aproxima, mostrando as bailarinas mais de perto, sorrindo também. Uma das bailarinas ganha destaque na cena, fazendo uma coreografia diferente dos demais; ela é mais velha, tem um penteado diferente, com um arranjo de tranças sobre o coque, e a estampa da saia difere das mais novas também. O coro continua participando dos trechos, ora respondendo, ora acompanhando Daniela “e o Brasil é preto, e o índio é preto, preto, é negão! É negão, negão! O Brasil é preto, é

branco, é preto, é negão! É negão! É negão! O Brasil é preto, como é preta essa nação”. Na sequência, ela canta sozinha “e levantar a negra”, e aparece sozinha na escada de madeira, os braços esticados para o alto, olhando para cima (figura 57).



Figura 57

D  
 Diga, diga, diga  
 Onde é Wakanda  
 Wakanda é aqui  
 Wakanda é no Ilê, é  
 Wakanda é na África, rá  
 Wakanda é Bahia  
 Portugal Sul e Norte  
 Da América, da América  
 Wakanda é na Europa, na Ásia  
 Na Índia, na Portela  
 Wakanda é lugar de nobreza é  
 Wakanda é a Terra  
 Pantera Negra, Negra, Negra

Ela continua sozinha na escada, numa coreografia em que move os braços, interpretando a letra, como se estivesse procurando onde é Wakanda: “Diga, diga, diga, onde é Wakanda? Wakanda é aqui, Wakanda é no Ilê, é, Wakanda é”, quando há um momento de suspensão, um diferencial em relação à parte anterior. Na sequência do verso há a retomada do samba-reggae, “na África. Wakanda é Bahia, Portugal, Sul e Norte, da América, da América. Wakanda é na Europa, na Ásia, na Índia, na Portela. Wakanda é lugar de nobreza, é, Wakanda é a Terra”.

Portanto, nessa segunda parte do clipe, a Deusa do Ébano, Jéssica Nascimento, é substituída em cena por Daniela, e depois suas imagens são alternadas. A cantora também dança rodeada de crianças, e há a cena em que todos posam para a foto. Por fim, algumas cenas intercalam com

Daniela dançando sozinha na escada, e dançando com as meninas, sorrindo, com leveza e tranquilidade, girando com os braços abertos.

Há outra suspensão em “Pantera Negra, Negra, Negra”, para preparar o refrão. Esse verso coincide com Daniela Mercury emergindo da água com os olhos fechados e os braços abertos (figura 58); a Rainha abaixa a cabeça encarando a câmera, com uma expressão de provocação e triunfo. Ela está com uma bata laranja estampada, grandes argolas douradas, diferentes das utilizadas no começo, e pulseiras douradas também, mantendo o penteado anterior, os cabelos soltos com *dreads* finos, puxados para trás.

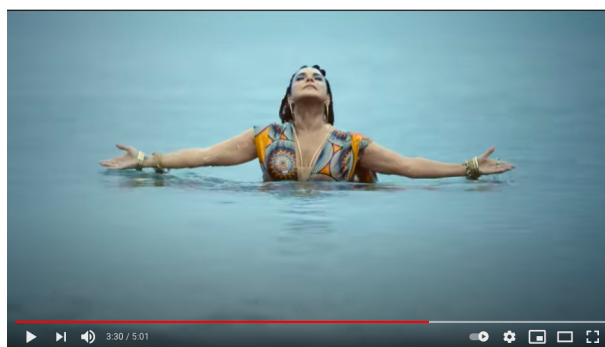


Figura 58

#### REFRÃO

Ê, Pantera Negra é ela  
 Ilê, Ilê, filho de Mandela  
 Pantera Negra  
 Ê, Pantera Negra é ela  
 Ilê, Ilê, filho de Mandela  
 Pantera Negra, Deusa do Ébano  
 Deusa da beleza, Deusa do Ébano  
 Deusa do Ébano, do Ébano  
 Ilê, Ilê, Ilê, Ilê Aiyê  
 Pantera Negra  
 Diga, diga, diga, diga, diga, diga  
 Ilê, Ilê, Ilê, Ilê Aiyê  
 Wakanda, Wakanda, Wakanda  
 Pantera Negra

Daniela enfrenta o mar ao caminhar em direção à praia, espalmado as mãos na água, levantando-a, e seus movimentos são captados mais lentamente, dando ênfase para a força que a cena tenta criar. Ela segue desafiando a câmera, com um olhar e um sorriso de provocação, enquanto caminha no mar calmo. Isso enquanto prolonga o “ê”, junto com o coro e a progressão dos instrumentos,

preparando para o refrão, e uma pequena pausa em “pantera” (figura 59). Na continuação do verso, “negra é ela”, ela já está fora da água, no centro de uma roda, de braços abertos, parecendo receber os cumprimentos do grupo, ao movimentar a cabeça lentamente, sorrindo, como se concordasse com a letra (figura 60).

A roda é formada pelas crianças e por Jéssica Nascimento, que giram ao seu redor, dançando com os braços abertos, movimentando-os, e olhando para a artista, sorrindo. De vestidos, com uma gola egípcia sobreposta, o figurino do grupo é bem diverso, com estampas coloridas, com desenhos, listras e estampas de oncinha; elas também estão com braceletes dourados, cabelos trançados presos em coque, novamente com o mesmo detalhe das duas tranças para frente, e o rosto com a pintura facial de pontos brancos.

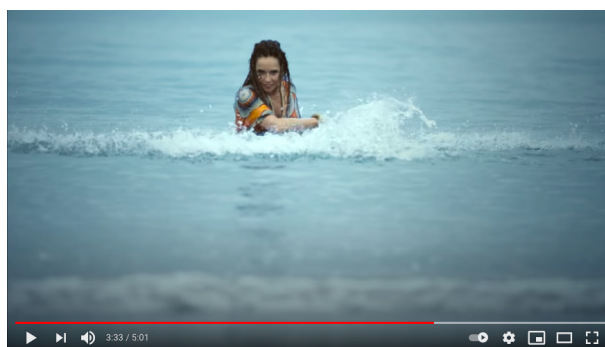


Figura 59

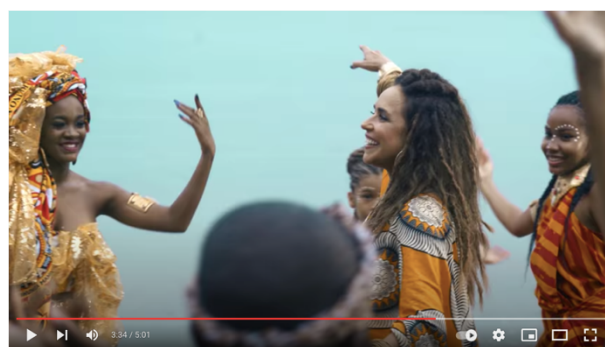


Figura 60

Elas mudam de posição, e dançam voltadas para a câmera, Daniela na frente e no centro, em destaque, e as crianças dispostas atrás, em fileiras. A Deusa do Ébano, Jéssica Nascimento,

participa da cena, do lado direito, mais ao fundo, dançando com o grupo. Além dela, também há a participação de Claudia Mattos, a professora de dança afro das crianças, que é rainha do bloco afro Muzenza do Reggae; ela está com um vestido colorido na parte de cima e branco na saia, com uma grande coroa, que traz a imagem de um leão no alto e pedras vermelhas na base, colar e braceletes dourados. Ela está atrás de Jéssica na cena, dançando com as crianças. Novamente a cantora aparece no mar, abrindo os braços para o alto, olhando em direção ao céu, enquanto canta “Ilê, Ilê, filho de Mandela, Pantera Negra”. Daniela não aparece entrando ou saindo da água; as imagens alternam entre ela já dentro do mar, com a água até o quadril, e na areia dançando com o grupo.

As meninas dançam olhando para a cantora, parecendo seguir seus movimentos, e Daniela aparece abraçando uma delas em seguida (figura 61), enquanto as demais continuam a dançar ao redor das duas. No verso “ê, Pantera Negra é ela”, Jéssica Nascimento aparece dançando voltada para a câmera, movimentando os braços lentamente, enquanto as meninas aparecem dançando numa fila logo atrás, paralela ao mar, seguindo Daniela. A cantora aparece levantando-se na água, movendo os braços, cantando “Ilê, Ilê, filho de Mandela, Pantera Negra”. Em seguida, ela surge dançando entre as crianças.

O clima muda, com uma redução dos instrumentos em “Deusa do Ébano, deusa da beleza, Deusa do Ébano, Deusa do Ébano, do Ébano, Ilê”. Na sequência, volta o samba reggae para o final (coda), e há uma variação na letra; o coro fica repetindo a palavra “diga”, enquanto a cantora vai alternando as palavras “Ilê Aiyê”, “Pantera Negra” e “Wakanda”. Daniela parece comandar toda a movimentação, e dança junto da Deusa do Ébano e da Rainha do Muzenza (figura 62). O mar está bem calmo durante toda a sequência, e Daniela aparece dentro dele levantando a água de modo efusivo enquanto repete “Ilê, Ilê, Ilê”. O grupo executa movimentos de dança-afro (figura 63), todas estão sorrindo e com o semblante leve.

Na areia, todas dançam, espalhadas pela praia, movendo os braços e girando; depois, viradas para a câmera, todas dispostas atrás da cantora, olhando para a câmera sorrindo, fazem a coreografia em sincronia, executando juntas o mesmo movimento com as mãos, como uma saudação. Em seguida aparecem dispersas, girando. Dentro do mar, Daniela joga os cabelos para trás, levantando a água com as mãos, e aparece em seguida brincando com as meninas, que estão com os pés na água, dançando na beira do mar. A cantora pula com as mãos para o alto, entusiasmada com aquilo. Elas rodam, sempre movimentando os braços. A câmera foca os pés da cantora, que também está descalça na cena.



Figura 61

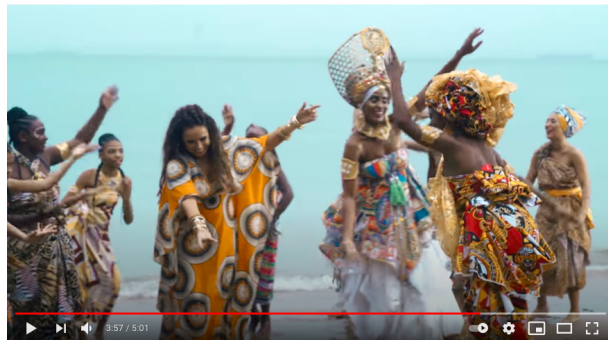


Figura 62

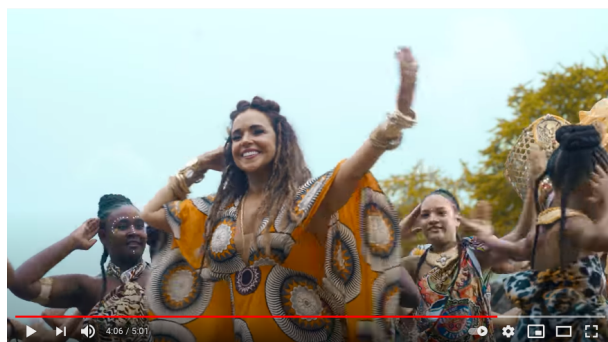


Figura 63

O grupo está dançando, disperso, fazendo os mesmos passos marcados com os pés e braços, movimentando o tronco. Na terceira parte do clipe, portanto, Daniela parece encarnar a Pantera Negra Deusa, emergindo da água com soberania, em um gesto que me remete à cena inicial da

Deusa do Ébano, no começo da parte 2. Daniela é saudada pelo grupo, e dança com as crianças na praia, contando com a participação das duas rainhas dos blocos afro; a cantora também aparece no mar, em cenas paralelas, interpretando a letra com gestos amplos e uma postura de autoridade. No final, ela aparece sozinha no mar, num gesto em que, saltando, levanta os braços, jogando a água para o alto.

Esse movimento combina com a repetição da palavra “Wakanda”, acompanhada só pela percussão, e Daniela encerra a letra, um pouco mais baixo, com “Pantera Negra”, marcada por um acorde final. O som da voz da cantora termina se misturando com o barulho das ondas do mar. A cantora não sai da água, sua imagem vai sumindo (figura 64), e o mar aparece vazio e calmo, refletindo o sol, formando um caminho dourado (figura 65). Assim, ele é o primeiro (figura 66) e o último elemento do videoclipe.



Figura 64



Figura 65



Figura 66

#### 4.6 Análise da performance

Nos agradecimentos especiais, ao final dos créditos do videoclipe, Daniela Mercury reconheceu a importância da parceria para o trabalho, explicando que o diretor Chico Kertész comprou uma ideia e mergulhou com ela no universo de Wakanda, “transformando *Pantera Negra Deusa* numa obra ainda mais grandiosa”. Em entrevista, Daniela também falou da sua realização com o trabalho, dizendo “estou aqui chorando de emoção de ver tudo que sonhei virar realidade nesse videoclipe. O Brasil é isso aí. Wakanda é aqui, é o Ilê” (MERCURY in GALVÃO, 2018).

Na análise realizada pela crítica especializada (FERREIRA, 2018), além da constatação da óbvia referência ao filme *Pantera Negra* (2018), houve a identificação de uma alusão à *Ilê pérola negra* (Guiguio/ René Veneno/ Miltão), samba-reggae lançado por Daniela em 2000 (VÍDEO 20, 2000), eleito o melhor videoclipe de Axé no VMB. O clipe *Ilê pérola negra* traz Daniela dançando com panos, nas dunas e à beira-mar, num samba de roda com figurantes negros. A comparação entre os dois trabalhos é interessante porque realmente há muitos elementos similares, além de uma narrativa visual que descobri ser recorrente em outros videoclipes da artista, como em *Swing da cor* – 1991 (VÍDEO 24, 1991), *O Mais Belo dos Belos* – 1992 (VÍDEO 29, 1992) e *Nobre Vagabundo* – 1997 (VÍDEO 19, 1997).

Daniela aparece dançando como solista, o que destaca seu lugar de artista, envolta por um corpo de baile majoritariamente negro, reforçando o papel de figurante imposto a esse que ela constrói como a/o Outra/o em cena – exótico, primitivo, selvagem. Na primeira parte de *Pantera Negra Deusa*, Daniela mostra figurantes negros encarando a câmera, como se posassem para fotos, como faz em *Ilê Pérola Negra*, onde os figurantes são exibidos de forma invasiva, às vezes afrontosa, como na cena em que uma mulher negra aparece de perfil, sozinha na duna, e a imagem sugere

que ela está nua. E ao contrário de *Pantera Negra Deusa*, Daniela não cantava em 2000 que todo mundo era “negão”, mas que queria “penetrar no laço afro que é meu e seu”.

Na descrição, apresentei a minha perspectiva sobre *Pantera Negra Deusa*, e agora a proposta é desenvolver uma análise crítica do videoclipe, problematizando a imagem que Daniela constrói para si a partir de determinados elementos da performance, buscando evidenciar a dimensão da branquitude nessa produção artística. O desafio é pensar sobre quais os sentidos estão sendo produzidos em cena, desvendando a performance musical, descobrindo suas narrativas, estratégias e incoerências já anunciadas.

Além de Daniela explicar que o diretor comprou sua ideia, ela assina o roteiro com ele, divide a produção e a direção musical, é responsável pela direção de arte, de coreografia e de figurinos. Desse modo, a Rainha do Axé desempenhou diversas funções nessa produção artística. A letra é de sua autoria, e a música foi composta em parceria com o seu filho. Diante da sua narrativa sobre o trabalho, exposta no relato da divulgação, entendo que *Pantera Negra Deusa* traz a perspectiva de Daniela Mercury, e é sobretudo uma elaboração artística da cantora.

Desde a divulgação do trabalho, com a capa do *single*<sup>60</sup>, uma fotografia onde Daniela aparece sentada com uma criança negra na frente do seu corpo, de costas, sem camiseta – foto que ela apresenta em 2018 como proveniente de um ensaio realizado “mais de 20 anos atrás” (FACEBOOK 11, 2018) por Mario Cravo Neto; portanto, antes de 1998. Na capa do single *Pantera Negra Deusa*, ela já expõe o corpo negro para promover o seu trabalho.

Aqui, percebo o primitivismo moderno, que constrói o sujeito negro como o Outro que está mais perto da natureza (KILOMBA, 2019), e por isso seria diferente do sujeito branco, porque teria acesso a uma originalidade que o sujeito moderno – branco – perdeu. E essa objetificação do sujeito negro está presente em todo o videoclipe – como o garoto que tem as costas expostas na capa da artista, ela usa os corpos negros no seu roteiro da maneira que mais lhe convém. Por isso, antes de partir para a análise, reforço a proposta do grupo “homenageado”, o bloco criado em 1974:

Movido por um “orgulho racial” recém-construído, o Ilê Aiyê tem uma característica que o diferencia especialmente: o fato de ser um bloco de negros no qual é rigorosamente vetada a entrada de brancos. Lançando mão do exclusivismo étnico baseado na cor de pele (antes nunca explicitado como regra), denuncia, às avessas, a intolerância dos brancos em relação aos pretos, buscando assim demolir o mito da democracia racial. Essa prática discriminatória tem sido admitida como estratégia de preservação das expressões

---

<sup>60</sup> Conferir figura 38, p.162.

culturais negras. (GUERREIRO, 2000, p.29)

“Eles [brancos] querem sair no Ilê porque é um bloco bonito e famoso, mas na Quarta-feira de Cinzas ele volta a ser branco, minha casa vai continuar sendo invadida, vou ser julgado pela tal da aparência.” – Vovô do Ilê (CORREIO, 2018)

- Construção da diferença – A exposição do corpo e o figurino

O primeiro aspecto que destaco é o contraste que existe entre a exposição da artista Daniela Mercury e a exposição dos membros do bloco afro Ilê Aiyê. Daniela tem a sua imagem exibida de forma calculada no clipe; tanto em relação ao foco, ou seja, a proximidade da câmera, quanto aos ângulos em que aparece, o que limita a exposição de seu corpo, e expõe um controle sobre o que revela acerca de si. O seu corpo não é exposto no vídeo. Ao contrário desse cuidado com a própria imagem, as pessoas negras são expostas o tempo todo, com uma maior proximidade da câmera ao focá-las, explorando seus corpos em planos fechados, closes invasivos, além de haver o emprego de ângulos mais baixos, que proporcionam maior visibilidade sobre seus corpos. Os ângulos em que artista e figurantes aparecem no vídeo são diferentes, e para mim isso produz diversos sentidos em cena.

Essa superexposição do corpo negro não respeita nem mesmo as lideranças que fazem uma participação especial no videoclipe, autoridades que demandam ainda maior apuro com a reprodução de suas imagens; mesmo que Mãe Hidelice, Vovô do Ilê e Dete Lima apareçam elencados na descrição do vídeo como membros da “Família Real de Wakanda”, eles não recebem nenhum tratamento diferenciado no vídeo. Os fundadores do Ilê surgem no começo do cortejo, logo atrás da matriarca do axé, no início do vídeo; essa cena parece fazer alusão à saída do bloco, porque lá eles soltam pombas brancas, e aqui eles seguram essas imagens.

Nessa história criada por Daniela Mercury, quem tem a imagem tratada com certa distinção não é a guia espiritual de um dos terreiros mais importantes para a comunidade do candomblé Jeje na Bahia, o Ilê Axé Jitolu (GELEDÉS, 2010), nem os fundadores do Ilê Aiyê, que toma “o carnaval como um espaço de contestação e situa o negro como sujeito e não objeto marginalizado nas representações histórica, social e cultural do Brasil” (ENCICLOPÉDIA, 2021). Em *Pantera Negra Deusa*, é a Rainha do Axé que tem sua imagem exibida com apuro extremo.

As primeiras cenas, em que aparecem mulheres negras olhando para o oceano, com um figurino que destoa do figurino da cantora, estabelece imediatamente uma diferença entre elas. Na sequência, no cortejo inicial, Daniela parece contar com um séquito, permanecendo a figura

central da cena. E apesar de Daniela dançar entre os figurantes e a Deusa do Ébano, é interessante observar que o tecido do seu figurino se assemelha ao tecido do figurino utilizado pelas lideranças convidadas. Depois, ela aparece à frente do grupo, na cena da escada, onde todos seguem o mesmo caminho, introduzidos por ela no pátio, quando é a primeira que leva um objeto à Ialorixá, e todos parecem aguardar do lado de fora.

Assim, os figurantes que são elencados como a “Família Real de Wakanda”, de forma contraditória, aparecem como seus súditos em algumas passagens, onde a artista ocupa um lugar de poder na encenação. A imagem da mulher que Daniela elabora para si vai abusando da construção da diferença; ela ocupa o topo da hierarquia social no vídeo, enquanto projeta, nos convidados e figurantes, estereótipos raciais. Ela é a artista, os demais são o grupo; mesmo que ela enfatize seu envolvimento com o bloco ao longo da carreira, o identifique como sua “família” e o chame de “amor” nas redes, ela se destaca do mesmo, utilizando diversos artifícios para isso.

Embora sejam imprecisos, estereótipos são uma forma de representação. Como as ficções, são criados para servir como substitutos, postos no lugar da realidade. Não estão lá para dizer como as coisas são, mas para estimular e encorajar o fingimento. São fantasias, projeções sobre o Outro para torná-lo menos ameaçador. Estereótipos sobram quando existe distância. São uma invenção, um fingimento de que se sabe quando os passos que levariam ao verdadeiro conhecimento possivelmente não podem ser dados ou não são permitidos. (hooks, 2019, p.303)

A maneira como o clipe mostra figurantes e convidados aponta uma perspectiva obcecada pelo corpo negro. Daniela coloca esse corpo em evidência, chegando mesmo a focalizar um homem negro sem camisa<sup>61</sup>, em uma cena totalmente gratuita, que só reforça a noção de diferença da artista – ao exibir o corpo, a câmera oculta o rosto do figurante. Aqui, vejo o objeto de fetiche, de obsessão e de desejo dessa cantora, que constrói sua própria imagem de mulher branca no vídeo na medida em que constrói a imagem da mulher negra. É uma imagem que contrasta: ela se faz superior em cena, na medida que faz a outra inferior.

O processo de racialização implica a fixação de negros e brancos em determinados lugares, promovendo uma naturalização das hierarquias – e a própria artista já havia explicado que o povo negro daqui fala do seu lugar, devido a uma filosofia africana de aceitação (VÍDEO 14, 2015). Aliás, Daniela recorre a imagens de controle (COLLINS, 2019; BUENO, 2020), imagens que tanto reforçam o lugar de subalternidade imposto às mulheres negras. Por isso, em muitos momentos do vídeo me questionei como ela poderia conceber esse trabalho como uma homenagem, e depois de rever essa narrativa incontáveis vezes, entendi que a verdadeira

---

<sup>61</sup> Conferir figura 50, p.179.

homenageada é ela mesma, que encarna a própria Pantera Negra Deusa, uma rainha da sua fictícia Wakanda.

Mas se a diferença na exibição de sua imagem evidencia que a artista poupa a si mesma – não há nenhum superclose no seu rosto, por exemplo – o figurino impõe imediatamente essa distinção. Suas joias são extravagantes, chamam atenção à primeira vista – como o colar com um búzio. Ela é a única que ostenta joias, que têm significados estéticos específicos nas tradições afro-brasileiras, onde cada elemento visual carrega um sentido. E ela não usa apenas uma peça, o que pode aludir a um conceito estético da quantidade de joias, que une o ideal de beleza e de poder (LODY, 2015). Daniela poderia ter enfeitado quantas mulheres quisesse, e se não o fez, é porque as joias iriam interferir na construção dos sentidos pretendidos por ela.

As joias que Daniela usa são assinadas por Carlos Rodeiro, que foi um conceituado designer da Bahia, e desenvolvia “um trabalho precioso inspirado na arte sacra e no universo do candomblé. Dois estilos o consagraram internacionalmente: a alta joalheria e a baianidade” (FACEBOOK 14). Ele conquistou famosos pelo mundo todo, e para o videoclipe de *Pantera Negra Deusa*, “as peças eleitas pela artista integram a Coleção Búzios, desenhada pelo joalheiro em homenagem ao Terreiro do Gantois, e traz colares, brincos, anéis e pulseiras com símbolos sagrados de proteção” (ALÔ, 2018). O búzio, inclusive, faz parte da identidade do bloco.

O objetivo do Ilê Aiyê de africanizar o carnaval soteropolitano transcende a festa e contribui para moldar a autoimagem e o cotidiano da população negra da metrópole. Ela começa a exibir tranças, cabelos black e rastafári, batas africanas e búzios. Esses mesmos búzios representam o logotipo do bloco, nas cores preto, amarelo, vermelho e branco, sobre a divisa “perfil azeviche”, referência ao mineral que simboliza a pele negra. (ILÊ, 2021)

Além do ouro, seus longos cabelos também se destacam – a primeira mulher negra está com a cabeça raspada, com uma bata simples, e o rosto pintado; a segunda mulher está com um turbante, com um pano enrolado nos ombros, também com o rosto pintado. Daniela surge em uma cena entre as duas, com uma espécie de séquito ao fundo. Sua roupa branca rendada é luxuosa, ao contrário da roupa simples das figurantes. Depois, as mulheres negras aparecem com a fantasia do bloco, com os cabelos encobertos, e os acessórios apenas complementam o figurino. Na segunda parte do vídeo as meninas estão com o cabelo preso, e apenas uma das convidadas aparece com os cabelos soltos na “foto de família”.

Dentro do Museu, na segunda parte do clipe, quando a cantora executa passos de coreografias com um corpo de baile ao redor, o figurino também a destaca como a solista. Nesse momento ela está

com *dreadlocks*, um importante elemento para os rastafáris (WILLIAM, 2019), penteado que usa também na última parte do clipe. Sobretudo, ela não só aparece calçada enquanto os demais estão descalços, mas a sequência evidencia o paralelo entre ela – calçada, e a Deusa do Ébano – descalça. O corpo de baile também está descalço, com um figurino de estampa de oncinha, e um penteado e pintura facial que remetem a personagem Shuri, interpretada por Letitia Wrigh no filme *Pantera Negra* (ELOI, 2018). Na última parte, Daniela veste uma bata longa, com um recorte que cobre seus ombros e parte dos braços, ao contrário das demais meninas, que parecem enroladas em pedaços de panos, com amarrações diversas. De novo, o figurino de Daniela não a insere no grupo, mas indica uma diferença entre elas.

- “Comendo o outro” (hooks, 2019) – O desejo de Daniela

Enquanto constrói a diferença em cena, de modo contraditório, Daniela mistura a sua imagem com a de Jéssica Nascimento, a Deusa do Ébano, de modo persistente, em várias passagens do clipe. Considero que essa forma de interagir com uma mulher negra no vídeo evidencia uma fantasia da Outridade (hooks, 2019; KILOMBA, 2019). Desde a primeira cena em que aparece, Daniela sobrepõe a imagem de Jéssica à sua, utilizando esse recurso ao longo de toda a primeira parte; depois, na segunda parte do vídeo, dentro do museu, ela literalmente substitui a Deusa do Ébano em uma das sequências, quando sua imagem propõe uma continuidade do seu gesto – Jéssica girava e Daniela aparece girando, rodeada de crianças. Na terceira parte, o gesto da cantora ao sair do mar, me remete ao gesto de Jéssica dentro do museu, ambas de braços abertos e cabeça erguida<sup>62</sup>.

A comodificação da Outridade tem sido bem-sucedida porque é oferecida como um novo deleite, mais intenso, mais satisfatório do que os modos normais de fazer e de sentir. Dentro da cultura das *commodities*, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante. Tabus culturais acerca da sexualidade e do desejo são transgredidos e tornados explícitos conforme a mídia bombardeia as pessoas com mensagens de diferença que não estão mais baseadas na premissa supremacista branca de que “as loiras se divertem mais”. A “verdadeira diversão” é trazer à tona todas aquelas fantasias e desejos inconscientes “obscenos” associados ao contato com o Outro, incrustados na estrutura profunda secreta (nem tão secreta) da supremacia branca. De várias formas, é uma retomada do interesse no “primitivo”, com um viés claramente pós-moderno. (hooks, 2019, p.66)

A construção da diferença é atrelada à noção de Outridade, delegando aos outros e outras aquilo que o sujeito branco não quer admitir em si. Aqui, portanto, essa forma de exhibir os corpos negros,

---

<sup>62</sup> Comparar a figura 51, p.181, com a figura 58, p.186.

ao mesmo tempo em que se mistura e se diferencia, evidencia a fetichização do sujeito negro. A partir de hooks (2019), Kilomba analisa o desejo manifestado pela branquitude, e entendo que o corpo de Jéssica e dos demais figurantes é apreciado no videoclipe, mas ainda no reino do primitivismo. “Esse desejo de tornar-se *negra/o* ou o desejo pela *negritude* estão profundamente incrustados na fantasia de que as/os “Outras/os” raciais estão mais próximos da natureza e da autenticidade e, portanto, têm acesso a algo que *brancos e brancas* perderam” (KILOMBA, 2019, p.158-159, grifos da autora)<sup>63</sup>.

No videoclipe, a construção da diferença é evidenciada pela obsessão de Daniela pelo sujeito negro, apresentado por ela como imagens de corpos – aqui dançarinos; e pelo seu desejo de ser negra, revelado na maneira em que ela mistura sua imagem com a imagem de Jéssica Nascimento. A mulher branca deseja esse corpo negro, e o utiliza sem reserva – a mulher negra é transformada em “objeto de exotismo” em cena. Por isso, em *Pantera Negra Deusa*, o racismo surge na forma de paixão pelo “exótico” e “primitivo” (KILOMBA, 2019). Daniela, que é branca, ao “comer o outro” (hooks, 2019) – o seu objeto de fetiche, de obsessão e desejo – passa a ter acesso a essa “essência” também. Ela vai construindo uma pretensa autenticidade negra no clipe, como se chegasse, entregasse um presente, e fosse incorporada ao grupo, legitimando sua pertença depois da “foto de família”. O desejo de Daniela é exposto no vídeo, assim como suas fantasias, que apesar de projetadas no sujeito negro, não deixam de ser suas.

O reconhecimento mútuo do racismo, seu impacto nos dois, em quem é dominado e em quem domina, é o único ponto que torna possível um encontro entre raças que não seja

---

<sup>63</sup> Vale compartilhar que esse desejo pelo negro e pela negritude, apareceram como um “encantamento” do sujeito branco pelo sujeito negro na minha pesquisa de graduação em Antropologia, realizada na *Formação Transversal em Saberes Tradicionais* (CARVALHO, 2018). Os alunos universitários expressavam os sentimentos no encontro com os mestres tradicionais de um modo específico, repetidas vezes ao longo da disciplina, declarando-se “apaixonados” e “encantados”; essa paixão e fascínio criavam o “exótico”, e era um sentimento verbalizado principalmente pelas alunas brancas, com uma grande carga emocional em seus relatos. Me intrigava não só como vínculos com práticas culturais de grupos específicos eram criados em um curto espaço de tempo, mas como nesse encontro com o “Outro”, muitos estudantes pareciam descobrir coisas que lhes diziam respeito. O passado de muitos universitários parecia emergir, e a descoberta de prováveis raízes tinha um ar de experiência mística. Assim, o que identifico como o *modus operandi* neste encontro com o mestre tradicional – uma obrigatoriedade da expressão dos sentimentos – foi uma problematização importante, porque constatei uma “gentileza” com que o estudante branco universitário lida com o mestre tradicional, “gentileza” muitas vezes caricata, como se conversasse com uma criança – Fanon vai problematizar a forma do branco se comunicar com o negro (FANON, 2020) – e como se o sujeito negro fosse essencialmente emocional, e só fosse compreender o branco universitário se este realmente se emocionar, e falar o que está sentindo. Parecia haver um esforço para acessar uma suposta “essência” e “originalidade” a partir do encontro com o “Outro”, e uma fantasia acerca do que significa ser esse “Outro” – uma das alunas da disciplina chegou mesmo a confessar que queria ser negra ou indígena. Venho reelaborando as reflexões que as experiências de campo suscitaram, questionando a paixão pelo “exótico” de uma branquitude acadêmica de esquerda, “descolada”, que inventa para si uma nova “identidade”. Para ser “descolado”, essa branquitude se apropria de uma série de elementos tradicionais daqueles que foram oprimidos pelo branco – provavelmente para tentar se “descolar” do lugar de poder da branquitude, disfarçando seu papel histórico de opressor – enquanto tenta lidar com a “culpa” que vem com o privilégio branco (WILLIAM, 2019).

baseado em negação e fantasia. Porque é a sempre presente realidade da dominação racista, da supremacia branca, que transforma em algo problemático o desejo das pessoas brancas de ter contato com o Outro. Geralmente é essa a realidade que é mais mascarada quando as representações do contato entre brancos e não brancos, negros e brancos, aparecem na cultura de massa. (hooks, 2019, p.76)

- Oxum – Deusa da beleza

É interessante notar que alguns versos da música podem aludir à orixá Oxum, como os versos “a mãe original do mundo”, “filhos da tua nobreza” e “Deusa da beleza”. Daniela é “filha de Oxaguiã (uma versão jovem de Oxalá) com Oxum, divindades que dão à cantora, respectivamente, as qualidades de determinação e doçura” (NOLETO, 2016, p.145). Ela produz as representações ligadas à orixá ao usar joias de ouro, ao cercar-se de crianças, demonstrando afeto por elas, e ao realizar gestos em sua coreografia na praia<sup>64</sup>, que remetem à Oxum – que “quando dança, espalha o ouro e espelha-se no seu abebé, sendo seus movimentos muito faceiros” (CARNEIRO, 2020, p.68).

Oxum representa a grande mãe ancestral que rege a fertilidade das mulheres, não apenas na dimensão da gestação, mas também em termos de abundância, riqueza e prosperidade. É, assim, a dona do ouro e da beleza, símbolo da vaidade feminina, sempre perfumada e enfeitada de pulseiras, colares, adornos e jóias de ouro, bronze ou qualquer metal amarelo. (LIMA, 2008, p.27-28)

No entanto, mesmo contando com a participação da Deusa do Ébano do Ilê Aiyê, esses sentidos ficam restritos a Daniela; sua relação com o mar, e sua performance na água, é mais um elemento que a destaca do grupo. “Iemanjá, assim como Oxum, é um orixá ligado às águas. No Brasil, é associada fundamentalmente às águas do mar” (CARNEIRO, 2020, p.71), e tem uma ligação estreita com a fecundidade. A artista se cerca de crianças no clipe.

Antes do conteúdo visual, e do próprio conteúdo sonoro do vídeo – a música *Pantera Negra Deusa* – ouvimos o barulho das ondas, e ele acompanha os créditos do trabalho. Mulheres negras apareceram no começo olhando para o mar, talvez saudando-o ou buscando algo, mas a cantora não o observa. Daniela é a única que realmente aparece dentro d’água, e embora não aprofunde esse debate aqui, é importante ressaltar que o mar tem uma série de significados nas tradições afro-brasileiras. Daniela parece interpretar a Pantera Negra Deusa, enquanto faz referência à Oxum e Iemanjá, vinculando sua imagem à África que fantasia. A artista termina o clipe dentro do mar, que com seu som e sua imagem, é o primeiro e o último elemento a compor o videoclipe *Pantera*

---

<sup>64</sup> Conferir figura 63, p.189.

## *Negra Deusa.*

- Pantera Negra e Wakanda

O filme *Pantera Negra* (2018), de Ryan Coogler é baseado nas histórias em quadrinhos da *Marvel*, e retrata a saga do protagonista T'Challa, o super-herói Pantera Negra, interpretado pelo ator Chadwick Boseman<sup>65</sup>. O filme acompanha a sucessão do trono de Wakanda, uma nação fictícia africana isolada, que tem um imenso avanço tecnológico, desconhecido pelo resto do mundo. Sucesso imediato de bilheteria e aclamado pela crítica, *Pantera Negra* se tornou um grande marco para as produções cinematográficas pela sua representatividade, já que o elenco do filme é composto majoritariamente por atrizes e atores negros, com grandes estrelas no elenco, como Lupita Nyong'o, Letitia Wright, Michael B. Jordan, Daniel Kaluuya, Angela Bassett, Danai Gurira e Forest Whitaker. O próprio diretor explicou sua proposta com Wakanda:

Porque, na minha cabeça, passei a maior parte da minha vida me perguntando sobre minha ascendência e de onde eu venho, de onde tudo isso vem. Não há registros. Eu não posso simplesmente pular em algo e ir todo o caminho de volta e descobrir minha ascendência, então é muito importante para mim que Wakanda sempre tenha esses registros. Não há um africano em Wakanda que não possa descobrir quem eles eram, de onde eles vieram, por milhares de anos. E eu dei a eles a única coisa que nunca tive (COOGLER apud NASCIMENTO, 2019).

Por isso, além do sucesso comercial que alcançou, *Pantera Negra* é um filme de heróis que tem uma importância cultural e social, e mobilizou campanhas de financiamento para compra de ingressos, doados para crianças e adolescentes que se encontravam em situação de vulnerabilidade social quando o filme foi lançado (MENEZES, 2018). Artistas e órgãos governamentais se esforçaram para que o maior número de crianças negras pudesse assistir *Pantera Negra* (BOL, 2019) por conta do ineditismo da obra – com todos os protagonistas negros, além das referências à cultura africana, o filme se tornou “um modelo de representatividade para a comunidade negra em todo o mundo” (MENEZES, 2018).

Nesse contexto, Daniela aproveitou para retratar o reino de Wakanda no clipe (G1, 2018), apresentando um grupo de dançarinos com uma pintura facial similar a uma de suas personagens, a Shuri, irmã do protagonista (ELOI, 2018). Daniela chegou a postar a imagem de uma cena do

---

<sup>65</sup> Chadwick Boseman faleceu em 2020, o que causou grande comoção nas redes; ele recebeu inúmeras homenagens pelo papel, sendo reverenciado como eterno Pantera Negra e rei de Wakanda.

filme em seu Instagram (figura 67), no começo de 2019, quando divulgava *Pantera Negra Deusa*, com a frase “Wakanda é aqui! #blackpanthermovie #ileayiê #deusadoebano #panteranegradeusa” (INSTAGRAM 20, 2019). Inclusive, para o lançamento do remix de *Pantera Negra Deusa* com a dupla italiana *I KoKo*, composta por Teresa Ianello e Paolo Valli, foi divulgada uma foto onde ela aparece com os braços cruzados (figura 68), numa saudação semelhante à dos personagens negros de *Pantera Negra* – no clipe, ela faz um gesto similar na cena da escada<sup>66</sup>; o trabalho foi lançado em janeiro de 2019 (MARQUES, 2019), e está disponível no YouTube<sup>67</sup>.



Figura 67



Figura 68

---

<sup>66</sup> Conferir figura 48, p.177.

<sup>67</sup> Daniela Mercury – *Pantera Negra Deusa (remix)* – *Áudio Álbum Perfume*. Disponibilizado em 09/01/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=igaGONZavfY>>. Acesso em 27/03/2021.

Se as imagens produzidas em *Pantera Negra Deusa* já revelam relações hierárquicas, onde o lugar da artista fica inegavelmente demarcado, é curioso que ao homenagear esse grupo negro, ela não só recorra a um símbolo da comunidade negra internacional, o filme *Pantera Negra*, mas além disso questione a localização de Wakanda, que no longa é marcadamente situada no continente africano. Sobretudo, Daniela parece encarnar ela mesma a própria Pantera Negra Deusa. No filme, Pantera Negra é o rei de Wakanda; no clipe, Daniela aparece como rainha da sua Wakanda. Ela constrói um lugar de solista, contando com um verdadeiro corpo de baile na segunda parte do clipe, quando aparece dançando em destaque primeiro no interior do museu, e depois na praia, saindo do mar de maneira efusiva, como uma heroína; apesar da participação de membros do Ilê, ela resolveu encarnar a Pantera Negra Deusa, confirmando que é a própria Deusa de Wakanda (NASCIMENTO, 2019).

Mas se em 1991 Daniela Mercury recorria ao suposto “suingue da cor” para despontar na mídia, e um ano depois já alcançava um sucesso estrondoso declarando que a sua cor era a cor da cidade – e sua narrativa não era questionada publicamente naquele tempo – o mesmo não aconteceu em 2019. *Pantera Negra Deusa* foi comentada nas redes sociais (NASCIMENTO, 2019), e a fala da cantora Larissa Luz, no final de fevereiro de 2019, durante o show *Aya Bass*<sup>68</sup> em Salvador, também repercutiu na mídia.

Querem a música dos pretos, mas não querem os pretos; querem a dança dos pretos, mas não querem os pretos; querem os cabelos dos pretos, mas não querem os pretos. Então, aqui vai um recado para a branquitude: está na hora de fazer concessão; está na hora de parar de usar de um discurso que não é seu para lucrar; está na hora de parar de usar de um lugar de fala que não é seu para ganhar. Porque preto de alma não existe! O Brasil é um país que mata, é um país que humilha, é um país que condena a cor da pele e não a cor da alma! Quem é preto é preto, quem não é, não é! E a música preta é nossa! (LUZ apud GUMES e ARGÔLO, 2020, p.228).

E Wakanda também, Wakanda também é nossa.<sup>69</sup>

As *Aya Bass* constroem uma experiência política/estética unindo música e feminismo negro, questionando exclusões étnico-raciais e desigualdade de gênero através de suas performances musicais (GUMES e ARGÔLO, 2020). No entanto, a repercussão dessa fala, segundo a própria

---

<sup>68</sup> As cantoras negras baianas Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, que fazem parte da cena contemporânea de música pop de Salvador, formaram o projeto *Aya Bass* no verão de 2019, prestando uma homenagem às cantoras negras da Axé Music em seu show de estreia, no dia 26 de janeiro no Festival Sangue Novo, na capital baiana. Reverenciando essas mulheres negras que foram relegadas a um papel secundário na música brasileira, elas citaram as cantoras Marcia Short, Alobêned, Margareth Menezes, Virgínia Rodrigues e Patrícia Gomes durante a apresentação, declarando: “essas são as verdadeiras donas da música preta da Bahia” (GUMES e ARGÔLO, 2020, p.228).

<sup>69</sup> Parte da fala da cantora Larissa Luz no palco pode ser vista em Pinheiro (2019). Luedji Luna complementa, reivindicando a posse de Wakanda também.

cantora Larissa Luz – que não teria discursado especificamente para Daniela Mercury, mas para a branquitude em geral, embora muitos tenham entendido que o discurso foi principalmente para a Rainha do Axé – lhe rendeu o título de negra raivosa (LUZ in BRITO, 2019), o que só reforça o quanto o debate público permanece arraigado em imagens estereotipadas e racistas.

A respeito do episódio, a Rainha falou, por telefone, com o jornalista James Gavin, do *New York Times*, discutindo o assunto com simpatia, ressaltando que se esforça para manter a calma e que tem espírito de diplomata: “Sou privilegiada porque nunca fui discriminada com base na minha cor ou no meu cabelo. Eu sou uma aliada na luta contra o racismo por mais de 40 anos e continuarei sendo”. Apesar disso, ela destacou a importância do diálogo com todas as partes, ensinando que “precisamos conversar sobre isso de maneira educada. Lutar de maneira civilizada. Qualquer outra coisa é brutalidade” (GAVIN, 2019). Portanto, parece que Daniela Mercury insinua como deve ser realizado o debate sobre apropriação cultural e racismo, explicando como as pessoas negras devem abordar esse tema – “lutar de maneira civilizada” – já que a fala de Larissa Luz no palco de Salvador – ao questionar a existência de “preto de alma” e denunciar o genocídio da população negra do Brasil, apontando o racismo e a apropriação – essa sim foi classificada como uma “acusação furiosa” pelo jornalista.

Ao mandar um recado claro e direto para a cantora Daniela Mercury, batizada de rainha do axé, que gravou sucessos de blocos afros e que havia lançado, próximo à data do show das Aya Bass no Festival Sangue Novo, a música “Pantera Negra Deusa” (2019), que fala de Wakanda e África, Larissa Luz reivindica um lugar de protagonismo negro na música baiana. Também descortina o presente – mas “velado” – racismo baiano que relegou ao segundo plano cantoras negras como Margareth Menezes e Marcia Short, importantes na construção da Axé Music, e elegeu como estrelas Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Cláudia Leitte, todas brancas. (GUMES e ARGÔLO, 2020, p.228)

Xênia França, que estava em palco com Larissa, chegou a questionar Mercury nas redes sociais, na postagem que anunciou o remix de Pantera Negra Deusa com o grupo italiano Ikoko, também composto por pessoas brancas, por meio das redes sociais. “Por que tu chamas se não me conhece?”, perguntou. (CARVALHO, 2019)

Por fim, é interessante citar uma reflexão de outra mulher branca sobre este assunto; no documentário americano original da Netflix, *Hello, Privilege. It's Me, Chelsea (Alô, privilégio? É a Chelsea)*, de 2019, estrelado por Chelsea Handler, a comediantes branca admite que usou o tema afro no título do seu *bestseller Uganda Be Kidding Me* (2014) porque só pensava em si e não precisava pensar nos outros. Chelsea reconhece que nunca precisou pensar que era branca, e que tem privilégios só por ser branca, admitindo que apropriar-se de termos que têm significados para outros povos é apenas mais um privilégio que ela desconhecia. Ao longo de muitas conversas no documentário, destaco a fala de uma de suas entrevistadas; Handler questiona à atriz e comediantes

estadunidense Tiffany Haddish, uma mulher negra, sobre o que ela gostaria que as pessoas brancas entendessem. Reproduzo a resposta de Haddish:

As pessoas precisam entender, principalmente os brancos, que vocês sabem de onde vêm, qual é sua história. Sabem pra onde vão porque sabem de onde vieram. Nós não sabemos, temos que fazer teste de DNA pra saber de onde viemos. E ainda não sabemos se somos parentes de reis ou rainhas, ou se fomos camponeses, ou construímos casas, não sabemos. Vocês sabem. É o privilégio. Vocês têm uma ideia de para onde vão e como vão continuar a crescer. É o privilégio que vocês têm. Não temos isso. Temos que criar. Estou criando riqueza geracional para minha família agora e vou fazer saberem de onde vieram a partir daqui. Mas você sabe de pelo menos cem anos pra trás. No mínimo. (HADDISH apud FILME, 2019)

- O exótico e primitivo – A tal estampa de oncinha

Entendo que as imagens produzidas no videoclipe *Pantera Negra Deusa* contribuem para reforçar estereótipos raciais, retratando figurantes e convidados como “a/o exótica/o”, “a/o colorida/o” e “a/o incomum” (KILOMBA, 2019). Imagens que conjugam elementos como o mar – estampa de oncinha – pés descalços – tranças – pintura facial – fantasias tradicionais – panos – dança afro. Enquanto isso, a artista dissemina uma imagem de poder, usando o grupo para produzir sentidos que me parecem ser positivos apenas para a própria Daniela. “Embora a maioria das mulheres negras costume resistir a sua objetificação como o Outro, essas imagens de controle continuam a exercer uma influência poderosa sobre nossa relação com brancos, com homens negros, com outros grupos raciais/ étnicos e entre nós” (COLLINS, 2019, p.166).

A estampa de oncinha virou um dos *trending topics* das redes sociais em 2020 (BORGES, 2020), quando Lilia Schwarcz escreveu uma crítica sobre o álbum visual de Beyoncé, *Black is King*<sup>70</sup> para a *Folha de São Paulo*. Mas embora ela tenha afirmado que o título e subtítulo do texto, que causaram tanta indignação na redes, não são de sua autoria, mas sim de responsabilidade da editoria do jornal – “Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha – Diva pop precisa entender que a luta antirracista não se faz só com pompa, artifício hollywoodiano, brilho e cristal” – entendo que a antropóloga e historiadora realmente questionou a legitimidade da narrativa da artista, e a eficácia da sua luta, pretendendo assim ensinar como uma mulher negra deve enfrentar o racismo, aconselhando de uma forma que me pareceu arrogante, que talvez fosse “a hora de Beyoncé sair um pouco da sua sala de jantar e deixar a história começar outra vez, e em outro sentido” (SCHWARCZ, 2020).

<sup>70</sup> Disponível no serviço de streaming da Disney, *Disney+*.

O texto causou grande repercussão, muitos artistas e intelectuais se manifestaram nas redes sociais, mulheres negras que se sentem representadas por Beyoncé e intelectuais que analisaram o trabalho a partir do afrofuturismo; 48 horas depois da publicação, Lilia admitiu que não deveria ter aceitado o convite da *Folha* para escrever a crítica, expondo que teria sido “melhor uma analista ou um analista negro estudiosos dos temas e questões que a cantora e o filme abordam. (...) Apesar da minha carreira na área, não se está imune à dimensão do racismo estrutural e da branquitude” (INSTAGRAM 21, 2020). É interessante mencionar esse debate, que dominou as redes em agosto de 2020, porque além das intelectuais negras que se posicionaram diante do episódio (BORGES, 2020; RIBEIRO, 2020a; VIEIRA, 2020), alguns estudiosos dos Estudos Críticos da Branquitude no Brasil também se manifestaram.

Liv Sovik questionou como é possível que uma professora da USP queira dar conselhos para uma das maiores pop *stars* do mundo, como se quem realmente entendesse da luta contra o racismo fosse a professora especialista, e não uma mulher negra engajada (FACEBOOK 15, 2020). Lia Vainer Schucman também comentou o absurdo da situação na própria *Folha de São Paulo*, explicando que o medo branco de ser alvo do desprezo, é uma das reações ao fato de que “nossa racialidade está sendo marcada, algo que acontece há alguns séculos com negros e indígenas no Brasil” (SCHUCMAN, 2020). E Lourenço Cardoso também questionou essa atitude de Lilia, ao se colocar “no lugar superior-professoral”, comentando que a antropóloga quis “ensinar a intelectual-artista Beyoncé” como ela deveria se comportar diante do conflito racial dos EUA, caracterizando o caso como “branquitude onipotente” (FACEBOOK 16, 2020).

Concordo com Djamila Ribeiro (2020a), quando lembra que “é necessário compreender o lugar do qual se parte para fazer uma crítica verdadeiramente honesta”, e realmente acredito que é fundamental que pesquisadores brancos problematizem sua visão de mundo e estabeleçam diálogos sobre como a nossa experiência social pode interferir nossa reflexão crítica. Como a estampa de oncinha aparece no trabalho de Daniela Mercury reforçando estereótipos raciais, contribuindo para a construção de “uma” África mais próxima do reino animal, tribal, exótica, ancestral, mãe de toda a humanidade, considere pertinente mencionar esse debate de 2020.

A Rainha do Axé reage à crítica de Larissa Luz também com um tom professoral (GAVIN, 2019), explicando como o tema do racismo deveria ser abordado – e reforçando que é uma aliada. Diante disso, não pude deixar de identificar as coincidências dos episódios. Embora Lilia Schwarcz e Daniela Mercury falem de lugares distintos, e tenham apresentado reações diversas ao terem suas perspectivas questionadas, é fundamental refletirmos sobre esse tom professoral da branquitude

se realmente pretendemos reconfigurar a noção de conhecimento (KILOMBA, 2019) e ressignificar o branco (BENTO in RIBEIRO, 2020).

Na segunda parte de *Pantera Negra Deusa*, quando Daniela Mercury substitui a Deusa do Ébano, dando continuidade ao seu giro – embora em sentido contrário – e aparece cercada de crianças, a cena coincide com o verso “somos todos filhos da preta”; na sequência, “da preta ancestralidade”, Daniela é substituída por uma criança e uma mulher em cena, no centro da roda. A artista retorna ao centro quando o verso é completado com a palavra “africana”. Para mim, essa sequência evidencia que Daniela se localiza no presente: vestida com uma roupa, calçada, com adereços; enquanto localiza esses dois figurantes no passado, principalmente a criança, que aparece com uma bata de um ombro só, de estampa de oncinha, num corte em que parece que ela está enrolada no pano, que foi amarrado em seu corpo; ela também está com uma faixa de oncinha amarrada sobre os cabelos, e está descalça.

Essa imagem me remete a uma fantasia atribuída ao “homem das cavernas” (figura 69), um antepassado comum e masculino, que veste um pedaço de pano com essa estampa, usa adereços que remetem a ossos ou presas de animais, e segura um pedaço de madeira. É interessante notar que a própria Daniela não utiliza a estampa de oncinha em seus figurinos; desse modo, e da maneira que aparece em cena, a concepção da artista, que assina a direção de arte e de figurinos, reforça a utilização desse elemento de forma estereotipada, enfatizando uma imagem primitiva, de um africano imaginário que utiliza peles de animal como roupas e vive descalço, na mata. Se ela alude a uma essência negra ligada à natureza, a cena mostra essa imagem do ancestral que Daniela projeta principalmente na criança negra, fantasiada de “homem das cavernas” em *Pantera Negra Deusa*.

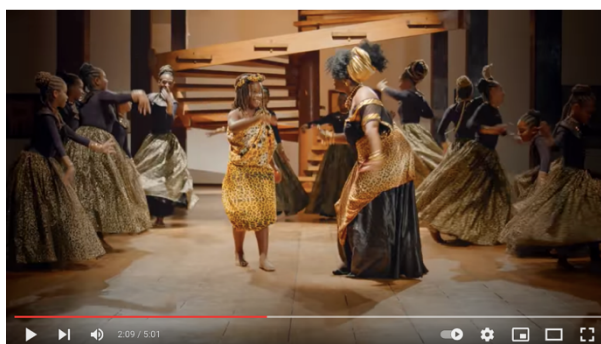


Figura 69

- A foto de família

A produção de artistas brancas brasileiras é questionada pela intelectualidade branca brasileira? Em *Pantera Negra Deusa*, Daniela aparece como narradora privilegiada e onisciente de uma história fictícia, e causa estranheza que a cantora tenha recorrido a imagens estereotipadas, criando uma África caricata e um Brasil imaginário. Esta sim é uma espécie de ode do retorno às origens africanas, que não questiona a história contada do ponto de vista do branco, mas reproduz uma narrativa que ignora a violência contida no processo de miscigenação, “fundamentado na exploração sexual da mulher negra” (NASCIMENTO, 2016, p.84), e o caráter eugenista do processo de formação da nossa identidade nacional. Em resposta às críticas de Larissa Luz, Daniela se identificou como uma aliada na luta contra o racismo, e enfatizou que está aberta ao diálogo, desde que civilizado.

Kabengele Munanga (2004) analisa o conteúdo simbólico e político da mestiçagem, legado da ideologia racial elaborada pela elite brasileira, denunciando que para essa elite – branca – a mestiçagem era uma ponte para o destino almejado: o branqueamento do povo brasileiro. Impressiona que Daniela proponha uma homenagem ao bloco afro Ilê Aiyê, destacando a figura da Deusa do Ébano, Jéssica Nascimento, recorrendo ao mito da “democracia racial”; na primeira parte do vídeo, a figura de Jéssica é revelada no verso “filhos da mama”, e sua imagem é explorada ao longo de todo o videoclipe. Daniela Mercury opta por desprezar a violência contida no mito que ela reitera, ignorando que “no Brasil o estupro colonial perpetrado pelos senhores brancos portugueses, sobre negras e indígenas, está na origem de todas as construções da identidade nacional e das hierárquicas de gênero e raça presentes em nossa sociedade” (CARNEIRO, 2020, p.151).

Na época do lançamento, algumas matérias divulgaram que Daniela lembrou as origens africanas de todo ser humano nesse trabalho, divulgando *Pantera Negra Deusa* como uma homenagem à África e à diversidade étnica e cultural do Brasil. Por que a intelectualidade branca brasileira, que se diz engajada na luta antirracista, se calou diante dessa narrativa de Daniela Mercury, e nenhum editorial indicou que ela deveria aprender a lutar contra o racismo? Gostaria de ver algum burburinho a respeito, como outrora falaram sobre a tal estampa de oncinha – já que aqui poderiam criticar uma série de ficções sobre a história contada de um ponto de vista branco.

No vídeo, há o momento que se assemelha a uma “foto de família”<sup>71</sup>, onde o grupo aparece parado, como numa pose para uma fotografia. Daniela Mercury ocupa um lugar especial na cena, ao lado das lideranças. Nem mesmo Jéssica Nascimento, que naquele ano tinha sido eleita a Deusa do Ébano, ocupa um lugar de destaque na foto da “Família Real de Wakanda” de Daniela. O destaque que Jéssica Nascimento ganha ao longo da primeira parte, portanto, parece ter sido utilizado para projetar a imagem da Deusa em Daniela.

A foto – todos imóveis, olhando para a câmera – é a última cena em que a “Família Real de Wakanda” aparece no videoclipe, e consiste no ápice da integração, já que aparecem todos juntos, como se estivessem reunidos em um antigo quadro. Como se pertencessem a uma mesma família brasileira, onde a mistura seria uma característica festejada, mesmo uma marca, um diferencial. Para Liv Sovik (2009), a mestiçagem é o fiel escudeiro da branquitude no Brasil, porque apesar de toda a celebração, é o branco que ocupa lugares de poder em todos os espaços. E *Pantera Negra Deusa* deflagra isso de modo exemplar. No entanto, esse formato de expor o sujeito negro – praticamente imóvel diante da câmera que explora seu semblante, suas expressões, exibindo o seu corpo –, como já aponte, é uma estratégia recorrente nos trabalhos de Daniela, que não tem sua imagem exibida da mesma forma. Mesmo aqui, a câmera não se aproxima da Rainha como se aproxima de alguns figurantes.

Então, depois de todos os caminhos percorridos no clipe – o mar, o cortejo, a escadaria, o pátio externo, até chegar ao interior do casarão – Daniela Mercury realmente incorpora uma rainha, a rainha de Wakanda. A “família”, no entanto, não é tratada com nenhuma diligência; por isso mesmo, a foto parece ser o momento em que a letra se concretiza em cena. Ela assume o discurso da “democracia racial” na composição, invisibilizando o racismo e as desigualdades, ao promover a integração na imagem do “preto”, chamado também de “negão”, uma linguagem racista, que contribui para a hipersexualização do sujeito negro<sup>72</sup> – que inclusive tem seu corpo exposto, em uma cena que reforça a perspectiva da artista sobre o homem negro<sup>73</sup>.

Na letra, Daniela supostamente valoriza a todos, enquanto não promove nenhuma integração com o grupo na prática, em cena, e por isso a reprodução desse mito funciona tão bem para a proposta da artista. A foto de família busca criar esse parentesco ao som da ladainha das três raças. Sentada ao lado da matriarca para a “foto”, expondo o grupo a uma narrativa que ele combate, ela parece

---

<sup>71</sup> Conferir figura 55, p.183.

<sup>72</sup> Como já abordado na análise do trabalho de Claudia Leitte.

<sup>73</sup> Conferir figura 50, p.179.

usar a influência que tem, para contar com a sua participação. Por isso, ela se alinha a uma narrativa que festeja o mito da “democracia racial” – uma narrativa branca – em que é a branquitude que promove a integração, definindo como e onde o sujeito negro será integrado.

- *Casa grande e senzala* na letra

Na letra, Daniela Mercury repete que “o Brasil é preto, o branco é preto, o índio é preto, é negão”, promovendo uma integração fictícia, afirmando que aqui somos todos iguais, porque o Brasil nasceu da África. Mesmo os indígenas, que tiveram suas terras invadidas, compartilham dessa ancestralidade comum; assim, o negro, o branco e o índio, todo mundo é “preto”, na perspectiva branca de Daniela Mercury. Esta narrativa é no mínimo contraditória, quando o genocídio do povo negro é a trágica realidade do nosso país, e povos indígenas enfrentam assassinatos, perseguições e invasões de suas terras. O que as pessoas brancas vivenciam por serem brancas no Brasil?

Promovendo a integração, a harmonia e a igualdade, não mais através da figura do mestiço, mas elegendo a figura do “preto” e do “negão” para sua ficção, talvez a canção *Pantera Negra Deusa* possa ser definida como a versão 2018 de *Casa Grande e Senzala* (FREYRE, 2003), ao resgatar um suposto elogio à mestiçagem, 85 anos depois do original – em 2021 esse trabalho continua sendo divulgado como uma distinta homenagem ao Ilê Aiyê (INSTAGRAM 22, 2021).

No contexto brasileiro, as teorias sociológicas clássicas a respeito de raça se sustentaram a partir de imagens de controle que apresentam contornos muito semelhantes às figuras descritas por Patricia Hill Collins. A narrativa de uma escravização à brasileira, cordial e menos segregatória do que a experiência da escravidão no sul dos Estados Unidos, foi alicerçada em estereótipos a respeito do comportamento de mulheres negras que foram mobilizados academicamente como forma de justificar o cenário social consequente da escravização. Teóricos como Gilberto Freyre tiveram papel central na construção do mito da democracia racial, que coloca mulheres negras como centrais na conciliação dos conflitos raciais, como se elas não oferecessem resistência às violências às quais eram submetidas. (BUENO, 2020, p.90)

E esse mito é reencenado por Daniela no clipe. Para Lélia Gonzalez (2020), a ideologia do branqueamento está por trás dos discursos que celebram a miscigenação como o indício da “democracia racial” brasileira, pontuando que Gilberto Freyre esconde não só a realidade da discriminação, como a exploração sexual da mulher negra, ao eleger uma metarraça brasileira como símbolo da boa convivência entre brancos, negros e indígenas. Nesse sentido, aproveito a fala da atriz Taís Araújo sobre a miscigenação brasileira, em entrevista ao programa Roda Viva, em março deste ano: “A gente não resolveu nada. A história do Brasil é uma piada. Foi contada uma história bárbara de maneira romântica” (VÍDEO 30, 2021).

E *Pantera Negra Deusa* é um exemplo disso – uma espécie de ladainha hipócrita, fantasiosa e branca, que consiste em uma verdadeira romantização da violência. Mas se a letra, de autoria da artista – só a música é indicada como parceria com o filho – já evidencia uma visão branca do mundo, o videoclipe que Daniela elabora para transformar sua ficção em imagens – já que ela explica que a ideia foi sua, e o diretor a ajudou a transformar seu sonho em realidade – realça os resquícios de um Brasil colônia, que só poderia ser aludido, quase festejado, por uma branquitude que defende a velha ordem colonial – já que se ela naturaliza o lugar do negro, ela naturaliza o lugar do branco.

Nas palavras da compositora, essa composição consiste em uma homenagem ao Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro do Brasil, criado em 1974 e formado só por negros, que questionam o mito da “democracia racial” (GUERREIRO, 2000) promovendo, “desde o primeiro desfile, a valorização das populações negras da África e da diáspora africana nas Américas” (ENCICLOPÉDIA, 2021). Então toda a violência simbólica se concretiza na prática, já que além de escrever essa letra, Daniela Mercury homenageia o bloco afro Ilê Aiyê – ou melhor, uma mulher branca homenageia um grupo negro – em uma casa grande reformada.

- Branquitude e colonialismo – A casa grande no videoclipe

Para Kilomba (2019), “a experiência do racismo não é um acontecimento momentâneo ou pontual, é uma experiência contínua que atravessa a biografia do indivíduo, uma experiência que envolve uma memória histórica de opressão racial, escravização e colonização” (p.85). Daniela Mercury “tirou” a foto de família, promovendo a fictícia “democracia racial” brasileira em *Pantera Negra Deusa*, dentro de uma antiga casa grande, que foi adaptada para receber o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM). Depois de tombado pelo IPHAN em 1943, o conjunto histórico colonial Solar do Unhão, onde fica o casarão, foi adquirido e restaurado pelo Governo do Estado da Bahia, com projeto da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, no início da década de 1960.

Daniela Mercury foi disponibilizando alguns vídeos curtos, com trechos do *making of*<sup>74</sup> de *Pantera Negra Deusa*, cinco dias antes do lançamento do videoclipe, um vídeo por dia. São

---

<sup>74</sup> Instagram Daniela Mercury. Vídeos disponíveis em <<https://www.instagram.com/p/BrfQBoxnZY2/>>, <<https://www.instagram.com/p/BrikM5kHDIC/>>, <<https://www.instagram.com/p/BrIXgbpHVzh/>>, <<https://www.instagram.com/p/BrntwW2HhD5/>> e <<https://www.instagram.com/p/BrpsM8xHnYg/>>. Acesso em 24/03/2021.

registros importantes, que contribuem para pensar a relação com o espaço escolhido para o clipe, e para refletir sobre as relações de poder entre uma artista branca e seus figurantes e convidados negros. Além de mostrar a gravação de algumas cenas, a cantora aparece instruindo bailarinas, dando conselhos sobre figurinos e se arrumando, sorridente, enquanto o cabeleireiro faz cachos em seus cabelos, utilizando o aparelho *babyliss*.

O restaurante do Museu estava fechado na época da gravação do videoclipe (IBAHIA, 2017), e diversas matérias se referem a ele como se funcionasse no piso “inferior” do casarão; ao que tudo indica, no entanto, ele ocupava o espaço da antiga senzala desse conjunto histórico colonial – e permanecerá ocupando, depois que passar por uma reforma e reformulação em seus serviços, para que fique “menos folclórico”, segundo seu atual diretor, Pola Ribeiro (FERRAZ, 2021). Em alguns trechos, como nesse em que a artista arrumava os cabelos, aparecem imagens do local utilizado como camarim, e parece que ele foi improvisado no espaço antes ocupado pelo restaurante.

Em outra parte do *manking of*, uma pessoa por trás das câmeras conversa com alguns figurantes, sem aparecer no vídeo; uma voz em *off* comenta com alguns dos convidados especiais, como Daniela apronta com eles, em tom jocoso, enquanto eles parecem esperar para gravar. Todos riem, brincando. Depois, a voz em *off* questiona dois figurantes, perguntando se eles vieram de Wakanda, ao que um homem responde: acabei de chegar da África. Vovô do Ilê também é focado se arrumando no camarim, e Dete Lima aparece arrumando o turbante de Jéssica Nascimento; além disso, há uma imagem do camarim em que Mãe Hildelice encara a câmera com um semblante bastante sério. Em outro momento, Daniela aparece andando de braço dado com a Ialorixá, caminhando para a filmagem, e a cantora brinca dizendo “está parecendo que nós estamos indo pra um casamento”; novamente a Ialorixá aparece séria, com o olhar baixo.

As imagens dos bastidores dão maior dimensão desse lugar. O videoclipe *Pantera Negra Deusa* é gravado em um conjunto histórico colonial, que teve o espaço interno da casa grande modificado para receber um museu, e instalou um restaurante/café onde ficava a senzala – e o MAM se tornou um importante ponto turístico da cidade de Salvador (BA). Daniela Mercury, ao elaborar sua homenagem para um bloco afro, leva seus componentes para esse lugar, onde “tirou” a foto de família, promovendo não só a fictícia “democracia racial” brasileira, mas forjando também o seu pertencimento no grupo. Além desse roteiro, entendi que o camarim foi adaptado no espaço onde ficava a antiga senzala.

Kilomba (2019) adverte que “o *sujeito negro* é forçado a desenvolver um relacionamento com o eu e a performar o eu que tem sido roteirizado pelo colonizador” (p.119, grifos da autora). Como a cena em que Claudia Leitte projeta um navio negreiro no palco, em *Negalora*, esse cenário escolhido por Daniela Mercury também me impede de atribuir qualquer razoabilidade para a proposta da artista; ao assistir aos vídeos do *making of*, a minha dúvida sobre o significado da palavra “homenagem” para a Rainha do Axé só aumentou. Mariléa de Almeida explica que o racismo é uma racionalidade que estrutura a cognição das pessoas (ALMEIDA in MIRANDA, 2020) e para mim não há nada que justifique as escolhas artísticas dessas duas mulheres brancas, senão o racismo.

O branco é uma construção de si na medida que constrói o outro. Trata-se de uma identidade de contraste – ele se faz superior na medida que faz o outro inferior; “no mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o *objeto* “*ruim*”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade” (KILOMBA, 2019, p.37, grifos da autora). E isso foi denunciado por Frantz Fanon em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, em 1952 (2020). Fanon (2020) analisa a relação negro-branco, mostrando que “com frequência, aquilo que é chamado de alma negra é uma construção do branco” (p.28). Dialogando com o intelectual, Deivison Faustino (VÍDEO 31, 2020) pontua que que se é verdade que o negro tem complexo de inferioridade, o branco tem complexo de superioridade – ressaltando que esse processo de inferiorização e superiorização é apenas um aspecto do racismo, já que a racialização implica a fixação de negros e brancos em determinados lugares.

A forma com que o sujeito negro é representado relaciona-se com a humanidade que lhe é atribuída – “do ponto de vista das imagens e das representações nós sempre fomos vistos como coisas, como objetos, como subalternizados”, explica Rosane Borges, relacionando esse condicionamento à prática colonial (BORGES in MIRANDA, 2020). Só que a nossa humanidade é relacional – ao desumanizar o outro, o branco também perde a sua humanidade. O que significa que na medida em que o branco desumaniza o negro, ele também se monstrifica. Então o racismo não é só um esquema de superioridade branca – ele é também uma monstrificação do branco (FAUSTINO in VÍDEO 31, 2020).

Daniela Mercury escolhe uma antiga casa grande, esse lugar de poder da branquitude, marcado pela violência e desumanização do sujeito negro, para gravar seu videoclipe, e apresenta uma série de imagens que representam o sujeito negro como exótico – o seu “objeto de desejo”. Ela explicou sua relação com Portugal recentemente, destacando como gosta de sua arquitetura, que ela cresceu

apreciando em Salvador: “Eu amo demais a arquitetura colonial portuguesa, os prédios, as igrejas, os azulejos, as ruas... É de um afeto gigante pra mim. É como sair de um lugar pro mesmo lugar. Essa sensação é muito gostosa” (VÍDEO 25, 2021). Sua narrativa explica o seu afeto por uma paisagem composta por uma arquitetura colonial portuguesa, que lhe proporciona bem-estar, seja na Bahia ou em Portugal.

Entendo que sua “homenagem” para um bloco afro em uma casa grande reformada demonstra que ela ignora que um conjunto histórico colonial pode ter outros significados, sobretudo para o sujeito negro. É difícil entender como a artista poderia ignorar isso, ou como a incoerência de promover esse trabalho em uma antiga casa grande passou despercebida para ela e para aqueles que ocupam cargos de comando em sua equipe. Portanto, *Pantera Negra Deusa* me aponta uma branquitude brasileira que constrói sua diferença reproduzindo imagens de controle, enquanto promove o mito da “democracia racial” brasileira e normaliza o racismo – mesmo que declare o contrário.

A representação da mulher negra como “o outro” da sociedade é fortalecida a partir das imagens de controle (COLLINS, 2019; BUENO, 2020), que constituem-se como a dimensão ideológica do racismo e do sexismo – são interpretações da feminilidade negra pela elite branca – sendo mobilizadas justamente para dar uma aparente naturalidade e normalidade aos lugares destinados às mulheres negras em nossa sociedade. As imagens de controle que aprisionam as mulheres negras, simbólica e materialmente, a uma posição social subalterna, estão sendo mobilizadas por essa mulher branca, que contribui para a naturalização dessas hierarquias na mídia brasileira – enquanto promove para si imagens de poder. “A universidade, a mídia e as agências governamentais constituem esferas importantes de reprodução dessas imagens de controle” (COLLINS, 2019, p.159). Assim, a cultura popular segue veiculando essas imagens na televisão, música, cinema, vídeos e internet (ibidem). Eu descrevo como Daniela retrata as mulheres negras no vídeo, e apontar quais imagens de controle são veiculadas por cantoras brancas pode contribuir para escancarar essa dimensão ideológica do racismo na música.

Ao retratar as mulheres negras através de estereótipos que as desumanizam, os grupos dominantes estabelecem uma miríade de justificativas que buscam perpetuar as iniquidades sociais e violências que eles impõem às mulheres negras em todo o globo. As imagens de controle fazem parte de uma ideologia generalizada de dominação, que opera com base em uma lógica autoritária de poder, a qual nomeia, caracteriza e manipula significados sobre as vidas de mulheres negras que são dissonantes daquilo que elas enunciam sobre si mesmas. (BUENO, 2020, p.78-79)

Com uma trilha sonora negra, Daniela Mercury promove uma integração *à la* Freyre, como forma de manter tudo na velha ordem colonial brasileira: “a segregação de mestiços, índios ou negros se

torna desnecessária, porque as *hierarquias garantem a superioridade dos brancos como grupo dominante*” (GONZALEZ, 2020, p.143, grifos da autora). Daniela Mercury pode até cantar que “o branco é preto, é negão”, enquanto força seu pertencimento ao bloco afro Ilê Aiyê; mesmo que ela recorra à sua produção musical e ao fato de ser baiana para afirmar-se negra, a descrição e a análise de alguns elementos do videoclipe *Pantera Negra Deusa* demonstram que ela não se projeta no mesmo lugar em que localiza as mulheres negras. A artista cria imagens distintas para si, e usa diversos recursos para isso, mostrando que nem em sua Wakanda ela é igual ao grupo.

Entendo que Daniela vincula a identidade negra, e a negritude, exclusivamente à cultura, ignorando a realidade social de pessoas negras, que enfrentam o racismo diariamente e ressignificam suas histórias. Assim, reforço que “ser branco” e “ser negro” são construções sociais, mas o negro é sobredeterminado pelo exterior (FANON, 2020) – e “faz-se humano com a negritude e com a consciência negra, que constituem a reação intelectual e política contra as condições impostas a ele pelo racismo” (ALMEIDA, 2019, p.77). Além disso, ao denunciar as imagens de controle na análise, é importante ressaltar o poder da autodefinição das mulheres negras, destacando que as “feministas negras têm questionado não apenas o que tem sido dito sobre mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder de definir” (COLLINS, 2016, p.103-104). Então, quando Daniela Mercury explica que o povo negro daqui aceita o seu lugar de subalternidade (VÍDEO 14, 2015) – enquanto “a atuação dos blocos afro indica uma nova proposta de reação ao mundo dos brancos e ao mito da democracia racial” (GUERREIRO, 2000, p.102) – e promove *Pantera Negra Deusa* como uma homenagem ao Ilê Aiyê, ela expõe sua própria fantasia branca acerca da realidade.

Devido ao fato de o *sujeito branco* não querer superar a perda do passado – ou seja, a perda tanto do colonialismo quanto da ideia de supremacia *branca* –, ele também não é capaz de se reassociar à ideia de igualdade racial. O presente e a ideia de igualdade são recusados e, no lugar, prevalece a fantasia de que o passado triunfará. Estamos lidando aqui com um estado de luto colonial, já que o *sujeito branco* se sente incrédulo e indignado porque as/os “*Outras/os*” raciais podem se tornar iguais a ele. Somos, de fato, aprisionadas/os num ato de colonialismo que somos obrigadas/os a “desfazer”. (KILOMBA, 2019, p.226, grifos da autora)

## 5 IVETE SANGALO – *O mundo vai*

### 5.1 Introdução

*Enquanto a introdução da música é executada pela banda, ao vivo, o fundo do cenário se abre para Ivete Sangalo e João Gomes<sup>75</sup>, que já entram no palco dançando. Ela chega animada, anunciando os nomes de ambos – prática habitual no arrocha, enquanto ele responde “chama, chama” – dando continuidade ao diálogo recorrente na parte instrumental do gênero. Quem canta o primeiro verso é Ivete, enquanto duas caixas de som do cenário movimentam-se logo atrás deles, que estão no centro do palco. Sua voz sai abafada no começo da música, e assim que é ajustada, Ivete leva um susto com a movimentação do cenário. Mas ela se assusta com naturalidade, interrompendo o canto, zombando de si mesma, exclamando ao microfone, “êpa, tomei um susto!”, impulsionando o corpo para a frente, com um riso alto, franco e aberto ao microfone. Seu colega, estreando tanto a parceria quanto no programa, parece constrangido com a situação, mas ela não – reina poderosa, sem descer do finíssimo salto alto, com desenvoltura e elegância.<sup>76</sup>*

Essa performance é um retrato da carreira de Ivete Sangalo. A artista é famosa por sua espontaneidade, e já explicou o seu humor em outro programa da emissora (VÍDEO 32, 2012), confessando que precisa se controlar para não fazer piada toda hora: “muitas vezes eu tenho que me vigiar pra me comportar, tenho que me vigiar pra não ficar intensa demais, eu sou intensa demais, não gosto de marasmo”. Portanto, essa postura despachada, brincando com todo mundo, fazendo piada de tudo, é a característica da cantora.

No episódio citado, o movimento do cenário atrapalhou a apresentação de Ivete, mas o imprevisto não impediu a eficácia sonora da performance (FINNEGAN, 2008) – aliás, a participação lhe rendeu inúmeros elogios (NEBLINA, 2021). Ela retoma a música depois de brincar com a situação, com uma postura simples, dança com o fenômeno do arrocha, faz caras e bocas, reproduzindo os gestos do verso “â, â, â” – marca de João Gomes, que parece admirado com a sua desenvoltura.

O modo como Ivete reage torna a cena engraçada, e não constrangedora – porque ela domina a situação com naturalidade. E é justamente porque a artista não disfarça o incidente, mas faz piada, ao vivo, que o imprevisto não atrapalha a sua participação no programa dominical. Ela mexe com a plateia, se diverte no palco da Globo, esbanjando o carisma que conquistou os “zamurais” – apelido carinhoso dado aos seus fãs (MOGGI, 2017); a artista também tem apelido, Veveta, e refere-se a si mesma como “mainha”.

<sup>75</sup> Artista revelação, o cantor que nasceu em Serrita, no sertão de Pernambuco, tem apenas 19 anos, e é o atual fenômeno do piseiro, uma vertente do forró (ALCANTARINO, 2021).

<sup>76</sup> Relato do começo da apresentação da música *Meu pedaço de pecado* (João Gomes) no programa *Domingão com Huck* da Rede Globo, no dia 10 de outubro de 2021. Conferir em *Ivete Sangalo e João Gomes cantam 'Meu Pedaço de Pecado' (Domingão com Huck 10/10/2021)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=i0lJPLe3D0s>>. Acesso em 01/11/2021.

Sua performance é fundamentada na naturalidade e alegria – “ela é o próprio espírito do Carnaval 365 dias no ano” (SANTANNA, 2009). No final do programa, o apresentador Luciano Huck agradeceu à cantora por participar do seu *Domingão*; arretada, a baiana retrucou, “oxi, cale a boca, rapaz” – para delírio do telespectador brasileiro (NEBLINA, 2021). Assim, ela se expõe de forma descontraída, debochada, moleca e faceira (SANTANNA, 2009), conciliando seu jeito com uma carreira de enorme sucesso.

Antes de analisar *O mundo vai*, trago informações sobre essa mulher irreverente, que de acordo com Daniela Mercury, surge no cenário do Axé com muita garra, querendo abraçar o mundo (FILME, 2017). Das três cantoras abordadas na pesquisa, Ivete é a que tem maior número de seguidores nas redes sociais – que somam mais de 55 milhões (IVETE, s/d), e maior espaço na mídia – inclusive, agora ela também tem um programa na Globo, o *The Masked Singer Brasil*, e acabou de apresentar a última temporada do *Música boa ao vivo* (RODRIGUES, 2021), programa do canal Multishow.

A presença da cantora na TV não é nenhuma novidade – além de já ter apresentado os programas *Estação Globo* (ESTAÇÃO, s/d) e *Superbonita*, no GNT (KOGUT, 2016), ela também já assumiu o papel de atriz em filmes e seriados; em 2012, participou do *remake* da novela *Gabriela*, inspirada na obra de Jorge Amado (IVETE, s/d). Mesmo assim, é importante destacar que a pandemia reafirmou o poder da televisão no Brasil (KOGUT, 2021), e que neste momento, Ivete tem sido cada vez mais requisitada para marcar presença na emissora global (KOGUT, 2021a).

Seu sucesso lhe rendeu o prêmio Troféu Mário Lago, “pela sua contribuição artística e conexão com o público brasileiro” (GSHOW, 2020) no final de 2020, quando o *Domingão* ainda era do Faustão. No palco do programa, muito emocionado com a homenagem, Ivete declarou: “Eu tento ser boa! A bondade é infalível. Minha missão nessa vida é conseguir realizar o sonho de fazer o bem, a mim também pra que eu viva feliz e a todas as pessoas que eu possa tocar com minhas músicas, palavras e pensamentos” (SANGALO in GSHOW, 2020a).

Wesley Rangel é categórico: “Quem faz sucesso nessa área é quem fala das coisas simples, quem atinge o coração do povo”. Letieres Leite reforça o sucesso da artista, pontuando que ela é, indiscutivelmente, a maior estrela da indústria (FILME, 2017). Ivete “conquistou uma legião de fãs com a sua voz potente, a sua energia e o seu jeito sincero e extrovertido, tipicamente brasileiro” (GSHOW, 2020). Ao receber a estatueta, a cantora também falou sobre a atual situação do país:

Tão difícil tudo isso o que estamos passando na pandemia. Tentei ao máximo fazer, através das minhas *lives*, uma conexão com a necessidade de muitas pessoas e conseguimos através do público muito participativo. Fico muito lisonjeada porque estamos tratando de uma carreira, de uma vida e é através do amor das pessoas que eu recebo. Somos conhecidos pela nossa alegria e simpatia, e agradeço por isso, mas também há de ter um reconhecimento das nossas falhas como sociedade. O nosso país é o que mais mata homossexuais no mundo. O Brasil é um país racista, homofóbico, de feminicídio e de ataques às minorias. Esse perfil doente, equivocado é pautado na ideia da desigualdade, sabendo que somos todos iguais em direitos. Cabe a nós nos olharmos para que a gente continue vibrando essa alegria que estamos aqui, para que tenha notícia boa, mas consciente de que os indivíduos têm que ser respeitados de forma igual. É isso o que a gente quer. Agradeço muito pelo fato de ser uma pessoa famosa, mas sou mãe. E o meu filho pode correr na rua sem camisa. Para mim, seria terrível não deixar meu filho andar na rua porque poderia ser alvejado por uma bala... Ou um filho meu ser homossexual e não poder ser feliz. Me perguntam muitas vezes o que eu vou ensinar para minhas filhas sobre esse mundo machista. Não ensino às minhas filhas, ensino ao meu filho que ele tem que entender o seu próprio poder, mas que também precisa respeitar o poder de existência do outro, de quem quer que seja. (SANGALO in GSHOW, 2020a)

Apesar desse discurso no final do ano passado, recentemente o secretário de Saúde da Bahia, Fabio Vilas-Boas, cobrou o maior engajamento de alguns artistas em “questões sociais”, e Ivete foi uma das cantoras questionadas publicamente por seu silêncio e neutralidade em relação à luta contra o Coronavírus. Vilas-Boas perguntou o que os artistas fizeram pela atual situação do país no combate à pandemia, pretendendo que eles aproveitem a visibilidade e influência – como Daniela Mercury tem feito nesta situação.

A falta de posicionamento de Ivete, no entanto, não é nenhuma novidade, já que ela também se calou nas eleições de 2018. Mas a artista ficou indignada com a cobrança do secretário de Saúde, respondendo: “não gosto de politicagem. Isso já está claro para todos que me acompanham. Cada um deve saber das suas responsabilidades” (SANGALO in SANTANA, 2021). A reação pode parecer incoerente – ainda mais para quem recebeu há pouco um prêmio que reconhece sua conexão com o público brasileiro – mas a neutralidade e a omissão caracterizam a branquitude.

Não se sabe, ao certo, o que significa politicagem no dicionário de Ivete. A palavra pode servir para definir bem o que acontece no Carnaval de Salvador quando os artistas, de cima do trio elétrico, rendem animadas homenagens ao prefeito e ao governador, responsáveis por bancarem a festa mais lucrativa para as estrelas do axé music (SANTANA, 2021).

Ou seja, se tentamos compreender um discurso, devemos perguntar sistematicamente o que ele “cala”. O silêncio não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras. Desta forma, a ideologia está em pleno funcionamento no que obrigatoriamente se silencia. Assim, quando destacamos que branquitude é território do silêncio, da negação, da interdição, da neutralidade, do medo, do privilégio, enfatizamos que trata-se de uma dimensão ideológica, no sentido mais pleno da ideologia. (BENTO, 2002, p.167)

Portanto, Veveta é uma artista de imenso sucesso que, apesar de algumas falas, tem neutralizado suas opiniões políticas. Ivete Maria Dias de Sangalo nasceu em Juazeiro da Bahia, em 27 de maio

de 1972, em uma família de músicos amadores, que sempre promovia saraus (VÍDEO 33, 2020); filha do joalheiro Alsus Almeida de Sangalo, falecido em 1988, e Maria Ivete Dias de Sangalo, falecida em 2001, ela é a caçula de seis irmãos. Ivete aprendeu a tocar violão quando criança (SANTANNA, 2009), e conheceu o carnaval de Salvador aos 13 anos. Aos quinze, além de estudar, ela vendia marmitas para ajudar a família, e desfilava como modelo nas passarelas. Com a falência do negócio familiar, Ivete é levada pela irmã Mônica para cantar na noite (SANTANNA, 2009), e foi em Salvador que iniciou sua carreira como cantora, aos 17 anos (FERREIRA, 2020a).

No documentário *Axé* (FILME, 2017), ela comenta que sempre almejou o trio elétrico, e quando foi convidada para cantar pela primeira vez em uma micareta no interior da Bahia, era totalmente inexperiente com shows nesse formato. A solução encontrada por ela foi incluir em seu repertório de barzinho duas músicas do Olodum e cinco de Daniela Mercury – que fazia um estrondoso sucesso na época. Ivete diz que a sua estreia no trio foi um fiasco, mas ela acabou sendo vista pelo produtor, percussionista e fundador da *Banda Eva*, Jonga Lima, que a convidou para comandar o bloco mesmo assim (SANTANNA, 2009). E foi como vocalista da *Banda Eva* que a cantora ficou conhecida pelo público, gravando seis álbuns na década de 90 – entre 1993 e 1998. Por conta do sucesso como vocalista da banda, ela era a grande aposta da gravadora *Universal Music* em 1999, quando lançou seu primeiro álbum solo, *Ivete Sangalo* (FERREIRA, 2020a).

Além de se reafirmar como cantora de Axé – o que ela frisa ao longo de toda a carreira, apesar do seu sucesso ter extrapolado o gênero – esse trabalho traz a canção romântica *Se eu não te amasse tanto assim* (Herbert Vianna/ Paulo Sergio Valle), que “se tornou o maior sucesso do álbum *Ivete Sangalo* e um dos maiores hits da carreira da cantora ao ser propagada na trilha sonora da novela *Uga Uga* (TV Globo, 2000 / 2001)” (FERREIRA, 2020a). A sua estreia solo já marca, portanto, o seu trânsito livre pelas canções românticas, que estarão presentes em toda sua discografia (SANTANNA, 2009), fazendo sucesso nas trilhas sonoras de várias novelas globais (IBAHIA, 2013).

Ivete criou a produtora *Caco de Telha* para administrar a sua carreira, ao lado dos irmãos, em 1997 (SANTANNA, 2009); em 2013, a empresa foi reformulada, e teve o nome alterado para *IESSI Music Entertainment* (ALBUQUERQUE, 2013). Portanto, ela é dona do seu próprio negócio, vendendo a própria imagem embalada com música, beleza e alegria (SANTANNA, 2009). Ivete é casada com o nutricionista Daniel Cady desde 2011, com quem tem três filhos: Marcelo Sangalo – que toca percussão em *O mundo vai* – e as gêmeas Helena Sangalo Cady e Marina Dias de Sangalo Cady. A cantora é católica (VÍDEO 34, 2019).

Sua singularidade se constrói com beleza, jovialidade, simpatia, *dom*, alegria, festa, numa Bahia do Carnaval, da molecagem, da brejeirice e da “esculhambação”, além de um ingrediente que a coloca como heroína de sua geração e transforma a sua vida em obra de arte. Ao assumir publicamente sua vida privada, Ivete traz à tona os sentimentos e percalços por que passa uma estrela. É isso que pretende a estrela que, neste momento [2007], é a campeã de vendas na atual constelação da *axé music*. (SANTANNA, 2009, p. 403)

Se em 2007 ela já era a campeã de vendas do Axé, ao longo dos anos ela foi conquistando ainda mais destaque com o seu trabalho – o site oficial fala em 18 milhões de cópias vendidas (IVETE, s/d). A artista já conquistou mais de 150 prêmios nacionais e internacionais, e acumula indicações ao Grammy Latino; ganhou os prêmios de Melhor Álbum de Música de Raízes Brasileiras em 2005, com *MTV ao vivo*; o Melhor Álbum de Música Popular Brasileira em 2012, com *Ivete, Gil e Caetano* – também ao vivo; e o Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro, em 2014, com *Multishow ao Vivo: Ivete Sangalo 20 anos*. Além desses prêmios, destaco dois trabalhos que evidenciam seu vínculo com o público, e o sucesso das suas apresentações: *Multishow ao Vivo: Ivete Sangalo no Madison Square Garden*, em 2010, quando lotou a arena de Nova York, e *Multishow ao vivo – Ivete no Maracanã*, trabalho de 2006, que foi o DVD mais vendido do mundo pela *Universal Music* (FILME, 2017; IVETE, s/d).

Em 2020, Ivete foi considerada personalidade do ano pela *Contigo!* (IVETE, s/d), e cantora do ano pelo Prêmio *Multishow*. A espontaneidade que marca suas performances lhe rendeu também o prêmio MTV Míaw 2020, na categoria “*Live das Lives*”, pela primeira e icônica *live* que Ivete apresentou em abril de 2020, de sua casa na Praia do Forte (BA), quando vestiu um pijama rosa de bolinha branca (figura 70), muito elogiado pelos internautas (IVETE, s/d) – que esgotou em apenas três dias (FOLHA, 2020). A apresentação virtual ficou famosa como a “*live do pijama*”, e além do figurino, sua performance totalmente despojada, e a participação do filho e do marido da cantora viralizaram nas redes sociais.



Figura 70

Um show na cozinha, de pijama de bolinha, o notebook como banda, o marido cozinhando e varrendo a sala, o filho dançando e ajudando como câmera, a plateia de brinquedo representando os fãs: vamos concordar que a *live* de Ivete Sangalo foi um dos momentos mais descontraídos do último sábado, 25. Uma verdadeira bagunça animadíssima que resume o Brasil todinho nessa quarentena em casa! (CATRACA, 2020)

O reconhecimento dos trabalhos ao vivo corrobora o que Ferreira (2020a) pontua sobre Ivete, ao explicar que ela sustentou “a carreira no carisma com que costuma turbinar shows incendiários próprios para animar micaretas e trios elétricos”. Sua performance no palco sempre ganhou destaque, contribuindo de maneira decisiva para o seu sucesso, fazendo “história no universo da música para pular brasileira” (FERREIRA, 2020). Santanna (2009) também destaca que Ivete “estende para o palco a alegria e a proximidade com o público que já carrega do cotidiano, de forma a buscar nesta atitude o reconhecimento de uma artista que busca na aproximação com o seu público o diferencial” (p.369). A baiana explica: “eu quero ser diferente. Eu acho que a Bahia tem esse teor, de produzir as coisas de forma diferente” (FILME, 2017).

Em vista de sua trajetória, ela é considerada por Santanna (2009) como uma cantora pop-romântica, que transita por vários gêneros musicais; a pesquisadora também observa que na produção artística de Ivete, “sua relação com o étnico se processa através do outro” citando trecho de *Carro Velho* (Ivete Sangalo/ Ninha) como exemplo – “Quero meu negão do lado” (SANTANNA, 2009, p.402), música lançada em 2004. Mas apesar da desenvoltura ser uma marca da artista – “ela assume publicamente – às vezes, escrachadamente – todas as suas atitudes e sentimentos” (ibidem, p.403), não é sempre que Ivete age de forma espontânea – principalmente quando precisa se posicionar acerca da sua realidade social.

## 5.2 O silêncio de Ivete

No dia 11 de junho de 2020, Ivete Sangalo convidou a atriz Taís Araújo para uma *live* em seu Instagram (INSTAGRAM 23, 2020), propondo um bate-papo sobre racismo (VÍDEO 35, 2020); este tem sido um tema recorrente nas redes sociais, em decorrência das notícias sobre a violência racial. No início da transmissão, Ivete explica sua intenção ao convidar Taís, comentando que queria conversar para ouvi-la falar sobre racismo. A cantora ressalta seu constrangimento por

nunca ter feito isso, e que a proposta era poder compartilhar esse momento de aprendizado com o público<sup>77</sup>. A partir de um comentário de Ivete, a convidada Taís Araújo propõe o seguinte debate:

Você falou de incômodo agora, aí eu acho que é isso que tá acontecendo, a gente tá vivendo esse momento, eu acho. (uhum) A gente tá vivendo um momento em que a população não negra é, do país, a população branca, é, parece que tá se mostrando incomodada com a situação que sempre existiu da população negra no Brasil, em que a população negra e os movimentos negros sempre falaram, (fãlaram) e nunca foram escutados. Então, é, me dá a sensação de que a população é, branca do país agora, é, principalmente as pessoas que têm... que... você, as pessoas que têm voz, assim, (uhum) estão absolutamente sensibilizadas e a fim de, é, não só de falar, de sair da retórica, mas a fim de agir, né. (agir) E aí a gente tem visto muito na internet assim, sou antirracista, política antirracista. Eu acho que assim, primeira coisa que tem que se pensar, aí eu vou perguntar pra você, assim. Um dia a gente se encontrou em Salvador, num restaurante japonês, lá na Graça. (foi) Você tinha acabado de ter as meninas, você deu aquela fugidinha. É... Naquele restaurante japonês, só tínhamos eu e o Lázaro de negros. Alguma vez isso já te chamou atenção num restaurante? (sempre) De não ter negros sentados (sempre) à sua volta? (sempre) E cê nunca perguntou o porquê não ter? (Sempre) Por que (sempre) que não estamos ali? Por que não tem negros aqui consumindo? Por que nessa loja não tem negros a não ser vendendo, sequer como vendedor? É, a gente tem, a gente precisa, eu acho... A população precisa olhar à sua volta, e se sentir incomodada. E tentar entender (de fato) é (de fato) o porquê... de fato. Precisa entender que desse incômodo, tem que ter uma, uma ação. Por exemplo, é... Vou... E, e, e dar possibilidades pras pessoas. As pessoas têm que ter possibilidades, tá? Chance. Seguinte, você acha que eu sou a maior atriz negra desse país, a melhor, a mais linda, a mais fodona? Não, não sou. A diferença de mim pra todas as minhas colegas, é que eu fui a que tive mais chance, eu fui a que tive mais possibilidade. E cabe a mim agora, nesse meu lugar de absoluto privilégio, dividir esse privilégio (uhum) com elas. Porque a mudança só vai existir, se todas nós formos potentes e gigantes, e tivermos vozes, e que as pessoas nos escutem, e que a gente possa mostrar os nossos trabalhos. Porque senão, não é mudança, é mentira. Só serve pra falar, justamente pra voltar lá na Chimamanda, o perigo da história única. (sim) Eles podem me pegar de exemplo, e pra dizer, “mas existe a Taís, mas existe o Lázaro, mas existe o Joaquim Barbosa.” É? (mas ainda é minoria) Cê tá citando três [negros/ mesmo]? (é) Cê tá citando três? (acaba sendo uma minoria na cabeça das pessoas, nessa quantidade de gente) Num país, com essa quantidade gigantesca de [negros], 54% da população, cê tem coragem de me citar três pessoas e dizer que essas três pessoas representam o país? É mentira. (É mentira) É igual, falo assim... Por que que Margareth não é tão gigante quanto você Ivete? (É, eu sinto a mesma coisa. Taís, eu...) Por que??? (É um absurdo, é uma loucura. É uma determinação, quase que é, quase não... Totalmente intencional.)<sup>78</sup>

A atriz Taís Araújo expôs sua vida, comentando sobre sua carreira, e em meio a uma reflexão sobre os desafios que enfrenta na própria profissão enquanto uma mulher negra, propôs uma comparação entre sua interlocutora Ivete e a também cantora baiana Margareth Menezes: “Por que que Margareth não é tão gigante quanto você?”<sup>79</sup>. Ivete parece responder de forma automática, demonstrando constrangimento diante da pergunta, e intenção de mudar o rumo da conversa,

<sup>77</sup> Mais de 10 mil pessoas assistiram a *live* (GLAMOUR, 2020), e a conversa foi disponibilizada no YouTube no mesmo dia em que aconteceu, 11/06/2020, embora não tenha sido publicada por nenhuma das duas artistas, ou nenhum canal oficial; um ano depois, o vídeo contabiliza 19.648 visualizações.

<sup>78</sup> Transcrição da fala de Taís Araújo que antecede a pergunta tão comentada nas redes sociais; trecho 18m02s – 21m24s. As reações de Ivete, enquanto Taís falava, foram transcritas entre parênteses.

<sup>79</sup> A pergunta foi feita em 21m18s.

desviando o foco de si mesma: “É, eu sinto a mesma coisa. Taís, eu...”. No entanto, a atriz reitera a pergunta, enfaticamente: “Por que?”

Ivete chega a ensaiar uma resposta, mas sua reação é de rapidamente mudar o foco do assunto. O que a cantora baiana conseguiu concatenar, entre evasivas e silêncios, visivelmente incomodada, articulando mal as palavras, foi que “é um absurdo, uma loucura. É uma determinação, quase que é, quase não... Totalmente intencional”. Em seguida, ela conduz a conversa para outra direção, referindo-se às pessoas de um modo geral, como um esforço de permanecer neutra e invisível, tirando o foco de si mesma. Assim, não só a importante elucidação feita pela atriz ficou sem comentário, como sua pergunta ficou sem resposta – ao menos da própria cantora.

Ao assistir apenas o trecho indicado por matérias da internet, comentando o episódio que causou burburinho nas redes sociais, pode ficar a impressão de que o questionamento de Taís Araújo era uma pergunta retórica. Porém, ao assistir todo o bate papo, fica evidente que se tratava de uma pergunta verdadeira<sup>80</sup>, e que Ivete entendeu isso e deliberadamente mudou de assunto. Por ter se inserido no debate e falado de sua comunidade profissional, entendo que Taís buscava agregar novas informações acerca do racismo na mídia brasileira ao questionar Ivete sobre sua própria carreira – não porque ela mesma desconheça os mecanismos que fizeram Margareth Menezes não ter alcançado a mesma fama da outra, mas porque a proposta era promover uma reflexão em diálogo, que estava sendo transmitida como uma iniciativa de promover o debate sobre o racismo.

A pergunta pretendia evidenciar o racismo na indústria musical no país, trazer esse debate à tona, assim como Taís havia acabado de explicar a lógica perversa do racismo no mercado audiovisual brasileiro, destacando como a televisão brasileira opera com a mesma lógica da escravidão, que relaciono à máxima colonialista “dividir e conquistar”. Reni Eddo-Lodge (2019) explica como o princípio colonialista “dividir e conquistar/dominar” opera na grande mídia britânica. Expondo conflitos que mulheres negras enfrentaram por falar de privilégio branco em vários âmbitos da internet, por exemplo no Twitter, ela aponta como a prática de tentar causar divergências e rupturas nos movimentos negros, teve como resposta uma *hashtag* advertindo que a comunidade negra não jogaria o mesmo jogo que as pessoas brancas; em tradução literal seria #taticastãovelhasquantoocolonialismo.

---

<sup>80</sup> Enquanto uma pergunta retórica pode pretender apenas uma reflexão crítica, a pergunta verdadeira propõe a obtenção de novas informações – o que demanda uma resposta (NEVES, 2016).

Taís explica como as atrizes negras ficaram separadas por anos por conta do mercado, concorrendo de forma desleal entre si, porque até pouco tempo, apenas uma atriz negra era escalada por novela. Ao expor a lógica racista à qual esteve submetida enquanto mulher negra, tendo que disputar com tantas outras atrizes negras uma única vaga por novela, Taís define o lugar de onde fala; ao questionar sua interlocutora sobre o sucesso de uma cantora negra baiana, entendo que Taís propõe que Ivete assumo o lugar social que ocupa no mundo, falando a partir dele sobre sua experiência profissional.

A evasão do debate e o silêncio sobre sua própria carreira e trajetória como cantora branca baiana, que alcançou fama como representante de um gênero musical vinculado ao povo negro, quando foi a própria Ivete que propôs a conversa e convidou Taís Araújo, pode até parecer uma tremenda incoerência, já que ela promoveu uma *live* para a qual não parecia estar preparada, porque não soube se posicionar – ou simplesmente não quis se posicionar<sup>81</sup>. Mas essa neutralidade, sua omissão e evasão, são características da branquitude. O episódio mostra que Ivete estava disposta a ouvir sobre o racismo – embora tenha interrompido a atriz o tempo todo, inclusive nos trechos indicados acima, sobrepondo sua fala à da atriz – mas não a falar sobre o seu privilégio. Ela estava disposta a falar do outro, e não de si mesma.

Bento (2002), que analisa entrevistas com profissionais de Recursos Humanos e chefias intermediárias, ressalta que a branquitude é “lugar de silêncio, omissão e suposta neutralidade, emergindo essencialmente na maneira como o assunto ‘negro’ é focalizado ou omitido, e no silêncio sobre o lugar que o branco, enquanto branco, ocupa no discurso das entrevistadas” (p.73). Diante da evasiva de Ivete Sangalo, que se isentou de um debate que ela mesma promoveu em seu Instagram, entendo que a cantora encarna essas importantes dimensões da branquitude. Ela se dispôs a abrir um espaço para falar sobre o Outro negro, ao conversar sobre racismo, mas não parece ter cogitado que poderia ser interpelada – e precisaria falar de si mesma e do seu privilégio.

Ivete muda o foco do debate, demonstrando sua fragilidade branca (DIANGELO, 2020) ao ser abordada por Taís de modo incisivo – a convidada foi direta quando disse que Ivete é branca e tem privilégio, questionando o motivo de uma cantora negra não ter alcançado o mesmo sucesso

---

<sup>81</sup> O ator Maicon Rodrigues, da rede Globo, se posicionou sobre o debate que tomou as redes em 2020 (FOLHA, 2020a), respondendo o que Ivete preferiu calar: “Porque Margareth Menezes é negra, pronto! Duas pessoas brancas levam o nome da axé music no Brasil e são chamadas de 'rainhas': Claudia Leitte e Ivete Sangalo e nenhuma das duas se coloca firmemente em relação a cultura afro-brasileira, mas fazem dinheiro explorando essa cultura e não fazem nada. Vocês sabem quem é Margareth Menezes? Me desculpem os brancos que ficarem ofendidos, mas tem gente que está onde está só porque é branco. (A Ivete é boa, mas vocês já viram Margareth?)” (RODRIGUES apud OLIVEIRA, 2020).

que ela. A educadora estadunidense branca e antirracista Robin Diangelo (2020) aborda as reações e as dificuldades que a maioria das pessoas brancas enfrentam ao serem confrontadas com questões sobre sua identidade racial, a invisibilidade da mesma, seus privilégios, e sobre como o racismo se manifesta em suas relações cotidianas. Veveta foge da pergunta de Taís, e em muitos momentos age como a branca benevolente (BENTO, 2002), que se preocupa em “colaborar”, como se fizesse um favor aos negros ao abordar o racismo, porque afinal isso é um problema deles.

Além da sua dificuldade em deixar que a conversa fosse conduzida por outra pessoa, ela impediu a conclusão de várias falas, mudando o rumo dos diálogos de forma disparatada, e isso impediu por diversas vezes que a conversa fluísse. Em um momento posterior à pergunta que viralizou, Taís naturalmente volta a pensar sobre a sua carreira como uma atriz negra, ressaltando que, para efetivar sua luta antirracista, ela entende que precisa potencializar suas iguais. Ao longo de uma *live* de 1h00m55s, Ivete não falou objetivamente sobre a sua própria carreira como cantora, sua trajetória como artista, ou seu lugar como mulher branca na mídia brasileira. Ela buscou se neutralizar em expressões como “as pessoas” e “a gente”.

A reação de Ivete Sangalo evidencia uma branquitude brasileira que reproduz lugares comuns, não se localiza no debate, e acredita que racismo é uma questão de educação e respeito. Ela vincula o racismo à ignorância, a uma involução (sic), a uma ideia equivocada que a pessoa tem, e explica que o respeito é uma coisa fundamental na nossa sociedade. Diangelo (2020) adverte que ainda entendemos o racismo dentro da lógica binária racista/mau x não racista/bom, e ressalta que “essa é a mais efetiva adaptação do racismo na história recente” (p.96), porque vincula o racismo a atos de preconceitos, e considera os racistas como pessoas ignorantes, preconceituosos, ultrapassadas. Nesse paradigma, o racismo vincula-se à moral da pessoa, e a preocupação maior se restringe sempre a provar que não se é racista – porque todos querem defender seu caráter. “O binário bom/mau tornou verdadeiramente impossível a pessoa branca média entender o racismo – muito menos em romper com ele” (ibidem, p.97).

Sílvio Almeida é outro teórico que também irá questionar a eficácia de tratar o racismo do ponto de vista moral, ressaltando que isso não adianta nada – o racismo tem que ser abordado como uma questão política. Além disso, Almeida explica que o racismo é um sistema de reprodução de condições objetivas e subjetivas. Na aula *História da discriminação racial na educação brasileira* (VÍDEO 36, 2018), ele destaca que é necessário ter um sistema educacional racista, para reproduzir as condições subjetivas do racismo. Se o racismo é estrutural, ele estará também presente na educação das pessoas, em seu processo de formação. É o racismo que cria a raça, e,

portanto, raça é uma tecnologia de poder. Ao demonstrar o papel da educação na reprodução do racismo, Almeida evidencia que pensar a educação como uma espécie de antídoto contra o racismo – como Ivete faz – é um tremendo engano, e promove um debate raso e ineficaz.

Kilomba (2019) também adverte que a consciência sobre o racismo deve ser abordada como o resultado de um “processo psicológico que exige trabalho” – e não como uma questão moral. Me parece que Ivete Sangalo queria apenas cumprir a nova agenda antirracista, tão em voga já naquele momento dramático da pandemia, e por isso promoveu a *live*. Revendo o diálogo, não há indícios de que ela tenha se preparado, nem de que tenha imaginado, em algum momento de reflexão, que para propor esse debate, teria que olhar para si e admitir que o outro lado do racismo é o privilégio. Quem acabou sendo impelida a entrar no debate, e se posicionar – já que seu nome tinha virado notícia – foi a própria Margareth Menezes. A violência simbólica desse episódio é muito significativa, e escancara uma branquitude preocupada em seguir a etiqueta moral do momento – agora é bom para os negócios promover uma conversa *online* com alguma pessoa negra sobre racismo.

Assim, pouco tempo depois da *live*, Margareth Menezes participou do programa *Papo de Música*, comandado pela jornalista Fabiane Pereira (VÍDEO 37, 2020), que mencionou o diálogo entre Ivete e Taís, definindo o questionamento da atriz como uma “quase súplica”, reproduzindo somente o trecho em que ela lança a questão, e reitera a pergunta de forma veemente. Aqui, o recorte dá a entender que a atriz interrompe a tentativa de resposta da cantora, e talvez a ideia de uma “quase súplica” venha desse recorte do vídeo, em que parece que ela faz um apelo por uma resposta; esse trecho foi divulgado em diversas matérias. O mais intrigante, no entanto, é o que a jornalista indaga: “você conseguiria responder isso pra Taís, Margareth?”

Rosane Borges explica que a fala supõe a escuta – e se o sujeito negro tem falado desde sempre, mas quase nunca tem sido escutado, a escuta pode ser definida como uma decisão política (BORGES in MIRANDA, 2020). Mas para ser capaz de “ouvir”, o sujeito branco precisa ser capaz de reconhecer sua branquitude e entender-se como perpetrador/perpetradora do racismo. Ouvir é “o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida” (KILOMBA, 2019, p.42). O diálogo, no entanto, não depende de mera boa vontade ou empatia. O sujeito branco precisa passar por um percurso onde enfrenta os mecanismos de defesa do seu ego, lidando com negação, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação para ser capaz de “ouvir”. Sobretudo, precisa aceitar a percepção e a realidade de “*Outras/os*”, reconhecendo a realidade de seu próprio racismo (KILOMBA, 2019).

Margareth explicou que só soube da *live* quando viu seu nome viralizar, vinculado à pergunta de Taís; daí, ela acabou se posicionando, denunciando a “máquina do privilégio” no programa (VÍDEO 37, 2020), e publicando um texto em seu Instagram (INSTAGRAM 24, 2020). Ao problematizar esse episódio, é indispensável destacar as falas dessas duas mulheres negras, que foram requisitadas para falar sobre racismo; a afronta que Taís Araújo passou – ser convidada a falar por uma pessoa branca que não estava disposta a ouvir – não foi reconhecida pela jornalista que entrevistou Margareth Menezes, e que ainda agiu como se a atriz não soubesse a resposta – provando que não escutou sua fala. Ambas fizeram reflexões fundamentais sobre a relação entre racismo e privilégio.

Quando uma pergunta tem fundamento ecoa e a resposta também. Tenho por Ivete Sangalo (@iveteSangalo) profundo respeito, adoro ela e isso não vem de agora. Desde o começo antes dela entrar para a banda Eva, quando ela fez uma apresentação na área verde do Othon. Ivetinha cantava na noite acompanhada por Saul Barbosa e outros violonistas, ela sempre me tratou com o maior carinho e alegria brincando com minha timidez. Ela é uma baiana da gema com uma expressão autêntica que conquistou com o seu talento e carisma o coração da gente. A pergunta que a querida Taís Araújo (@taisdeverdade) fez a Ivete, ressoou e continuará ressoando, porque não é uma questão de negar as conquistas das pessoas, mas traz para a discussão uma prática perversa da indústria musical e cultural da Bahia e do Brasil. Por que na terra que tem tantos artistas negros de talento e qualidades inegáveis os espaços de projeção não nos contempla? Por que em todas as raras vezes que estamos contemplados não acham que devem nos pagar dentro de um valor equivalente ao nosso legado?. É claro que é um assunto complexo e delicado, não estamos questionando as conquistas alheias e sim, a forma como a indústria trata os artistas negros nos cenários da música popular. Em todos os estilos da MPB existe esse recorte racial perverso e o que estamos buscando é o equilíbrio justo e necessário. Se a arte afro brasileira fortemente é usada para rotular a identidade da cultura nacional, desde a culinária até as expressões artísticas, precisamos também colher os frutos e os benefícios. O que já foi, já foi. Agora está nas nossas mãos lutar e agir para remodelar esse formato identificando, mostrando e questionando de forma clara e objetiva essas práticas espúrias que só nos traz sofrimentos e injustiça. A minha geração de artistas negros da Bahia, construiu um legado sem precedentes para o mercado da indústria musical brasileira, isso é um fato. Em especial com o advento do samba reggae trazidos pelas e suas diversas claves rítmicas, melódicas e refrões eternizados na memória popular e renovando a música pop brasileira.<sup>82</sup>

Todo esse episódio, desde as interrupções nas falas de Taís Araújo, a fuga do debate de Ivete Sangalo, a repercussão na mídia, como o assunto foi tratado na entrevista concedida por Margareth Menezes, o alcance de suas falas e publicações – que não vi replicadas em nenhuma rede – só reforçam o que a própria explica, ao responder o que Taís já sabia: “É o sistema que nos invisibiliza”. Sílvio Almeida explica que o racismo se reveste num sistema, e que se coloca tanto do ponto de vista do imagético, quanto do prático e econômico. Um exemplo de como o racismo age no imagético, é a reprodução da superioridade dos brancos nos meios de comunicação. Isso

---

<sup>82</sup> Reprodução do texto de Margareth Menezes, publicado em seu Instagram em 24/07/2020 (INSTAGRAM 24, 2020).

faz com que seja naturalizado que algumas pessoas ocupem certos lugares e certas posições, enquanto outras pertençam a certos grupos raciais que não estejam ocupando esses mesmos lugares – a premissa racista de que “certos corpos pertencem a determinados lugares” (KILOMBA, 2019, p.56).

### 5.3 *O mundo vai*

*O mundo vai* (Ivete Sangalo/ Gigi/ Ramon Cruz/ Samir Trindade/ Radamés Venâncio/ Thierry Coringa), “uma das melhores músicas dos 28 anos de carreira fonográfica de Ivete” (FERREIRA, 2021), foi lançada no EP homônimo, no dia 24 de janeiro de 2020. Trata-se de uma música de Axé, para o carnaval, que “sobressai no disco e se impõe como clássico instantâneo do repertório folião da cantora” (FERREIRA, 2020). Essa música resgata a sonoridade que tornou Ivete uma cantora famosa (BRÊDA, 2020).

A própria cantora explicou: “É o tipo de música que eu gosto, música de carnaval, feliz, pra frente. Aposto muito nessa canção, já cantei ela em meus últimos shows e a recepção tem sido maravilhosa” (SANGALO in ARAUJO, 2020). A capa do EP *O mundo vai* – figura 71 (INSTAGRAM 25, 2020) – já apresenta a folia. Nela, Ivete aparece em uma imagem icônica da baiana com turbante. “O que perpetuaria e internacionalizaria a figura da baiana seria a performance extraordinária de Carmem Miranda, interpretando o samba de Caymmi *O que é que a baiana tem*” (SANTANNA, 2009, p.25).



Figura 71

O videoclipe *O mundo vai* foi lançado no dia 24 de janeiro (G1, 2020), junto com o EP; em seu Instagram, a cantora publicou um trecho do vídeo, com a legenda informando que era carnaval (INSTAGRAM 26, 2020), disponibilizando o vídeo também em seu canal oficial do YouTube<sup>83</sup>. O clipe é dirigido por Chico Kertész, que comanda a produtora de vídeo *Macaco Gordo* – e que assume a direção do clipe de Daniela Mercury, *Pantera Negra Deusa* (2018), e do documentário *Axé – Canto do povo de um lugar* (2017).

Gravado na Praia do Forte (BA), no dia 16 de dezembro de 2019, *O mundo vai* não traz a banda em uma performance tocando a música; na segunda parte do vídeo, os músicos fazem apenas uma encenação com a cantora, alguns com seus instrumentos. Assim, nós ouvimos, mas não vemos sua execução. No entanto, o clipe conta uma história, e as imagens dão vida a esse carnaval festejado na letra. “Valorizada pela gravação eletrizante, mantida na pressão com o calor dos registros ao vivo, *O mundo vai* é aquela música feita para todo mundo ‘tirar o pé do chão’ – como manda a cantora nos shows que faz Brasil afora – e ir atrás do trio elétrico pulando que nem pipoca” (FERREIRA, 2020).

O videoclipe traz a alegria e descontração do carnaval de rua, é colorido e animado, transformando em imagens essa “música de carnaval”, que é “um típico axé, de guitarras, sopros e tambores” (BRÊDA, 2020). A festa é comandada por Ivete, que mostra sua alegria e energia contagiantes (MEDEIROS, 2020), e foi “uma das apostas da artista para a folia de 2020” (G1, 2019b). No *making of*, Kertész explica que a ideia do clipe foi da cantora, e que ele escreveu o roteiro em cima do que Ivete relatou (INSTAGRAM 27, 2020).

*O mundo vai* “recria” o carnaval de rua, com Ivete comandando os foliões/figurantes, todos fantasiados, pulando sob confetes e purpurina (G1, 2019b). A música foi escolhida como o *hit* do Carnaval 2020, em votação pelo público do *Bahia Folia*, da TV Bahia (G1, 2020a), e ganhou o prêmio da Band Folia (TORRES, 2020). Em agosto de 2020, ela ainda recebeu o certificado de ouro de *O Mundo Vai*, por mais de 40 mil cópias vendidas (INSTAGRAM 28, 2020; ARAUJO, 2020a).

O mundo vai

Oxente  
(música do carnaval)  
Olha que tá rolando aí?

<sup>83</sup> Ivete Sangalo – *O Mundo Vai*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XzD3yaS9nRY>>. Acesso em 24/06/2021. O vídeo foi disponibilizado no dia 24 de janeiro de 2020; em junho de 2021, contabiliza 14.930.615 visualizações.

É o carnaval que tá chegando, viu  
 Todo mundo, mundo vai (3x)

Traga todo mundo  
 Chama o povo de casa  
 As amigas mais louca  
 Chama a rapaziada  
 Todo mundo na rua  
 De cabeça virada  
 De roupa colorida  
 Com a alma lavada

Bota lá no grupo que o couro tá comendo  
 Que quando ela passa todo mundo vai atrás  
 Todo mundo, mundo vai (3x)

(2x)  
 Desce uma dose de beijo  
 Deixa minha boca molhada  
 O amor tá fazendo piseiro  
 Ferve no meu fevereiro  
 Dona do meu coração  
 Essa é pra trincar o concreto do chão

(2x)  
 Aê, aê, aê, aê  
 Venha ver, venha ver  
 Aê, aê

#### 5.4 Descrição *O mundo vai*<sup>84</sup>

O clipe começa com uma pessoa andando na mata, vestida com uma calça cinza e muitos galhos de plantas pendendo de suas costas. Há o barulho de seus passos, e pequenas batidas metálicas, além do som característico da mata. Ela está vindo apanhar uma máscara de monstro que está no chão (figura 72); ao lado, parece haver outra máscara similar, um pouco menor. A câmera está focada no objeto, e só vemos as pernas, em seguida o corpo da pessoa se abaixando, e os seus braços, com blusa de manga comprida, pegando a máscara para colocá-la; ao longo da cena, parece tratar-se de um menino negro, mas o modo como ele segura e coloca a máscara impede que seu rosto apareça. A máscara é preta, com chifres e grandes presas na cor branco e vermelha, o formato dos olhos e o nariz em vermelho.

Em seguida, a câmera mostra um grupo de crianças negras na mata, todos vestidos como o primeiro menino, e as imagens são sobrepostas pelo nome da artista, seguido pelo nome do

---

<sup>84</sup> *Ivete Sangalo – O Mundo Vai*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XzD3yaS9nRY>>. Acesso em 24/06/2021.

trabalho – Ivete Sangalo/ *O mundo vai* – em branco (figura 73). As crianças parecem estar se arrumando, se preparando para algo, e aparecem colocando outras máscaras parecidas com a primeira, nas mesmas cores, algumas com aplique de cipós. Elas aparecem de modo indireto, cobertas pelas máscaras, de perfil e de costas.



Figura 72



Figura 73

Os acordes de guitarra, com uma sonoridade *heavy metal*, coincidem com as crianças começando a correr pela mata; a câmera mostra seus passos. Em seguida, Ivete Sangalo aparece deitada em uma cama, dormindo de lado, com um laço rosa amarrado na cabeça, e os longos cabelos lisos soltos. Ela é focada a partir dos ombros, e está com um pijama branco de bolinha preta, sob uma fronha de retalhos, e um lençol listrado de branco e azul (figura 74). A cena insinua que ela acorda com os acordes da guitarra, assustada, e ouvimos sua voz, como se ela estivesse pensando – “oxente”.

O grupo aparece correndo, todos fantasiados, segurando suas máscaras, ao mesmo tempo em que uma voz masculina, do cantor Márcio Victor (MENESES, 2020), diz “música do carnaval”. Ivete aparece saindo do quarto, passando por uma cortina de fitas coloridas; ela vai até a varanda, que está com enfeites carnavalescos, perguntando “o que é que tá rolando aí, em?”. Os acordes da guitarra dão um tom de suspense à cena. O grupo parece estar cada vez mais próximo, vindo da mata (figura 75); nas cenas seguintes, um deles aparece trazendo uma corda. Ivete olha da sua varanda, como se estivesse vendo o grupo se aproximar, e exclama “é o carnaval que tá chegando, viu!”. Sorrindo, ela corre para dentro, comemorando a sua chegada, como se estivesse indo ao seu encontro.



Figura 74



Figura 75

Os metais dobram sua voz em seguida, em “todo mundo/ mundo vai”, verso que é repetido três vezes, num crescente, acompanhado por um coro, e que tem uma marcação da percussão na palavra “vai” nas duas primeiras vezes. Enquanto o grupo corre pela cidade, uma mulher negra

aparece chamando outra mulher negra que está saindo de casa, ambas fantasiadas, e as duas saem sorrindo e pulando, no final da terceira frase, “todo mundo/ mundo vai”, quando há a repetição de “vai, vai”, com os metais dobrando, e a percussão completando a frase.

Então Ivete aparece cantando para a câmera, “traga todo mundo” sozinha, com uma marcação da percussão só no final da frase, chamando os instrumentos para entrar no verso seguinte. Neste momento em que ouvimos apenas a voz de Ivete, há pessoas ao fundo que mesmo sem o ritmo dos instrumentos aparecem pulando. Ivete canta para a câmera, fazendo o gesto de chamar com a mão, com uma fantasia que remete à Carmem Miranda (figura 76), com o turbante cheio de ornamentos e flores, grandes argolas e ombros de fora. A câmera permanece perto da cantora, focando a partir dos seus ombros. No verso seguinte, “chama o povo de casa”, entram os instrumentos, com a percussão bem marcada.

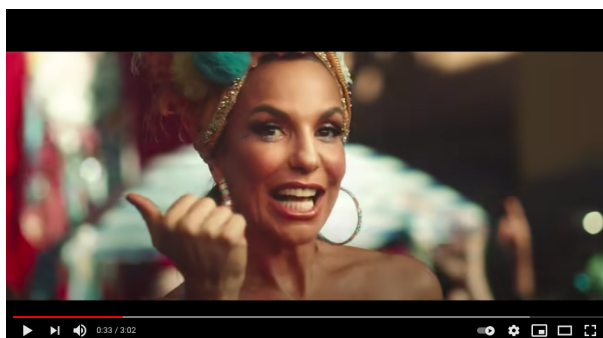


Figura 76

Mulheres e homens aparecem fantasiados, dançando, e as imagens vão alternando entre o povo pulando carnaval e Ivete cantando para a câmera (figura 77). Eles estão na rua, que está toda enfeitada para a festa, muito colorida, com panos, fitas e imagens carnavalescas ao fundo. Há uma grande roda, onde as pessoas dançam, mantendo certa distância da cantora; algumas pessoas aparecem em destaque, no centro, dançando sozinhas ou fazendo coreografias em duplas e trios.

A cantora aparece com uma fantasia azul, com uma meia lua saindo do seu arquinho, e depois com uma fantasia de caboclo de lança (figura 78). Confetes caem, todos pulam, sorrindo, acompanhando o ritmo que é característico de Ivete, no “universo da música para pular brasileira” (FERREIRA, 2020a) dos trios elétricos – a câmera inclusive mostra os pés dos foliões pulando.

Ela permanece cantando para a câmera, aparecendo com uma fantasia com chifres de metal colorido e capa brilhante, que me remete ao personagem bumba-meu-boi.



Figura 77

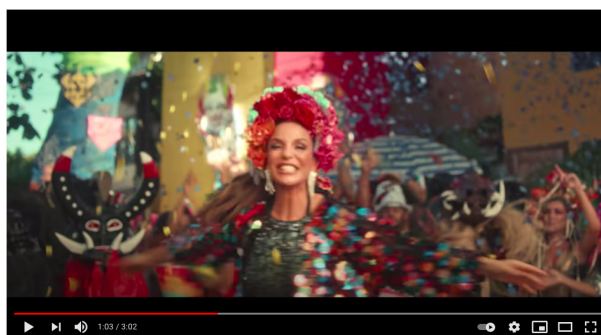


Figura 78

Ao longo do clipe, portanto, Ivete aparece usando diferentes fantasias, cantando no meio do povo. Todos pulando, dançando, girando, alguns foliões em destaque, enquanto os demais pulam ao redor, sempre mantendo uma distância da cantora. Ela canta interpretando a letra, fazendo gestos com as mãos, assim como expressões faciais, que potencializam o sentido daquilo que canta. Todos estão voltados para a câmera, e nas cenas em que aparecem em destaque, os figurantes dançam olhando para ela.

Quando o momento do refrão se aproxima, Ivete faz um gesto com os braços, convocando o povo para que acompanhem a coreografia, incluindo um “vai” antes de “aê, aê, aê, aê/ venha ver, venha ver/ aê, aê”. Todos fazem uma coreografia juntos, levantando e abaixando os braços, em “aê”, e movimentando em “venha ver”. Essa coreografia com as mãos é característica do carnaval de trio elétrico, marcada por gestos comandados pela cantora, que são acompanhados pelo público. Sem

muito espaço para fazer coreografias com o corpo, atrás do trio elétrico, todos dançam juntos enquanto pulam e movimentam os braços em sincronia.

Ivete pisca para a câmera, com as mãos na cintura, enquanto sua voz emite uma expressão que pode ser de provocação e contentamento, “ham”. Ela retoma a música do início, usando o mesmo recurso no primeiro verso, cantando “traga todo mundo” sem acompanhamento, com um acorde dos metais pontuando o verso seguinte, “chama o povo de casa”, o coral estendendo a palavra “chama”. Ela continua aparecendo com as variadas fantasias, interpretando a música com os gestos e expressões faciais, enfatizando o que canta.

Em seguida, ela aparece sem as pessoas no entorno, com o fundo enfeitado e uma fantasia de melindrosa, cantando ao lado do filho, Marcelo Sangalo, que está tocando timbal, e de uma foliã mascarada, pulando (figura 79); a cantora olha para ela, e em seguida pisca para a câmera. Depois Ivete volta a aparecer no centro da roda, cantando e dançando para a câmera, enquanto todos ao redor pulam e dançam, como se estivessem acompanhando o trio da cantora. No verso “todo mundo, mundo vai”, ela dança como se estivesse correndo, e novamente faz o gesto de chamar com as mãos.



Figura 79

Ela volta a aparecer nesse outro cenário, sem as pessoas que estavam pulando ao redor, com enfeites ao fundo formando uma espécie de moldura. Ao lado de uma mulher e do trompetista da sua banda, eles cantam para a câmera, e na sequência, vão aparecendo diferentes pessoas dançando ao seu lado. Então a cantora aparece cantando, acompanhada por alguns foliões que dançavam nas cenas anteriores, e pela sua banda; uma paqueta e uma pessoa com a fantasia do começo do clipe; um pierrot e uma colombina; um tecladista e um percussionista, com as baquetas na mão; um

homem vestido de baiana, e um cheio de penduricalhos brilhantes; e novamente o filho da cantora, e a foliã pulando.

Dois músicos aparecem tocando um mesmo timbal; Ivete aparece dançando abraçada com uma mulher, que é *backing vocal* na sua banda; e em seguida ela aparece no meio de um grupo, com as mulheres fazendo uma coreografia para “desce uma dose de beijo/ deixa minha boca molhada”. O baixista aparece sozinho, e depois acompanhado por Ivete e uma mulher da cena anterior. Esse grupo é a banda da cantora; eles fazem a coreografia com os braços (figura 80) e novamente o tecladista aparece, pulando com a cantora, e depois o saxofonista. Os percussionistas aparecem sozinhos, tocando o timbal, e cenas de Ivete no meio de pequenos grupos, todos fazendo a coreografia com os braços no verso “aê, aê, aê”, alternam com cenas da cantora sozinha, pulando sob uma chuva de confetes, continuando a coreografia.

O clipe segue com a repetição do refrão, mostrando Ivete cantando e dançando ao lado de poucas pessoas, até voltar para a cena em que está dançando no meio do povo, quando retoma os versos iniciais, “todo mundo/mundo vai”. Ela aparece com as variadas fantasias, cantando para a câmera, de novo mais próxima, girando, fazendo gestos com as mãos enquanto canta (figura 81), e encerra o clipe sorrindo, com o verso “todo mundo vai”; novamente Ivete pisca para a câmera, parecendo estabelecer uma cumplicidade com o espectador, recurso utilizado em outros momentos do clipe. A frase “música de carnaval” do início, na voz do cantor Márcio Victor (MENESES, 2020), é repetida, e uma voz feminina diz “ai, que gostoso, viu, hahái”, rindo no final.

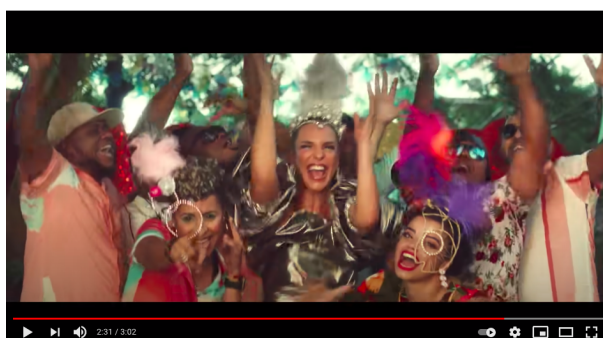


Figura 80

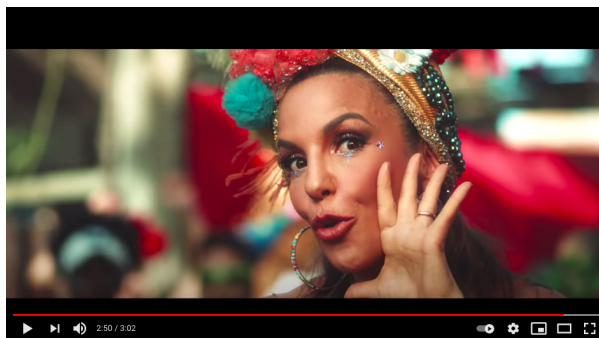


Figura 81

### 5.5 Análise da performance

Em *Axé – Canto do Povo de um lugar* (FILME, 2017), Ivete conta que conheceu a folia da capital baiana aos 13 anos, e foi aí que descobriu o poder do carnaval: “e eu fiquei louca com aquilo, eu falei, meu deus, que negócio incrível isso, a rua, o carnaval, a música saindo no caminhão, e a gente correndo atrás, e aí desse dia em diante eu não queria mais passar carnaval em outro lugar, senão em Salvador”. Relaciono essa imagem que Ivete constrói para explicar o poder do carnaval em seu relato para o filme, em 2017, com alguns elementos do videoclipe.

Portanto, essa identificação que a baiana tem com a folia, a veiculação da imagem de cantora de Axé, assim como o destaque dado à performance apresentacional em sua carreira, são elementos que aparecem em *O mundo vai*. A história que ela contou e serviu como roteiro, também realça a sua característica principal: Ivete é uma artista do povo. E é essa imagem que ela divulga sobre si – como fez no palco do *Domingão* e na “live do pijama”.

Ao longo da segunda parte do vídeo, ela constrói a cena sugerindo que eles estariam em cima do trio, tocando para o público que pula no chão. No canto direito, uma foliã faz um gesto, como se estivesse vendo o “trio” passar, e a sequência cria a impressão de que eles estariam sobre um trio, se movendo lentamente, cena que foi gravada sobre um carrinho que se movia, o que pode ser conferido no *making of* (INSTAGRAM 27, 2020); Ivete também compartilhou fotos da gravação (INSTAGRAM 29, 2019). A seguir, a partir da análise de alguns elementos, problematizo a perspectiva da baiana nesse trabalho.

- A construção da diferença

Existe em Praia do Forte uma manifestação cultural peculiar que são as “Caretas de Praia do Forte”. Segundo a lenda, é uma herança do período da escravidão. As Caretas são

homens nativos (adultos e crianças) que vestem todo o corpo de folhagens, usam máscaras com caras de animais e sinos nos pés. Percorrem as ruas da Vila entre os meses de fevereiro a abril (PRAIA, s/d).<sup>85</sup>

A primeira cena de *O mundo vai* retrata uma tradição negra – o clipe “contou com a participação do grupo folclórico *Os Caretas da Praia do Forte*” (MENESES, 2020). O diretor Chico Kertész explicou que o grupo é uma tradição emblemática do carnaval local, que foi retratada no clipe porque eles procuraram trazer um carnaval mais bucólico na vila, com um clima interiorano, como a cantora tinha pensado, um “carnavalzinho menor e charmoso” (INSTAGRAM 27, 2020). A vila de pescadores onde o clipe foi gravado fica no litoral norte da Bahia, a 80km do Centro Histórico de Salvador (PRAIA DO FORTE, s/d), onde Ivete tem uma casa (GI, 2020).

Uma máscara no chão, uma criança fantasiada, a mata, o som da mata, o barulho de sinos. A cena acontece de forma que o seu rosto fique encoberto; o grupo aparece, em roda, como se conversasse, ajustando os últimos detalhes da saída. As crianças não ganham destaque, apenas as máscaras, que estão sobrepostas, deixando entrever seus rostos, como para não deixar dúvidas de que se trata de crianças negras. Quando elas começam a correr pela mata, a guitarra, com uma sonoridade *heavy metal*, cria uma tensão, como se algo fosse acontecer.

A imagem de uma Ivete “menina” estabelece um grande contraste. Deitada em uma cama, Ivete utiliza uma série de recursos para criar uma imagem “interiorana” – fronha de retalho, colorida; lençol listrado, azul e branco; pijama de bolinha; e um laço nos longos cabelos. *Os Caretas* saem da mata, correndo, em direção à cidade. Ivete levanta de sua cama, abre a porta de estilo colonial, sai do seu quarto, e vai até a sacada da casa, que tem a janela estilo colonial, e está toda enfeitada para o carnaval.

Há uma série de elementos que vinculam *Os Caretas* à natureza, e a artista à civilização. Por isso, essa introdução me remete aos estereótipos raciais, porque afinal ela cria a diferença entre crianças negras e uma mulher branca. Reconheço aqui a projeção desse *Outro* racial como o selvagem e o incivilizado, enquanto Ivete elabora para si mesma a imagem de civilizada e decente. Esse processo pode ser identificado como:

*Primitivização*: o *sujeito negro* torna-se a personificação do incivilizado – a/o selvagem, a/o atrasada/o, a/o básica/o ou a/o natural –, aquele que está mais próximo da natureza. *Incivilização*: o *sujeito negro* torna-se a personificação do outro violento e ameaçador – a/o criminoso/a/o, a/o suspeita/o, a/o perigosa/o –, aquele que está fora da lei. *Animalização*: o *sujeito negro* torna-se a

---

<sup>85</sup> Conferir o vídeo *Caretas de Praia do Forte* (2017), onde os participantes explicam a tradição. Disponível em <<https://praiadoforte.org.br/praiado-forte/cultura>>. Acesso em 24/06/2021.

personificação do animal – a/o selvagem, a/o primata, a/o macaca/o, a figura do “King Kong” –, outra forma de humanidade. (KILOMBA, 2019, p.79, grifos da autora)

Santanna (2009) pontua que Ivete Sangalo estabelece uma relação com o étnico através do outro. É interessante pensar como a artista e o diretor estruturaram a cena de abertura do clipe, porque eles escolheram estabelecer a floresta para a partida do grupo – a primeira criança pega a máscara no chão –, e a casa para a partida da cantora – que estava deitada na cama. Ela poderia já aparecer no trio, se a intenção era destacar as diversas tradições do carnaval baiano, ou ter compartilhado o mesmo caminho com o grupo, mostrando os integrantes saindo de suas casas e indo brincar o carnaval. Portanto, ela usa essa tradição negra, introduzindo-a na sua narrativa, como lhe convém. Em 2002, quando o tema do carnaval de Salvador foi *Carnaváfrica*, Ivete Sangalo mandou uma mensagem para os “homenageados” daquele ano – e ela acabou descrevendo como fantasia esse Outro.

A África é uma das fontes inesgotáveis de coisas boas culturalmente. É um povo forte, determinado, sofrido, explorado, mas é uma fonte que a gente bebe diariamente, principalmente o Brasil e, indiscutivelmente, a Bahia, na cultura, no seu folclore, na sua música, na maneira de vestir, de se comportar, na miscigenação. Acho que é uma homenagem muito justa. A minha mensagem para os afro-descendentes é de agradecimento, um muito obrigada, por toda essa herança. Que Deus continue com os olhos voltados para a África que tem um povo muito sofrido, mas que sabe lidar com o sofrimento e transformar tudo isso em coisas boas. Que Deus nos permita usufruir cada vez mais dessa criatividade e dessa fertilidade que a África tem. (2002, p.1). (SANGALO apud SANTANNA, 2009, p.402)

O carnaval baiano, com o tema “Carnaváfrica”, em 2002, também mostrou o poder da branquitude. Apesar do aval oficial à identidade africana e ao movimento que reivindica reparações pela escravidão, os rostos na transmissão televisiva eram brancos, mostrando a possibilidade de exercer um *Gesichtskontrolle* (controle de rostos) a céu aberto, controle que, Muniz Sodré explica, é “a decisão cotidiana sobre quem pode entrar em clubes, boates, restaurantes de luxo ou mesmo ser aceito para seguros de automóveis”. (SOVIK, 2009, p.36-37)

- Junto, mas não misturado – artista x público

Embora o videoclipe proponha uma grande confraternização, o lugar da artista é afirmado o tempo todo. Ao mesmo tempo que ela parece estar pulando no meio do povo, a câmera mostra que ela está no meio da roda, estabelecendo um palco imaginário, com a plateia ao redor, mantendo uma certa distância da artista. Portanto, ela busca reproduzir o formato do carnaval, mesmo quando parece reverter a lógica do artista inacessível. Enquanto os figurantes aparecem dançando juntos, embolados, reproduzindo a socialização do carnaval, ela permanece cantando sozinha no centro.

Depois, ao “subir” no trio, ela começa a receber as pessoas nesse espaço – no trio elétrico há um espaço reservado para convidados especiais.

- A baianidade de Ivete

A performance de Ivete no clipe repete uma série de características que ela sempre utiliza quando canta músicas de Axé; ela dança, enfatiza a letra com movimentos do corpo, mobiliza o público, brinca, mantém uma apresentação elétrica. Mas é interessante que ela tenha escolhido a fantasia de baiana para estampar a capa do trabalho, mostrando que a reatualização da imagem é uma prática que faz parte da carreira da artista. Se as pessoas se identificam com essa mulher irreverente e animada, ela produz *O mundo vai* como um trabalho que contém tudo que já foi feito por ela – mesmo a sonoridade – e atualiza sua imagem de baiana. Não há nenhuma novidade na performance de Ivete, só mais do mesmo que a consagrou. No entanto, é importante mencionar que há um outro lado da cantora, mais doce e delicado, que coexiste com a imagem de baiana arretada que Ivete tanto divulga; Ivete flerta com um repertório de músicas românticas desde o começo da sua carreira solo, alcançando o público também através das trilhas sonoras das novelas globais, onde sua voz ganha destaque em temas de amor.

- Todo mundo vai? – Divisão racial do espaço

Ivete Sangalo celebra o carnaval baiano como uma festa de todos, e mostra a rua como esse lugar do encontro, do lazer, da festa, da alegria. O clipe constrói o retrato de que todo mundo tem acesso a essa festa democrática. Por isso, em *O mundo vai*, entendo que há uma espécie de reatualização do mito da “democracia racial”, a partir da celebração do encontro promovido pela folia, como já denunciava Lélia Gonzalez (2020): “As imagens do Carnaval e futebol brasileiros são largamente utilizadas (especialmente no exterior) como ‘provas concretas’ da ‘harmonia racial’ brasileira” (p.168).

A realidade do carnaval não parece ser bem assim, no entanto. *O mundo vai* reproduz o mito de que o carnaval é uma festa pública, que é só chegar e participar. Cidinha da Silva (2019) explica: “Antes de conhecer o carnaval de rua de Salvador, mais precisamente o circuito do Campo Grande, o retrato instantâneo da precarização do trabalho negro em minha cabeça era a greve dos garis cariocas de 2014. Agora tenho outro, a microeconomia do carnaval soteropolitano” (p.19). O

carnaval da Bahia, famoso no mundo todo, na verdade não é para “todo mundo”, apesar do mote de Ivete.

O folião tem que pagar para ter acesso a uma série de espaços – e ele é aconselhado pelo site *Folia Bahia* a não sair sozinho da área vip que escolher (FOLIA, s/d). Para entrar onde o acesso é restrito, ele precisa do abadá, que é uma camisa com a identificação do Bloco – uma espécie de ingresso. Além do trio elétrico e do carro de apoio, o bloco também conta com “uma área delimitada por uma grande corda com um esquema próprio de segurança”, onde os foliões acompanham o desfile. Além dos blocos, o carnaval baiano dispõe de camarotes, também pagos (FOLIA, s/d).

Até a virada para o ano 2000, quando a Câmara Municipal de Vereadores de Salvador instalou uma Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar as denúncias de racismo no carnaval, os blocos de trio recorriam a práticas discriminatórias na seleção dos seus foliões obrigando-os a apresentarem, no ato de aquisição das fantasias para o desfile, fotografia e comprovante de residência, mecanismo que garantia a exclusão de negros e moradores de bairros populares dos seus desfiles. (MIGUEZ, 2020, p.143)

Assim, o trio elétrico foi privatizado, criando esse espaço protegido, reintroduzindo uma hierarquia socioespacial na festa, modelo que já havia sido desconstruído (ibidem). Os associados dos blocos de corda – brancos de classe média e alta – são consumidores cativos do Axé, e movimentam tanto o carnaval quanto o milionário mercado musical. Por isso, o uso das cordas extrapola as questões do mercado. Essa segregação do carnaval escancara a tensão étnica do tecido social da capital baiana. E o formato do carnaval, que relega o povo à “multidão pipoca”, invariavelmente, gera conflitos e cenas de violência (GUERREIRO, 2000).

No carnaval, se não busca a resistência em blocos afro, ou fica em casa, a enorme maioria negra pode ser vista espremida nas calçadas. Ou nas cordas. (...) Por, em média, 8 reais ao dia neste ano, esses cidadãos recebem a missão de garantir a paz de quem pode pagar para desfilar num bloco. Uma corda é esticada na proteção de milhares de foliões de cada bloco e tem início a batalha. O cordeiro deve empurrar de volta à calçada qualquer um que, sem ter pago a fantasia do bloco, ouse tentar brincar num espaço que, ensina a Constituição, é público. Falamos aqui das ruas, não de um sambódromo. (FERNANDES, 2002)

Com esse exército de até 1.500 seguranças investindo contra a multidão, a briga pelo espaço costuma ser pesada. Muitas vezes, seguranças descontrolados extrapolam suas funções e desencadeiam brigas sangrentas, quando partem para a luta corporal com foliões pipoca que protestam contra sua exclusão dos espaços mais próximos dos palcos. (GUERREIRO, 2000, p.243)

A cantora Xênia França já pontuou que “o carnaval de Salvador é uma das maiores expressões da desigualdade social, e do *apartheid*, que Salvador e a Bahia ainda tendem, insistem em manter. Em todos os sentidos” (XÊNIA apud OLIVEIRA, 2020a). E apesar de ser um mercado de

proporções gigantescas – em 2020, a economia do Carnaval da capital baiana movimentou recursos que ultrapassaram 1 bilhão de reais – ele está concentrado na mão de poucos: os donos dos grandes blocos de trio (MIGUEZ, 2020).

Do outro lado, a festa mobiliza “dezenas de milhares de trabalhadores informais, em sua larga medida formado pela população negromestiça da cidade, que em condições de grande precariedade procuram garantir alguma renda como vendedores ambulantes, catadores de lata ou cordeiros” (ibidem). Durante a festa, o mercado da comida de rua é dominado por mulheres negras, enquanto homens negros vendem bebidas, se instalando em pontos específicos do circuito (SILVA, 2019).

Neste concentrado mercado carnavalesco, nem mesmo todo mundo que deseja, vai se apresentar na festa, já que as entidades carnavalescas disputam com dificuldades os patrocínios comerciais, que são indispensáveis para a sua participação. “Situação ainda mais difícil no enfrentamento desta disputa estão as agremiações afrocarnavalescas como os afoxés e os blocos afro” (MIGUEZ, 2020, p.143). Se não há acesso liberado para quem quer se divertir na folia, não é todo mundo que pode trabalhar no carnaval – como já abordei, Margareth Menezes denunciou isso nas redes ao explicar que não faria sua *live* por falta de patrocínio.

Assim, no que diz respeito especificamente à economia da festa, é imperativa a renovação radical dos marcos que regulam os negócios carnavalescos e que hoje sustentam um mercado caracterizado por práticas concentradoras e oligopolistas, cuja tendência é ampliar e aprofundar o quadro de desigualdade e precariedade em que atuam os atores mais fragilizados da festa, a exemplo das muitas dezenas de entidades afrocarnavalescas, mantendo-os à margem de uma melhor repartição dos benefícios econômicos gerados pelo negócio. (MIGUEZ, 2020, p.144-145)

Salvador é uma “cidade negro-mestiça, racista, sexista, desigual, violenta, excludente” (GUMES e ARGÔLO, 2020, p.236). Assim, a partir da simples observação da topografia da cidade, “da divisão e da ocupação do espaço urbano, percebe-se que a imagem de uma sociedade igualitária e justa, com oportunidades iguais para todos não encontra paralelo na realidade” (SANTOS, 2006, p.102). A lógica racista que impera na ocupação de seu espaço, e que prevalece em seu carnaval, já foi inclusive declarada por Carlinhos Brown, que “denunciou o *apartheid* nas ruas em 2006, e em 2007 protestou contra a restrição de acesso da população ao carnaval pelo uso de arquibancadas, camarins, cordas e abadás” (SOVIK, 2009, p.37).

Ao ser questionada se queria mesmo ingressar no doutorado, após ter sua entrada no “centro” dificultada, Kilomba (2009) problematiza esse processo, explicando como “as relações de poder desiguais de ‘raça’ são então rearticuladas nas relações de poder desiguais entre os espaços”

(p.61). Ao ser interpelada por uma mulher branca, para que continue à margem do centro acadêmico, “a diferença racial vem a coincidir com a diferença espacial” (p.61). A mulher branca localiza a mulher negra na periferia, e ainda pergunta se há a real necessidade da mulher negra sair desse lugar – imposto pela branquitude.

A intelectual também revela como era interpelada toda vez que saía do seu bairro, uma “nação imaginária habitada por macacos” (p.113) que englobava sua rua, oficialmente rua Dr. João de Barros, que ficou conhecida como “*rua dos Macacos*” e “República das Bananas”. “Nos olhos das/os brancas/os, nós, pessoas negras, éramos “macacos” que haviam chegado recentemente da antes colonizada África” (p.113-114, grifos da autora). Ao sair do seu bairro, majoritariamente africano, questionavam de onde ela vinha, e ela era interpelada para se lembrar que, para a branquitude, ela não deveria ter saído de lá. Kilomba reitera que ser observada e questionada (“de onde você vem?”) “são formas de controle que, certamente, incorporam o poder” (p.115). Edith Piza (2000) explica o que é definido como *geografia social da raça*, citando Ruth Frankenberg:

(...) é um espaço, mais social do que natural, onde pessoas moram, trabalham, estudam, passam férias, descansam, passeiam; enfim, é um espaço povoado, no qual pessoas ocupam determinados lugares sociais, segundo sua origem racial, e comportam-se de acordo com as regras sociais desse espaço, durante a vida cotidiana (FRANKENBERG, 1994, p.43-44 apud PIZA, 2000, p.109).

Lélia Gonzalez (2020) ressalta que além de uma divisão racial e sexual do trabalho, há uma divisão racial do espaço, explicando que “a sociedade que se construiu no Brasil é a sociedade que se estratificou racialmente” (p.247). Era sobre isso que Taís Araújo falava com Ivete Sangalo na *live*, quando explicou que no restaurante em que se encontraram, só havia ela e o marido, Lázaro Ramos, de negros naquele espaço<sup>86</sup>. “No Brasil, não se nega a importância das populações negras, mas isso não quer dizer que se aceite a presença dos negros, mesmo em lugares como a Bahia, em que os níveis de desigualdade sócio-raciais são muito fortes” (GELEDÉS, 2014). Então, apesar de Ivete anunciar que “todo mundo vai”, vale questionar quem tem acesso a qual espaço de lazer – quem vai para pular carnaval? – e quem realmente lucra se “todo mundo” for.

As sociedades que vieram a constituir a chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos enquanto grupo dominante. (GONZALEZ, 2020, p.131)

---

<sup>86</sup> Abordado no tópico 5.2 O silêncio de Ivete.

## 6 PROVOCAÇÕES FINAIS

A proposta da pesquisa foi problematizar a dimensão da branquitude na produção artística de três mulheres brancas do gênero *Axé music*: Claudia Leitte, Daniela Mercury e Ivete Sangalo. Tentei evidenciar a influência dessa visão de mundo na música, demonstrando como a concepção artística está marcada pelo lugar social daquela que canta. Esse *lócus* de enunciação, normalmente encoberto quando a pessoa ocupa um lugar de poder, interfere na sua performance – porque mulheres brancas têm experiências sociais que conformam um modo de ver específico (BENTO, 2002).

Para propor esse debate, trago contribuições de várias áreas do conhecimento, construindo um caminho que entendo como pertinente para a análise da performance da branquitude, na intenção de elucidar quais os significados de ser uma mulher branca em uma sociedade racista. Nesse sentido, também vou destacando narrativas dominantes – que invariavelmente apresentam um conteúdo racista – e sublinhando a norma sempre que possível no texto, porque falo de um lugar de poder que não é neutro, sobre o qual pouco (ou quase nada) temos discutido na universidade, e que tem interferido na produção de conhecimento ao impor uma perspectiva branca como universal.

Por isso, ao finalizar esta etapa da pesquisa, questiono como o meu *lócus* de enunciação impactou essa produção acadêmica, ciente de que minha perspectiva é parcial, específica, limitada. Problematizando minha própria percepção do material, estive atenta ao que eu ouvia e via, questionando o que me escapava na performance, mas foi iluminado pela leitura e escuta, principalmente, de intelectuais negras e intelectuais negros. Ao definir o recorte da pesquisa, escolhi construir a minha versão dos contextos em que as artistas produziram, e compartilhar uma descrição dos trabalhos como metodologia, a fim de evidenciar a minha perspectiva das sonoridades, narrativas e imagens produzidas por essas mulheres brancas.

A diversidade de fontes – músicas, vídeos do YouTube, filmes, sites, artigos, notícias, matérias de jornal, sites de fofoca, Facebook, Instagram, livros – permitiu que eu confrontasse as narrativas das artistas ao longo de suas carreiras, não para descobrir “a verdade”, mas para tentar entender o que é que a baiana tem feito no Axé, atualizando esse ícone da cultura brasileira. No primeiro capítulo, localizei a branquitude, propondo uma reflexão acerca desse lugar de poder no centro acadêmico e na pesquisa, destacando o privilégio branco. Em seguida, ao evidenciar que há uma divisão racial e sexual do trabalho, destaquei o privilégio da mulher branca, calcado em

estereótipos, denunciando a premissa racista da “boa aparência”. Depois, situei a branquitude no Axé, retomando o debate racial que cerca o gênero. No segundo capítulo, propus uma perspectiva em que a performance artística é atravessada pela performance social, buscando demonstrar o privilégio branco na mídia.

No terceiro capítulo, apresento a cantora Claudia Leitte, e seu DVD *Negalora*, onde ela assume duas personagens no palco, baseada em estereótipos raciais. A “lora” apresenta um repertório romântico, e tem uma performance delicada, representando uma princesa/diva no palco. A “nega” apresenta um repertório de samba, e tem uma performance forte, representando uma baiana/mulata. Além dessa construção da diferença no palco, utilizando diversos elementos da performance para promover o contraste, como o repertório, a iluminação, o figurino e a dança, propus que através de artifícios como a identificação com sua família na primeira parte, e o batismo na segunda, ela reproduz dois estereótipos no palco: a mulher branca e a mulher negra.

A segunda baiana abordada foi Daniela Mercury, e seu videoclipe *Pantera Negra Deusa*, onde ela propõe uma homenagem ao Ilê Aiyê. Apesar de proclamar nas redes que o bloco afro é a sua família, ela não promove uma integração no vídeo, e constrói cenas em que muitos parecem seus súditos. Além disso, mesmo que ela diga que é negra, ela reserva um tratamento diferenciado para sua imagem – permitindo o close da câmera apenas para mostrar suas joias, enquanto explora o corpo negro. Daniela cria uma história onde elabora a sua própria Wakanda – referindo-se à nação do filme *Pantera Negra* (2018). A partir da análise, entendo que a artista reproduz a ideia do primitivismo moderno (hooks, 2019; KILOMBA, 2019), construindo imagens no videoclipe que aproximam as pessoas negras da natureza – relação que revela estereótipos racistas de que o sujeito negro é mais “natural”, mais “simples”, mais “espontâneo”, mais “puro” e mais “verdadeiro”, e por isso eles teriam acesso a algo que os brancos perderam, uma exótica e primitiva autenticidade. Enquanto isso, ela constrói para si imagens que a aproximam da realeza – mas de uma realeza benevolente, que é gentil com os adultos e afetuosa com as crianças.

Por último, falo de Ivete Sangalo e seu videoclipe *O mundo vai*, onde a baiana promove uma imagem do carnaval como uma festa democrática. Apesar dessa proposta, ela já começa o vídeo estabelecendo a noção de diferença com *Os Caretas da Praia do Forte*, recorrendo também à noção de Outridade, construindo o sujeito negro como primitivo e selvagem. Ivete reproduz sua premiada performance de palco no clipe, promovendo a folia com imagens coloridas, em um ambiente descontraído e leve. O seu carisma é algo peculiar, e promove uma enorme identificação do seu público. No entanto, questiono sua versão do carnaval como uma festa acessível a todos,

onde todo mundo vai, baseada no debate proposto por intelectuais negras, que escancaram a divisão racial do espaço. Desse modo, revelo que a narrativa do mito da “democracia racial” permeia a confraternização na tela – mas não se reproduz nas ruas de Salvador.

Diante das análises, eu forneço percepções sobre a lógica da branquitude – evidenciando que a sua performance não é neutra – a partir de três exemplos: Claudia Leitte, com sua “*vibe* positiva”, mensagens cristãs e postura de boa moça; Daniela Mercury, com seu ativismo político e sua identificação como negra, por ser baiana e tocar samba-reggae; e Ivete Sangalo, com sua irreverência e espontaneidade, suas brincadeiras e sua neutralidade racial e política. Ao descortinar o mundo de fantasias que cada uma constrói na tela<sup>87</sup>, uma narrativa mítica acerca da mulher branca – como nos contos de fada – evidencia a camada oculta do discurso (BENTO, 2002). Elas até podem falar e cantar o contrário, mas a performance deflagra a perspectiva da branquitude, que controla cada roteiro do início ao fim. A análise dessa música midiática “descobre” três lugares comuns da mulher branca – e assim, era uma vez a princesa Claudia Leitte, a rainha Daniela Mercury e a menina Ivete Sangalo.

A proposta era investigar o imaginário atribuído às mulheres brancas a partir da performance musical, questionando a noção de “boa aparência” e de beleza, além dos seus estereótipos, impostos como o padrão estético e o ideal feminino (CARNEIRO, 2020), desnaturalizando esse lugar de poder. Meu foco era a imagem de mulher que cada artista construía para si; como proposta dos Estudos Críticos da Branquitude, eu pretendia olhar apenas para a artista branca, tornando-a o branco-objeto de pesquisa. No entanto, a artista branca construía a si mesma em cena ao mesmo tempo que construía a mulher negra e o homem negro. Kilomba (2019) explica esse processo no qual o sujeito branco elabora a si mesmo projetando no outro tudo aquilo que ele não quer admitir como seu: “partes *cindidas* da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’ (self). Essa cisão evoca o fato de que o *sujeito branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa” (p.34-36, grifos da autora).

Enquanto analisava as performances, refletindo sobre o que elas me provocavam – sensações, reflexões, imagens – avaliava quais eram os sentidos que, a meu ver, estavam sendo produzidos em cena. Por que, afinal, a diferença era articulada na performance? Assim, identifiquei nos três trabalhos fantasias coloniais, que me remeteram ao processo abordado por Kilomba (2019):

---

<sup>87</sup> Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dra. Lúcia Campos pela reflexão na Banca de Defesa.

“somente uma parte do ego – a parte ‘boa’, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como ‘eu’ e o resto – a parte ‘má’, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o ‘*Outra/o*’ como algo externo” (p.36-37, grifo da autora). As três artistas, portanto, constroem essa Outra e esse Outro como antagonista do “eu” (self) – como o diferente – em quem projetam suas fantasias, construindo a Outridade em cena. “O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo” (p.37, grifos da autora).

Por isso, o que descrevo acerca da “nega” idealizada pela branca Claudia, ou sobre os figurantes negros idealizados por Daniela e Ivete, é a minha percepção branca acerca da elaboração das artistas brancas – porque o sujeito negro aparece através do que elas conceberam artisticamente. Sobretudo, é a perspectiva de mulheres brancas acerca do que a mulher negra e o homem negro representam para elas. Por isso, os papéis e lugares desenvolvidos e ocupados pelo sujeito negro nos três trabalhos – ou pela caricatura *Negalora* – diz respeito tão somente ao imaginário branco racista. “Tenhamos a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*” (FANON, 2020, p.107, grifos do autor). Esse imaginário pode até ser assimilado por uma pessoa negra, mas ele é elaborado pela branquitude, que torna o sujeito negro objeto, definindo a sua realidade, sua identidade e história, como elas fazem nos trabalhos analisados.

Claudia Leite ridiculariza o universo feminino negro, recorrendo a uma série de estereótipos, que essencializam as mulheres negras e negam sua humanidade plena – a proposta de *Negalora Íntimo* expõe uma perspectiva racista, promovendo a ideia estereotipada de que a mulher negra tem “o swingue da cor”; Daniela Mercury objetifica o sujeito negro, negando sua humanidade plena – ela utiliza o sujeito negro conforme lhe convém (como faz em outros trabalhos), explorando seus corpos e promovendo a exotização da mulher negra em *Pantera Negra Deusa* – onde o racismo surge na forma de paixão pelo “exótico” e “primitivo” (KILOMBA, 2019); e Ivete Sangalo parte da construção da Outridade, projetando no Outro racial o selvagem e o incivilizado, o que nega a humanidade plena do sujeito negro, enquanto a artista branca elabora para si mesma a imagem de civilizada. *O mundo vai* situa a performance da artista no presente, apresentando um carnaval globalizado, enquanto o Outro negro é o passado, rústico, que aparece como um tempero étnico. Diante disso, ressalto que a forma como as três baianas representam o sujeito negro está relacionada com a humanidade que elas atribuem a ele.

Nos três trabalhos o sujeito negro é construído como o Outro através dos processos de primitivização e de incivilização – todas aludem à noção de que ele está mais próximo da natureza. Claudia Leite elabora sua imagem como moralmente ideal e decente – enquanto a lora/branca, e

cria a Negalora vinculando essa Outra à imagens como: navio negreiro – estampa de oncinha – pernas de fora – cabelo preso – samba – repente – pintura facial – samba-reggae – *spirituals*. Daniela Mercury constrói sua imagem como majestosamente generosa, relacionando o Outro a elementos como: panos – estampas étnicas – pintura facial – cabeça raspada – turbantes – pés descalços – estampa de oncinha – tranças – cabelos presos. Já Ivete Sangalo constrói uma imagem de civilizada, sendo mais direta ao vincular o outro à natureza, localizando *Os Caretas* no meio do mato.

Enquanto a primeira artista faz alusão ao navio negreiro no palco, usando dois homens negros para consolidar a sua proposta; a segunda leva um bloco afro, quer seja um grupo negro de resistência, para fazer *mise en scène* num clipe gravado justamente no que antes fora uma casa grande; e a terceira usa um grupo de crianças negras, que apresentam uma manifestação cultural herdada do período da escravidão, localizando-os na mata. Cada cantora utiliza uma estratégia para evidenciar sua branquitude em cena, mencionando, no entanto, um “passado de escravidão, do qual os brancos parecem ter estado ausentes” (BENTO, 2002, p.1).

A narrativa dos trabalhos analisados foi inventada por cada artista, mas o problema não é esse – já que um vídeo, como qualquer texto, é uma invenção<sup>88</sup>. O problema é que elas optaram em trazer esse tema ignorando o papel do grupo branco na escravidão – e se elas tivessem identificado de maneira objetiva o papel das mulheres brancas, elas teriam mantido esse tema nos trabalhos? Qual o propósito de camuflar o papel da branquitude feminina, “tão autoritária e despótica quanto o colonizador português” (CARNEIRO, 2020, p.153-154)? Entendo que os trabalhos dissimulam o papel histórico das pessoas brancas como opressoras (WILLIAN, 2019), e ressalto que a mulher branca se beneficia dessa narrativa, enquanto sua libertação “tem sido feita às custas da exploração da mulher negra” (GONZALEZ, 2020, p.43).

A pergunta proposta por Edith Piza – “como os processos psicossociais presentes nas relações de dominação afetaram a população de brancos brasileiros e como eles passaram a construir suas identidades de brancos?” (2000, p.103) – evidencia que a escravidão impactou também a população branca, o que tem sido abordado por Maria Aparecida Silva Bento (BENTO, 2002; VÍDEO 1, 2020; VÍDEO 3, 2020; VÍDEO 26, 2020; VÍDEO 27, 2021). Bento adverte sobre o legado da escravidão para o grupo branco, que insiste em ignorar sua herança colonial, enquanto

---

<sup>88</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Rosse pela reflexão na Banca de Defesa.

recorre a esse período para explicar a desigualdade – focando apenas o lugar do negro. O silêncio acerca de si produz benefícios concretos e simbólicos, porque ao evitar localizar-se no passado, o grupo branco evita localizar-se no presente. Talvez os trabalhos aqui analisados possam contribuir para esse debate, evidenciando narrativas que parecem resultar desse silêncio sobre o papel da mulher branca na escravidão.

A transmissão de lugares de poder em nossa sociedade é um legado da escravidão para o grupo branco, que impacta a divisão racial e sexual do trabalho<sup>89</sup>, como abordo no tópico referente ao tema, evidenciando os lugares que foram reservados às mulheres negras no mercado de trabalho. Essa lógica promove o desemprego, o recorrente aumento da concentração de renda e a exclusão histórica de pessoas negras de espaços de decisão institucional (BENTO, 2019). Quem ganha mais? Quem tem acesso aos melhores cargos? Quem recebe os melhores patrocínios e está em destaque na mídia? Bento (2021a) denuncia que dos 8 milhões de pessoas que perderam o emprego no primeiro semestre de 2020, “6,3 milhões eram negros e negras, o que representa 71% do total”; com relação à população ocupada, “a parcela branca ganhava, em média, 73,4% mais do que a negra”. Assim, encerro provocando que se constatar as hierarquias raciais é uma escolha, só não admite a realidade aniquiladora das estruturas racistas quem não quer – quem se beneficia e opta por ignorar (ALMEIDA in MIRANDA, 2020).

Para mudar essa realidade, o lugar de poder que a branquitude feminina constrói para si, analisado na pesquisa, precisa vir à tona para ser desconstruído, porque embora as experiências das mulheres brancas prevaleçam como universais, adequadas e legítimas, geralmente somos “extraordinariamente relutantes” em nos enxergarmos como opressoras (KILOMBA, 2019). As três baianas se beneficiam do racismo – como a branquitude se beneficia – recorrendo ao discurso da mestiçagem e ao mito da “democracia racial”, que são fantasias brancas acerca da realidade, enquanto continuam construindo para si imagens de poder – como elas têm feito no Axé. Mas se não há nenhuma novidade acerca do conteúdo racista da mestiçagem e do mito da “democracia racial” – o que já foi denunciado por intelectuais negras e intelectuais negros antes que eu tivesse nascido – demonstro como Claudia Leitte, Daniela Mercury e Ivete Sangalo vinculam o sujeito negro ao passado de escravidão, enquanto omitem quem são “os descendentes dos escravocratas” (BENTO, 2002). E esse silêncio – que revela o “pacto narcísico da branquitude” (ibidem) – é mais uma estratégia para preservar o privilégio branco na sociedade racista brasileira.

---

<sup>89</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Lourenço Cardoso, que destacou na Banca de Defesa a importância de indicar na reflexão final as consequências da divisão racial e sexual do trabalho.

## 7 REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- ALMEIDA, Marcus V. S. R. O Estudo da performance musical e o seu caráter social. *Revista da Tulha*. Ribeirão Preto, v. 3, n. 1, p. 85-102, jan.–jun. 2017.
- ALMEIDA, Mariléa de. Racismo acadêmico e seus afetos. *História: Questões & Debates*. Curitiba v. 69, n. 2, p. 96-109, jul./dez. 2021.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, n. 69, p. 72-79, 2006.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. A mulher negra no mercado de trabalho. *Estudos Feministas*, nº2, ano 3, p.479-488, 1995.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Racismo no Trabalho: o movimento sindical e o Estado. In: HUNTLEY, Lynn e GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (org.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, p. 325-342, 2000.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. *Pactos narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. (Tese de doutorado), São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, 2002.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 25-58, 2002a.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. “Decolonialidade e perspectiva negra”. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.
- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2020.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. O estranho enigma da raça na América contemporânea. In: *Racismo sem racistas: o racismo da cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- BUENO, Winnie. *Imagens de Controle – Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- CARDOSO, Lourenço C. *O Branco invisível: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (1957-2007)*. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Economia Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal, 2008.
- CARDOSO, Lourenço. O branco-objeto: O movimento negro situando a branquitude. *Instrumento: Revista de Estudo e Pesquisa em Educação*, v. 13, n. 1, p.81-93, 2011.
- CARDOSO, Lourenço. CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. (Tese de Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

- CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: Um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional – A branquitude acadêmica: Volume 2*. Curitiba: Appris, 2020.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- CARREIRA, Denise. O Lugar dos sujeitos brancos na luta antirracista. *SUR 28 – Revista Internacional de Direitos Humanos*. v.15, n.28, 127-137, 2018
- CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. *Série Antropologia*, (Brasília. Online). v.354, p. 1-21, 2004.
- CARVALHO, José Jorge. O confinamento racial do mundo acadêmico brasileiro. *Padê: estudos em filosofia, raça, gênero e direitos humanos*. UniCEUB, FACJS, Vol.2, n.1, 2007.
- CARVALHO, José Jorge. Racismo fenotípico e estética da segunda pele. *Revista cinética*, s/n, p.1-14, 2008.
- CARVALHO, Mariana Marina S. *(En)cantando a “vida”: Um encontro entre mestres tradicionais e estudantes universitários*. Monografia (Bacharelado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, p. 135. 2018.
- CARVALHO, Mariana Marina. S. A máquina do privilégio: O protagonismo de cantoras brancas no Carnaval 2021. *Revista Espaço Acadêmico*. (no prelo)
- CARVALHO, Mariana Marina. S.; MORAIS, Vinícius Theófilo. R. Dos corredores às salas de aula, um diálogo: Contribuições do Movimento Negro na formação acadêmica. In: *II Colóquio Latino-Americano sobre Insurgências Decoloniais, Psicologia e os Povos Tradicionais – “Como será o amanhã?” Perspectivas e horizontes para a América Latina*. Online, 22 a 25 de junho de 2021. (no prelo)
- CASTRO, Armando Alexandre. Axé music: mitos, verdades e world music. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.203-217, 2010.
- CASTRO, Cristina Maria de. Judeus messiânicos em Belo Horizonte-MG: alianças e tensões entre crentes em Yeshua/Jesus. *Estudos de Sociologia*. Araraquara, v.26, n.5,1 p.829-848 jul.-dez. 2021.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOGUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. p.79-91. 2007.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v.31, n.1, p.99-127, janeiro/abril 2016.
- COLLINS, Patricia Hill. *Mammies*, matriarcas e outras imagens de controle. In: *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo. p.135-177. 2019.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 05-22, 2006.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos feministas*, ano 10, p.171-188, 2002.

- DAVIS, Angela. A obsolescência das tarefas domésticas se aproxima: uma perspectiva da classe trabalhadora. In: *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, p.225-244, 2016.
- DIANGELO, Robin. *Não basta não ser racista: sejamos antirracistas*. Faro Editorial, 2020.
- EDDO-LODGE, Reni. *Por que não converso mais com pessoas brancas sobre raça*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- ERTHAL, Júlio. A análise em música popular: reflexões em diálogo com a etnomusicologia. *Debates/UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 16, p.117-133, 2016.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FIGUEIREDO, Ângela; GROSGOUEL, Ramón. Por que não Guerreiro Ramos? Novos desafios a serem enfrentados pelas universidades públicas brasileiras. *Ciência e Cultura*, ano 59, n. 2, p. 36-41, 2007.
- FIGUEIREDO, Ângela; GROSGOUEL, Ramón. Racismo à brasileira ou racismo sem racistas: colonialidade do poder e a negação do racismo no espaço universitário. *Sociedade e Cultura*, v. 12, n. 2, p. 223-234, 2009.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, p.15-43, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.
- GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos. Música afro-carnavalesca: Das multidões para o sucesso das massas elétricas. SANSONE, Livio e SANTOS, Jocélio Teles dos (org.) *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, Bahia: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.
- GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: RJ: Vozes, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. (org.) Flávia Rios, Márcia Lima. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GROSGOUEL, Ramon. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 2, abr./jun. 2007.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- GUMES, Nadja Vladi; ARGÔLO, Marcelo. A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. *Dossiê A Música e suas Determinações Materiais – Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 1, p.219-238, 2020.
- HARAWAY, Donna. Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, 22, 2004.
- hooks, bell. Introdução. In: *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- hooks, bell. *Olhares negros: Raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- hooks, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

- JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, Luís Filipe de Lima. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008,
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica. 2020.
- LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fê*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.
- MENDES, Wallace G.; SILVA, Cosme M.F.P. Homicídios da População de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros (LGBT) no Brasil: uma Análise Espacial. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 25, p. 1709-1722, 2020.
- MIGUEZ, Paulo. Afrofolias: notas sobre a presença negra no carnaval de Salvador. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 133 – 147, jul./dez. 2020.
- MOMBAÇA, Jota. -3. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. In: *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- NOLETO, Rafael. O canto da laicidade: Daniela Mercury e o debate sobre casamento civil igualitário no Brasil. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 36(2): 136-160, 2016.
- NOLETO, Rafael; MENEZES NETO, Hugo. Sujeitos em Performance: diversidade, diferença e formas expressivas. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 2, p. 27-29, 2019.
- OCUPAÇÃO Ilê Aiyê, 2018, São Paulo. *Ocupação Ilê Aiyê*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.
- OLIVEIRA, Marcelo Cunha; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Carnaval, identidade negra e axé music em Salvador na segunda metade do século XX. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 70-84, nov. 2016.
- OLUO, Ijeoma. *Então você quer conversar sobre raça?*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2020.
- PEREIRA, Ianá Souza. Axé-axé: o megafenômeno baiano. *Revista África e Africanidades*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, fev. 2010.
- PIZA, Edith. *O caminho das águas: Estereótipos de personagens negras por escritoras brancas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 1998.
- PIZA, Edith. Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu... In: HUNTLEY, Lynn e GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (org.) *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 97-155.
- PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para a branquitude. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 59-90.

PRETA-Rara. *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SAAD, Layla F. *Eu e a supremacia branca: como reconhecer seu privilégio, combater o racismo e mudar o mundo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTANNA, Marilda. Uma voz que dança: a performance de Daniela Mercury no show/álbum Canibália. In: QUEIROZ, João Paulo (org.). *Artes em torno do Atlântico: Atas do III Congresso Internacional — Criadores Sobre outras Obras – CSO'12*. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/ Centro de investigação e de estudos em Belas-Artes. p.496-502, 2012.

SANTOS, Gislene Aparecida. A raça brasileira: Gilberto Freyre e o lusotropicalismo. In: *A invenção do 'ser negro'. Um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pallas/Educ/Fapesp, p.149-161, 2002.

SANTOS, Marcos J. M. *Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode*. (Dissertação de Mestrado). Mestrado em Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, BA, 2006.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2012.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor*. Salvador: EDUFBA, 2018.

SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13 (2): 265-285, maio-agosto/ 2005.

SILVA, Cidinha da. Sobre os que juntam vinténs na microeconomia do carnaval. In: *#Parem de nos matar!*. São Paulo: Polén, 2019.

SOVIK, Liv. *Aqui Ninguém é Branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TURINO, Thomas. Participatory and presentational performance. In: *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

XAVIER, Giovana. *Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

## JORNAIS E REVISTAS ONLINE

ADÚN, Guellwaar. Guellwaar Adún: Cláudia Leitte e a síndrome das sinhazinhas baianas e brasileiras. *Geledés*. 27/12/2011. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/guellwaar-adun-claudia-leitte-e-a-sindrome-das-sinhazinhas-baianas-e-brasileiras/>>. Acesso em 20/06/2021.

ALBUQUERQUE, Rafael. Após demissão de executivos e reformulação, Caco de Telha muda de nome. *BN Holofote, Bahia Notícias*. 31/10/2013. Disponível em <<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/32776-apos-demissao-de-executivos-e-reformulacao-caco-de-telha-muda-de-nome.html>>. Acesso em 31/10/2021.

ALCANTARINO, Alexia. Conheça João Gomes, o jovem de 19 anos que é um fenômeno do piseiro. *Léo Dias, Metrôpoles*. 25/09/2021. Disponível em <<https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/conheca-joao-gomes-o-jovem-de-19-anos-que-e-um-fenomeno-do-piseiro>>. Acesso em 15/12/2021.

ALMEIDA, Camila. Campanha de Claudia Leitte vai às ruas com erro gritante. *IBahia*. 09/12/2011. Disponível em <<https://www.ibahia.com/detalhe/noticia/campanha-de-claudia-leitte-vai-as-ruas-com-erro-gritante/>>. Acesso em 22/06/2021.

ARAÚJO, Glauco. Claudia Leitte grava DVD e tem participação especial do filho Davi. *GI. Bahia*. 14/12/2011. Disponível em <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/12/claudia-leitte-grava-dvd-e-tem-participacao-especial-do-filho-david.html>>. Acesso em 22/06/2021.

ARAÚJO, Raphael. Ivete Sangalo lança EP e clipe (com o filho) de O Mundo Vai. *O Fuxico*. 24/01/2020. Disponível em <<https://www.ofuxico.com.br/noticias/ivete-sangalo-lanca-ep-e-clipe-com-o-filho-de-o-mundo-vai/>>. Acesso em 27/06/2021.

ARAÚJO, Raphael. Ivete Sangalo ganha certificado de ouro por O Mundo Vai. *O Fuxico*. 14/08/2020a. Disponível em <<https://www.ofuxico.com.br/noticias/ivete-sangalo-ganha-certificado-de-ouro-por-o-mundo-vai/>>. Acesso em 27/06/2021.

BENTO, Cida. Discurso da meritocracia ignora ‘bolha branca’ e discriminação no mercado de trabalho. *Folha de São Paulo*. 31/10/2019. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cida-bento/2019/10/discurso-da-meritocracia-ignora-bolha-branca-e-discriminacao-no-mercado-de-trabalho.shtml?origin=folha>>. Acesso em 06/03/2021.

BENTO, Cida. Sentimento de não pertencer é um desafio para os negros nas universidades. *Folha de São Paulo*. 09/06/2021. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cida-bento/2021/06/sentimento-de-nao-pertencer-e-um-desafios-para-os-negros-nas-universidades.shtml>>. Acesso em 16/12/2021.

BENTO, Cida. Medida Provisória é superprecarização do trabalho. *Folha de São Paulo*. 18/08/2021a. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cida-bento/2021/08/medida-provisoria-e-superprecarizacao-do-trabalho.shtml>>. Acesso em 16/12/2021.

BERGER, Carolina. Daniela Mercury relata desafios femininos na música: ‘Cada mulher que se impõe nos liberta’. *Música, Gshow*. 28/07/2016. Disponível em <<http://gshow.globo.com/Musica/noticia/2016/07/daniela-mercury-relata-desafios-femininos-na-musica-cada-mulher-que-se-impoe-nos-liberta.html>>. Acesso em 13/10/2021.

BERGER, Carolina; MELLO, João. Daniela Mercury explica título de Rainha do Axé: ‘O gênero só ganha nome no Brasil comigo’. *Música, Gshow*. 17/06/2016. Disponível em <<http://gshow.globo.com/Musica/noticia/2016/06/daniela-mercury-explica-titulo-de-rainha-do-axe-o-genero-so-ganha-nome-no-brasil-comigo.html>>. Acesso em 16/12/2021.

BORGES, Rosane. Erro de Lilia Schwarcz foi evitar confrontação de ideias para não ofender ‘elo frágil’. *Folha de São Paulo*. 15/08/2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/erro-de-lilia-schwarcz-foi-evitar-confrontacao-de-ideias-para-nao-ofender-elo-fragil.shtml>>. Acesso em 21/10/2021.

BRÊDA, Lucas. Antes massivo, axé não emplaca hits, perde diálogo com jovens e vira trilha nostálgica. *Folhapress, Gaucha ZH*. 22/02/2020. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/02/antes-massivo-axe-nao-emplaca-hits-perde-dialogo-com-jovens-e-vira-trilha-nostalgica-ck6xodz5o01mo011bexwunyqt.html>>. Acesso em 24/06/2021.

BREILLER, Pires. ‘Vidas negras importam’ chacoalha brasileiros entorpecidos pela rotina de violência racista. *El País*. 07/06/2020. Disponível em <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-06/vidas-negras-importam-chacoalha-parcela-de-brasileiros-entorpecida-pela-rotina-de-violencia-racista.html>>. Acesso em 28/04/2020.

BRITO, Hagamenon. Claudia avança e tem *star quality*. *Correio 24horas*. 25/05/2010. Disponível em <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/claudia-leitte-estreia-na-sony-music-e-expande-sua-musicalidade/>>. Acesso em 10/10/2021.

BRITO, Hagamenon. Larissa Luz diz que discursou para os brancos em geral e não para Daniela Mercury. *Correio 24horas*. 04/02/2019. Disponível em <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/larissa-luz-diz-que-discursou-para-os-brancos-em-geral-e-nao-para-daniela-mercury/>>. Acesso em 11/02/2021.

CARVALHO, Paula. Daniela Mercury criticada por apropriação cultural. *Blog Jovem Pan*. 30/01/2019. Disponível em <<https://blog.jovempan.com.br/paulacarvalho/tips/daniela-mercury-criticada-por-apropriacao-cultural/>>. Acesso em 27/03/2021.

DIAS, Guilherme Soares. Saída do Ilê Aiyê é festa cultural, política e de religiosidade. *Guia Negro*. 11/02/2018. Disponível em <<https://guianegro.com.br/saida-do-ile-aiye-e-festa-cultural-politica-e-de-religiosidade/>>. Acesso em 10/04/2021.

DIAS, Paulo. Diásporas musicais africanas no Brasil. *Moozyca*. 28/02/2016. Disponível em <<https://moozyca.com/artigo/diasporas-musicais-africanas-no-brasil>>. Acesso em 31/10/2021.

ELOI, Arthur. Daniela Mercury/ Todos são filhos de Wakanda no clipe “Pantera Negra Deusa”. *Música, Omelete*. 22/12/2018. Disponível em <<https://www.omelete.com.br/musica/daniela-mercury-todos-sao-filhos-de-wakanda-no-clipe-pantera-negra-deusa>>. Acesso em 24/02/2021.

FERNANDES, Bob. Um carnaval de cordeiros – Como poucos usam Salvador para montar sua festa particular. *Residência universitária UFBA*. 2002. Disponível em <[http://www.residencia.ufba.br/editoriais/carnaval\\_de\\_cordeiros/](http://www.residencia.ufba.br/editoriais/carnaval_de_cordeiros/)>. Acesso em 01/11/2021.

FERNANDES, Nayara. Por trás da “boa aparência”: o racismo em números no mercado. *CEERT*. 23/08/2019. Disponível em <<https://ceert.org.br/noticias/mercado-de-trabalho-comercio-servicos/25616/por-tras-da-boa-aparencia-o-racismo-em-numeros-no-mercado>>. Acesso em 16/12/2021.

FERRAZ, Marcos. Pola Ribeiro assume direção do MAM-BA e diz que é preciso “recuperar a alma” do museu. *Arte Brasileiros*. 11/02/2021. Disponível em <<https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/pola-ribeiro-assume-direcao-do-mam-ba-e-diz-que-e-preciso-recuperar-a-alma-do-museu/>>. Acesso em 24/03/2021.

FERREIRA, Mauro. Mais loura do que negra, Claudia Leitte esboça balé mulato em ‘Negalora’. *Blog Notas Musicais*. 08/10/2012. Disponível em <<http://www.blognotasmusicais.com.br/2012/10/mais-loura-do-que-negra-claudia-leitte.html>>. Acesso em 20/06/2021.

FERREIRA, Mauro. Diplomático, documentário sobre axé vai atrás da história do gênero baiano. *Música, Mauro Ferreira, G1*. 21/01/2017. Disponível em <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/diplomatico-documentario-sobre-axe-vai-atras-da-historia-do-genero-baiano.html>>. Acesso em 11/10/2021.

FERREIRA, Mauro. Liminha expõe produção de discos e hits de nomes como Lulu em série sobre estúdio. *Blog do Mauro Ferreira, Pop e Arte, G1*. 27/12/2017a. Disponível em

<<https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/liminha-expoe-producao-de-discos-e-hits-de-nomes-como-lulu-em-serie-sobre-estudio.ghtml>>. Acesso em 29/20/2021.

FERREIRA, Mauro. Daniela Mercury alude ao filme ‘Pantera negra’ em samba-reggae inédito que saúda o bloco Ilê Aiyê. *Blog do Mauro Ferreira, Pop e Arte, G1*. 01/11/2018. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/11/01/daniela-mercury-alude-ao-filme-pantera-negra-em-samba-reggae-inedito-que-sauda-o-bloco-ile-aiye.ghtml>>. Acesso em 20/03/2021.

FERREIRA, Mauro. Ivete Sangalo renova o tempo de alegria com EP carnavalesco. *Blog do Mauro Ferreira, Pop e Arte, G1*. 24/01/2020. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/01/24/ivete-sangalo-renova-o-tempo-de-alegria-com-ep-carnavalesco.ghtml>>. Acesso em 26/06/2021.

FERREIRA, Mauro. Discos para descobrir em casa – ‘Ivete Sangalo’, Ivete Sangalo, 1999. *Blog do Mauro Ferreira, Pop e Arte, G1*. 01/07/2020a. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/01/discos-para-descobrir-em-casa-ivete-sangalo-ivete-sangalo-1999.ghtml>>. Acesso em 23/06/2021.

FERREIRA, Mauro. Ivete Sangalo entra no pagode baiano com Xanddy. *Blog do Mauro Ferreira, Pop e Arte, G1*. 29/01/2021. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/01/29/ivete-sangalo-entra-no-pagode-baiano-com-xanddy.ghtml>>. Acesso em 23/06/2021.

FRAGA, Marcelo. Cláudia Leitte é acusada de racismo por causa de foto no Facebook. *Revista Encontro*, 01/04/2016. Disponível em <<https://www.revistaencontro.com.br/canal/atualidades/2016/04/claudia-leitte-e-acusada-de-racismo-por-causa-de-foto-no-facebook.html>>. Acesso em 30/08/2020.

FRANÇOZA, Douglas. Com Elza Soares, Ivete Sangalo e Emicida lançam o clipe de ‘Mulheres não têm que chorar’. *Popline, Terra*. 02/11/2020. Disponível em <<https://portalpopline.com.br/com-elza-soares-ivete-sangalo-e-emicida-lancam-o-clipe-de-mulheres-nao-tem-que-chorar/>>. Acesso em 16/10/2021.

FRANÇOZA, Douglas. Claudia Leitte entrega as primeiras performances de “Agradece” no ‘The Voice’ e ‘Domingão do Faustão’. *Popline, Terra*. 28/02/2021. Disponível em <<https://portalpopline.com.br/claudia-leitte-entrega-as-primeiras-performances-de-agradece-no-the-voice-e-domingao-do-faustao/>>. Acesso 13/02/2021.

GALVÃO, Alexandre. Wakanda é aqui! Daniela Mercury lança clipe novo; assista. *Metro1*. 21/12/2018. Disponível em <<https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/66119,wakanda-e-aqui-daniela-mercury-lanca-clipe-novo-assista>>. Acesso em 20/03/2021.

GARCIA, Lusmarina Campos. Femicídio. *Folha de São Paulo*. 21/12/2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2020/12/femicidio.shtml>>. Acesso em 05/04/2021.

GAUTHIER, Jorge. Perfume, novo álbum de Daniela Mercury, é a essência da música da Bahia. *Me Salte, Correio 24horas*. 26/01/2020. Disponível em <<https://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/perfume-novo-album-de-daniela-mercury-e-a-essencia-da-musica-da-bahia/>>. Acesso em 08/04/2021.

GAVIN, James. Daniela Mercury, um turbilhão de ideias e músicas. (*New York Times*) *Cultura, Estadão*. 17 /09/2019. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,daniela-mercury-um-turbilhao-de-ideias-e-musicas,70003013471>>. Acesso em 04/11/2021.

GOIS, Ancelmo. Margareth Menezes fala sobre a “máquina do privilégio”, como define o favorecimento a artistas brancos. *Ancelmo.com. O Globo*. 24/07/2020. Disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/margareth-menezes-fala-sobre-maquina-do-privilegio-como-define-o-favorecimento-artistas-brancos.html>>. Acesso em 07/10/2021.

GOMES, Matheus. Uma visão negra sobre o genocídio em curso no país. *Tribuna, Nexo*. 19/03/2021. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/tribuna/2021/Uma-vis%C3%A3o-negra-sobre-o-genoc%C3%ADdio-em-curso-no-pa%C3%ADs>>. Acesso em 05/04/2021.

GONZALEZ, Mariana. Daniela Mercury canta “contra censura e mordanças” em seu novo álbum. *Música, Uol*. 10/01/2020a. Disponível em <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/01/10/daniela-mercury-lanca-album-perfume.htm>>. Acesso em 07/04/2021.

IZAAL, Renata. Giovana Xavier: ‘Não estou na vida acadêmica para ser legitimada pelo script branco’. *O Globo*. 23/10/2019. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/celina/giovana-xavier-nao-estou-na-vida-academica-para-ser-legitimada-pelo-script-branco-23905537>>. Acesso em 18/03/2021.

IZEL, Adriana. Claudia Leitte completa 10 anos de carreira flertando com a música pop. *Diversão e Arte, Correio Braziliense*. 11/02/2018. Disponível em <[https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/11/interna\\_diversao\\_arte,658930/claudia-leitte-10-anos-de-carreira.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/11/interna_diversao_arte,658930/claudia-leitte-10-anos-de-carreira.shtml)>. Acesso em 26/02/2021.

JUSTO, Gabriel. Pelo 12º ano consecutivo, Brasil é país que mais mata transexuais no mundo. *Brasil, Exame*. 19/11/2020. Disponível em <<https://exame.com/brasil/pelo-12o-ano-consecutivo-brasil-e-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo/>>. Acesso em 06/03/2020.

KOGUT, Patrícia. Ivete Sangalo deixará o ‘Superbonita’ por causa do filho. *Patrícia Kogut, O Globo*. 28/10/2016. Disponível em <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2016/10/ivete-sangalo-deixara-o-superbonita-por-cao-do-filho-saiba-quem-assumira-o-programa.html>>. Acesso em 01/11/2021.

KOGUT, Patrícia. Pesquisa aponta que pandemia fortaleceu a televisão. *Patrícia Kogut, O Globo*. 24/03/2021. Disponível em <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2021/03/pesquisa-aponta-que-pandemia-fortaleceu-televisao-e-mostra-sucesso-do-bbb-e-de-fazenda.html>>. Acesso em 26/03/2021.

KOGUT, Patrícia. Ivete Sangalo cotada para o ‘Caldeirão’ a partir de janeiro. *Patrícia Kogut, O Globo*. 23/08/2021a. Disponível em <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2021/08/ivete-sangalo-cotada-para-o-caldeirao-partir-de-janeiro-saiba-tudo.html>>. Acesso em 05/10/2021.

LOPES, Nicole. Representatividade: mulheres pretas que trazem músicas reais. *Popline, Terra*. 15/06/2021. Disponível em <<https://portalpopline.com.br/representatividade-mulheres-pretas-que-trazem-musicas-reais/>>. Acesso em 11/10/2021.

MACHADO, Livia. Claudia Leitte quer mostrar seu lado MPB em DVD só com músicas lentas. *Pop e Arte, G1*. 23/11/2011. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/claudia-leitte-quer-mostrar-seu-lado-mpb-em-dvd-so-com-musicas-lentas.html>>. Acesso em 21/08/2020.

MARQUES, Helena. Daniela Mercury lança remix de “Pantera Negra Deusa” com dupla italiana I Koko; ouça!. *Popline, Terra*. 21/01/2019. Disponível em <<https://portalpopline.com.br/daniela-mercury-lanca-remix-de-pantera-negra-deusa-com-dupla-italiana-i-koko-ouca/>>. Acesso em 27/03/2021.

MARTINS, James. Letieres Leite: ‘Já vi bloco recusar cantor por dizer que parecia macaco’. *Entrevistas, Bahia.ba*. 05/08/2016. Disponível em <<https://bahia.ba/entrevista/letieres-leite-ja-vi-bloco-recusar-cantor-por-dizer-que-parecia-um-macaco/>>. Acesso em 21/02/2021.

MENA, Fernanda. Em 30 anos, entidade viu demanda por diversidade racial no trabalho ir de zero a dez. *Folha de São Paulo*. 20/04/2021. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/04/em-30-anos-entidade-viu-demanda-por-diversidade-racial-no-trabalho-ir-de-zero-a-dez.shtml?origin=folha>>. Acesso em 16/12/2021.

MENESES, Ian. Com participação de Marcelinho, Ivete lança clipe de ‘O Mundo Vai’. *Holofote, Bahia Notícias*. 24/01/2020. Disponível em <<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/57196-com-participacao-de-marcelinho-ivete-lanca-clipe-de-o-mundo-vai.html>>. Acesso em 27/06/2021.

MENEZES, Caio. Financiamento coletivo leva jovens da periferia para assistir “Pantera Negra”. *Gente, IG*. 14/03/2018. Disponível em <<https://gente.ig.com.br/cultura/2018-03-14/desafio-pantera-negra.html>>. Acesso em 24/03/2021.

MÉRA JUNIOR, Acyr. Dez perguntas para Margareth Menezes (cantora – sem patrocínio para lives no carnaval): “Não fui somente eu, não, mas a grande maioria dos artistas, principalmente os negros”. *Blog, LuLacerda*. 14/02/2021. Disponível em <<https://lulacerda.ig.com.br/dez-perguntas-para-margareth-menezes-cantora-sem-patrocínio-para-lives-no-carnaval-nao-fui-somente-eu-nao-mas-a-grande-maioria-dos-artistas-principalmente-os-negros/>>. Acesso em 08/10/2021.

MIRANDA, Júlia de. Ouvindo umas verdades com bell hooks: o feminismo é para todos. *Elástica, Abril*. 14/12/2020. Disponível em <<https://elastica.abril.com.br/especiais/bell-hooks-feminismo-negro-livro/>>. Acesso em 23/11/2021.

MOGGI, Larissa. Daniela Mercury relembra época em bandas e explica opção por cantar solo: ‘Minha personalidade’. *Música, Gshow*. 07/06/2016. Disponível em <<http://gshow.globo.com/Musica/noticia/2016/06/daniela-mercury-relembra-epoca-em-bandas-e-explica-opcao-por-cantar-solo-minha-personalidade.html>>. Acesso em 03/03/2021.

MOGGI, Larissa. Ivete Sangalo se declara aos fãs: ‘Antes de fazer uma música, penso primeiro neles’. *Bastidores, Gshow*. 24/03/2017. Disponível em <<https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/ivete-sangalo-se-declara-aos-fas-antes-de-fazer-uma-musica-penso-primeiro-neles.ghtml>>. Acesso em 01/11/2021.

NASCIMENTO, Silvia. “Wakanda é na Europa”: Daniela Mercury mostra que homenageia, mas não escuta os negros. *Mundo Negro*. 22/01/2019. Disponível em <<https://mundonegro.inf.br/wakanda-e-na-europa-daniela-mercury-mostra-que-homenageia-mas-nao-escuta-os-negros/>>. Acesso em 11/02/2021.

NEBLINA, Daniel. Ivete Sangalo manda Luciano Huck calar a boca no Domingão e web comemora: “Desejo dos brasileiros”. *Observatório da TV, Uol*. 11/10/2021. Disponível <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/ivete-sangalo-manda-luciano-huck-calar-a-boca-no-domingao-e-web-comemora-desejo-dos-brasileiros>>. Acesso em 01/11/2021.

NEVES, Flávia. Pergunta retórica. *Norma Culta*. 14/07/2016. Disponível em <<https://www.normaculta.com.br/pergunta-retorica/>>. Acesso em 01/11/2021.

OLIVEIRA, Emília. Com convidados vips, Claudia Leitte vira Negalora em gravação de DVD. *Correio 24Horas*. 14/12/2011. Disponível em <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/com-convidados-vips-claudia-leitte-vira-negalora-em-gravacao-de-dvd/>>. Acesso em 16/12/2021.

OLIVEIRA, Fábila. ‘Anitta tenta ferrar todos os outros artistas para continuar no topo’, diz ator da Globo. *O Dia*. 28/07/2020. Disponível em <<https://odia.ig.com.br/colunas/fabia-oliveira/2020/07/5959446--anitta-tenta-ferrar-todos-os-outros-artistas-para-continuar-no-topo---diz-ator-da-globo.html>>. Acesso em 01/11/2021.

OLIVEIRA, Pamela. Xênia França: “Defendo meu direito de pensar que eu sou uma mulher brasileira”. *Afrofuturismo, Cultura, Brasil de Fato*. 21/03/2020a. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2020/03/21/xenia-franca-defendo-meu-direito-de-pensar-que-eu-sou-uma-mulher-brasileira>>. Acesso em 17/10/2021.

OLIVEIRA, Sheila. Uma mulher é morta a cada nove horas durante a pandemia no Brasil. *Direitos Humanos, Brasil de Fato*. 10/10/2020b. Disponível em

<<https://www.brasildefato.com.br/2020/10/10/uma-mulher-e-morta-a-cada-nove-horas-durante-a-pandemia-no-brasil>>. Acesso em 06/03/2021.

ORICCHIO, Luiz Zanin. A falta de posição autoral limita ‘Axé – Canto do povo de um lugar’ ao empilhamento de depoimentos. *O Estado de São Paulo*. 15/01/2017. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,a-falta-de-posicao-autoral-limita-axe-canto-do-povo-de-um-lugar-ao-empilhamento-de-depoimentos,10000100051>>. Acesso em 27/08/2021.

PAIXÃO, Mayara. Devolvo a Portugal o que criamos na cultura brasileira, afirma Daniela Mercury. *Folha de São Paulo*. 30/09/2021. <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/devolvo-a-portugal-aquilo-que-criamos-na-cultura-brasileira-diz-daniela-mercury.shtml>>. Acesso em 30/10/2021.

PINHEIRO, Jonas. Carnaval: “Está na hora de parar de usar de um discurso que não é seu para lucrar”. *Afirmativa*. 27/02/2019. Disponível em <<https://revistaafirmativa.com.br/carnaval-esta-na-hora-de-parar-de-usar-de-um-discurso-que-nao-e-seu-para-lucrar/>>. Acesso em 11/02/2021.

PINHEIRO, Lara. Brasil tem 30.484 mortes por Covid-19 em fevereiro, 2º maior número em toda a pandemia. *Bem estar, GI*. 01/03/2021. Disponível em <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/03/01/brasil-tem-30484-mortes-por-covid-19-em-fevereiro-2o-maior-numero-em-toda-a-pandemia.ghtml>>. Acesso em 07/10/2021.

QUEIROZ, Matheus. Claudia Leite mostra fotos fofas de viagem com a família e reflete: ‘Olhe ao seu redor’. *Purepeople*. 01/11/2021. Disponível em <[https://www.purepeople.com.br/noticia/claudia-leitte-mostra-fotos-de-viagem-com-a-familia\\_a330090/1](https://www.purepeople.com.br/noticia/claudia-leitte-mostra-fotos-de-viagem-com-a-familia_a330090/1)> Acesso em 04/11/2021.

RIBEIRO, Bruna. Cida Bento reflete sobre a branquitude e o impacto do racismo na crise do coronavírus. *CEERT*. 17/04/2020. Disponível em <<https://ceert.org.br/noticias/direitos-humanos/26651/cida-bento-reflete-sobre-a-branquitude-e-o-impacto-do-racismo-na-crise-do-coronavirus>>. Acesso em 16/12/2021.

RIBEIRO, Djamila. Beyoncé acerta ao proporcionar onda de debates, com ‘Black Is King’. *Folha de São Paulo*. 06/08/2020a. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/djamila-ribeiro/2020/08/beyonce-acerta-ao-proporcionar-onda-de-debates-com-black-is-king.shtml>>. Acesso em 21/10/2021.

RIBEIRO, Djamila. Margareth Menezes, a rainha do axé brasileiro, é um ícone a ser festejado e valorizado. *Folha de São Paulo*, 01/07/2021. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/djamila-ribeiro/2021/07/margareth-menezes-a-rainha-do-axe-brasileiro-e-um-icone-a-ser-festejado-e-valorizado.shtml>>. Acesso em 12/10/2021.

RIBEIRO, Stephanie. Nem todo mundo é negro no Brasil – e não há problema nisso. *Claudia*. 03/03/2017. Disponível em <<https://claudia.abril.com.br/sua-vida/daniela-mercury-negro-mesticos-brancos/>>. Acesso em 21/02/2021.

SALVADO, Nathália. Pouco antes do concurso, Claudia Leite elogia Miss Brasil. *Terra*. 12/09/2011. Disponível em <<https://www.terra.com.br/diversao/tv/miss-universo/pouco-antes-do-concurso-claudia-leitte-elogia-miss-brasil.fee124f4d865a310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>>. Acesso em 26/02/2021.

SANDES, Ida. Daniela Mercury mostra projeto Geração Canibália em Salvador. *GI BA*. 02/12/2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/12/daniela-mercury-mostra-projeto-geracao-canibalia-em-salvador.html>>. Acesso em 06/08/2020.

SANTANA, André. “É caricatura, sim”. Daniela Mercury é acusada de realizar *blackface* no Carnaval. *Correio Nagô*. 2017. Disponível em <<https://correionago.com.br/e-caricatura-sim-daniela-mercury-e-acusada-de-realizar-blackface-no-carnaval/>>. Acesso em 21/02/2021.

SANTANA, André. ‘Neutralidade’ de Ivete Sangalo é sim posicionamento político. *Opinião – Notícias, Uol*. 04/04/2021. Disponível em <[https://noticias.uol.com.br/columnas/andre-santana/2021/04/04/neutralidade-de-ivete-sangalo-e-sim-posicionamento-politico.htm?utm\\_source=facebook&utm\\_medium=socialmedia&utm\\_campaign=noticias&utm\\_content=geral&fbclid=IwAR11m-7z7ACwybLIMrg4eb1JS4ISvtc-LIGUOcSHTc0J5eBxBTf0DaXT6mY](https://noticias.uol.com.br/columnas/andre-santana/2021/04/04/neutralidade-de-ivete-sangalo-e-sim-posicionamento-politico.htm?utm_source=facebook&utm_medium=socialmedia&utm_campaign=noticias&utm_content=geral&fbclid=IwAR11m-7z7ACwybLIMrg4eb1JS4ISvtc-LIGUOcSHTc0J5eBxBTf0DaXT6mY)>. Acesso em 09/04/21.

SANTANNA, Bianca. É preciso nomear o genocídio negro para interrompê-lo. *Folha de São Paulo*. 30/12/2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2020/12/e-preciso-nomear-o-genocidio-negro-para-interrompe-lo.shtml>>. Acesso em 04/04/2021.

SANTOS, Eliane. Claudia Leite vira ‘nega lora’ para divulgação de DVD. *Notícias, Ego, Globo.com*. 13/12/2011. Disponível em <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2011/12/claudia-leitte-vira-nega-lora-para-divulgacao-de-dvd.html>>. Acesso em 21/08/2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. O que o ‘medo branco’ tem a dizer sobre lugar de fala, raça, Beyoncé e cancelamento. *Folha de São Paulo*. 13/08/2020. Disponível em <[https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/o-que-o-medo-branco-tem-a-dizer-sobre-lugar-de-fala-raca-beyonce-e-cancelamento.shtml?fbclid=IwAR2vz\\_Yp6JMo5Jn2DN3UWsG4XXV1hevVrXktwXSPVN1sGgwC2wN0ddl1It0](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/o-que-o-medo-branco-tem-a-dizer-sobre-lugar-de-fala-raca-beyonce-e-cancelamento.shtml?fbclid=IwAR2vz_Yp6JMo5Jn2DN3UWsG4XXV1hevVrXktwXSPVN1sGgwC2wN0ddl1It0)>. Acesso em 20/10/2021.

SCHWARCZ, Lilia. Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha. *Folha de São Paulo*. 02/08/2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml>>. Acesso em 20/10/2021.

SERRA, Flavia. Claudia Leite declara seu amor ao marido em gravação de DVD. *O Fuxico*. 13/12/2011. Disponível em <<https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/claudia-leitte-declara-seu-amor-ao-marido-em-gravacao-de-dvd/2011/12/13-125623.html>>. Acesso em 26/02/2021.

RODRIGUES, Thayná. Ivete Sangalo torce por novas temporadas do ‘The masked singer’ e fala de documentário em fazenda: ‘Confinados um mês’. *Patricia Kogut, O Globo*. 05/10/2021. Disponível em <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2021/10/ivete-sangalo-torce-por-novas-temporadas-do-masked-singer-e-fala-de-documentario-em-fazenda-confinados-um-mes.html>>. Acesso em 05/10/2021.

TORRES, Leonardo. Com “O Mundo Vai”, Ivete Sangalo ganha mais um prêmio de música do Carnaval. *Popline, Terra*. 26/02/2020. Disponível em <<https://portalpopline.com.br/com-o-mundo-vai-ivete-sangalo-ganha-mais-um-premio-de-musica-do-carnaval/>>. Acesso em 27/06/2021.

VANINI, Eduardo. Professora da UFRJ rompe barreiras da academia pelas redes sociais. *O Globo*. 10/04/2018. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/ela/gente/professora-da-ufrj-rompe-barreiras-da-academia-pelas-redes-sociais-22561931>>. Acesso em 09/03/2021.

VIEIRA, João. ‘Black is King’: intelectuais negros falam sobre texto de Lilia Schwarcz. *Uol*. 05/08/2020. Disponível em <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/05/black-is-king-intelectuais-negros-falam-sobre-texto-de-lilia-schwarcz.htm>>. Acesso em 21/10/2021.

VILLARDO, Ronald. O ‘star quality’ de Sonia Braga. *O Globo*. 18/05/2016. Disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/ronald-villardo/post/o-star-quality-de-sonia-braga.html>>. Acesso em 11/10/2021.

YAMAGUTI, Bruna. Influencers “fora do padrão” inspiram outras mulheres a se amarem. *Beleza, Correio Braziliense*. 11/04/2021. Disponível em <<https://www.correiobraziliense.com.br/revista-do-correio/2021/04/4917232-influencers-fora-do-padrao-inspiram-outras-mulheres-a-se-amarem.html>>. Acesso em 18/10/2021.

ZOLIN, Beatriz. Covid-19 é a maior crise sanitária e hospitalar que o Brasil já enfrentou. *Drauzio Varella, Uol*. 19/03/2021. Disponível em <<https://drauziovarella.uol.com.br/coronavirus/covid-19-e-a-maior-crise-sanitaria-e-hospitalar-que-o-brasil-ja-enfrentou/>>. Acesso em 05/10/2021.

## SITES

ALÔ, Alô Bahia. Daniela Mercury elege joias de Carlos Rodeiro para usar no clipe de “Pantera Deusa Negra”. *Alô, Alô Bahia, Jornal Correio 24horas*. 26/12/2018. Disponível em <<https://aloalobahia.com/colunas/com-que-roupa/daniela-mercury-elege-joias-de-carlos-rodeiro-para-usar-no-clipe-de-pantera-deusa-negra>>. Acesso em 24/03/2021.

BAHIA Notícias, Claudia Leitte escorrega no português em divulgação de DVD. *Holofote, Bahia Notícias*. 10/12/2011. Disponível em <<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/21698-claudia-leitte-escorrega-no-portugues-em-divulgacao-de-dvd.html>>. Acesso 17/06/2021.

BOL. Sucesso, prêmios e Oscar: 13 curiosidades sobre o filme “Pantera Negra”. *Bol, Uol*, 21/02/2019. Disponível em <<https://www.bol.uol.com.br/listas/sucesso-premios-e-oscar-curiosidades-sobre-o-filme-pantera-negra.htm>>. Acesso em 24/03/2021.

BRASIL de Fato. Ano após ano, Brasil segue na lista dos países que mais mata LGBT’s. *Editorial – Brasil de Fato*. 28/06/2019. Disponível em <<https://www.brasildefatope.com.br/2019/06/28/editorial-or-ano-apos-ano-brasil-segue-na-lista-dos-paises-que-mais-mata-lgbts>>. Acesso em 05/04/2021.

CATRACA Livre. Dançando de pijama na cozinha, *live* da Ivete resumiu o Brasil todinho nessa quarentena. *Catraca Livre*. 26/04/2020. Disponível em <<https://catracalivre.com.br/entretenimento/dancando-de-pijama-na-cozinha-live-da-ivete-resumiu-o-brasil-todinho-nessa-quarentena/>>. Acesso em 21/10/2021.

CEERT. s/d. Disponível em <<https://ceert.org.br/institucional>>. Acesso em 16/12/2021.

CEERT. Cida Bento é uma das 50 pessoas mais influentes no mundo no campo da diversidade. *CEERT*. 06/11/2015. Disponível em <<https://www.ceert.org.br/noticias/mercado-de-trabalho-comercio-servicos/8825/cida-bento-e-uma-das-50-pessoas-mais-influentes-no-mundo-no-campo-da-diversidade>>. Acesso em 16/12/2021.

CLAUDIA Leitte. s/d. Disponível em <<https://www.claudialeitte.com/home>>. Acesso em 26/02/2021.

CLICK Interativo. Click Interativo fará cobertura da gravação do DVD de Claudia Leitte. *Click Interativo*. 13/12/2011. Disponível em <<https://www.clickinterativo.com.br/blog/2011/12/13/click-interativo-fara-cobertura-da-gravacao-do-dvd-de-claudia-leitte.html>>. Acesso em 28/04/2021.

COLETIVO Mwanamuziki. Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música. *Coletivo Mwanamuziki*. 21/03/2021. Disponível em <<https://www.coletivomwanamuziki.com/post/manifesto-das-pessoas-negras-contr-o-racismo-nos-cursos-de-m%C3%BAsica>>. Acesso em 03/11/2021.

CONFLUENTES. s/d. Disponível em <<https://www.confluentes.org.br/organizacao-apoiada/ceert/>>. Acesso em 16/12/2021.

CORREIO Nagô. É verdade que no Ilê Aiyê só sai negro? *Correio Nagô*. 08/02/2018. Disponível em <<https://correionago.com.br/e-verdade-que-no-ile-aiye-so-sai-negro/>>. Acesso em 25/03/2021.

CORREIO 24Horas. Atriz acusa Xanddy de intolerância religiosa: ‘não conseguia acreditar’. *Correio 24Horas*. 06/08/2019. Disponível em <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/atriz-acusa-xanddy-de-intolerancia-religiosa-nao-conseguia-acreditar/>>. Acesso em 21/10/2021.

CORREIO 24Horas. Evangélicas, Simone e Simaria não cantam trecho de música que fala de Iemanjá. *Correio 24Horas*. 09/08/2019a. Disponível em

<<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/evangelicas-simone-e-simaria-nao-cantam-trecho-de-musica-que-fala-de-iemanja/>>. Acesso em 21/10/2021.

DANIELA Mercury. s/d. Disponível em <<http://www.danielamercury.com.br/>>. Acesso em 26/03/2021.

DIÁRIO de Pernambuco. Claudia Leite é acusada de racismo ao se intitular Negalora. *Diário de Pernambuco, Diversão e Arte, Correio Braziliense*. 31/03/2016. Disponível em <[https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/31/interna\\_diversao\\_arte,525002/claudia-leitte-e-acusada-de-racismo-ao-se-intitular-negalora.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/31/interna_diversao_arte,525002/claudia-leitte-e-acusada-de-racismo-ao-se-intitular-negalora.shtml)>. Acesso em 21/08/2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Ilê Aiyê. *Enciclopédia Itaú Cultural*. 12/02/2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636197/ile-aiye>>. Acesso em 10/04/2021.

ÉPOCA. Claudia Leite, por Carlinhos Brown. *Época*. 25/05/2009. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI18851-15273,00.html>>. Acesso em 24/10/2021.

ESTAÇÃO Globo. *Memória Globo*. s/d. Disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/estacao-globo/>>. Acesso em 31/10/2021.

EXTRA. Mãe de Claudia Leite conta que queria mesmo que a filha fosse doutora. *Extra, Globo*. 12/10/2013. Disponível em <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/mae-de-claudia-leitte-conta-que-queria-mesmo-que-filha-fosse-doutora-10343476.html>>. Acesso em 14/12/2021.

EXTRA. Daniela Mercury gostaria de ver mais avanços na luta LGBTQI+ e fala da quarentena com Malu: ‘Mais apaixonada’. *Extra, Globo*. 17/05/2020. Disponível em <<https://extra.globo.com/famosos/daniela-mercury-gostaria-de-ver-mais-avancos-na-luta-lgbtqi-fala-da-quarentena-com-malu-mais-apaixonada-24431587.html>>. Acesso em 21/02/2020.

FOLHA de São Paulo. Pijama que Ivete Sangalo usou em *live* vira sensação e esgota em apenas três dias. *Celebridades, Folha de São Paulo*. 29/04/2020. Disponível em <<https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2020/04/pijama-que-ivete-sangalo-usou-em-live-vira-sensacao-e-esgota-em-apenas-tres-dias.shtml>>. Acesso em 01/11/2021.

FOLHA de São Paulo. Maicon Rodrigues diz que Ivete e Claudia Leite se apropriam do axé e da cultura afro. *F5, Folha de São Paulo*. 29/07/2020a. Disponível em <<https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2020/07/maicon-rodrigues-diz-que-ivete-e-claudia-leitte-se-apropriam-do-axe-e-da-cultura-afro.shtml>>. Acesso em 01/11/2021.

FOLHA de São Paulo. Live de Daniela Mercury fica em 2º lugar nos trendings top do YouTube. *F5, Folha de São Paulo*. 13/02/2021. Disponível em <<https://f5.folha.uol.com.br/musica/2021/02/live-de-daniela-mercury-fica-em-2o-lugar-nos-trendings-top-do-youtube.shtml>>. Acesso em 18/03/2021.

FOLHA Gospel. “Jesus é o salvador para mim”, diz Claudia Leite em debate sobre intolerância religiosa. *Folha Gospel*. 25/08/2017. Disponível em <<https://folhagospel.com/jesus-e-o-salvador-para-mim-diz-claudia-leitte-em-debate-sobre-intolerancia-religiosa/>>. Acesso em 21/10/2021.

FOLIA Bahia. Primeira vez no Carnaval de Salvador. *Folia Bahia*. s/d. Disponível em <<https://www.foliabahia.com.br/primeiro-carnaval-salvador>>. Acesso em 01/11/2021.

GELEDÉS. Aos 49 anos, mãe Hildelice assume terreiro de Mãe Hilda. *Geledés*. 21/10/2010. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/aos-49-anos-mae-hildelice-assume-terreiro-de-mae-hilda/>>. Acesso em 31/10/2021.

GELEDÉS. Quem quer ser negro no Brasil? *Geledés*. 23/03/2014. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/quem-quer-ser-negro-brasil/>>. Acesso em 01/11/2021.

G1 BA. Daniela Mercury lança clipe da música Pantera Negra Deusa; assista. *GI BA*. 21/12/2018. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/verao/2019/noticia/2018/12/21/daniela-mercury-lanca-clipe-da-musica-pantera-negra-deusa-assista.ghtml>>. Acesso em 21/02/2021.

G1 BA. Fotos: Ilê Aiyê elege 40ª ‘Deusa do Ébano’ 2019 com presença de Gil, Caetano e Daniela. *GI BA*. 17/02/2019. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2019/noticia/2019/02/17/fotos-ile-aiye-elege-40a-deusa-do-ebano-2019-com-presenca-de-gil-caetano-e-daniela.ghtml>>. Acesso em 26/03/2021.

G1 BA. Em Portugal, Daniela Mercury e Malu Verçosa casam pela 3ª vez. *GI BA*. 04/07/2019a. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/musica/noticia/2019/07/04/em-portugal-daniela-mercury-e-malu-vercosa-casam-pela-terceira-vez.ghtml>>. Acesso em 30/10/2021.

G1 BA. Ivete Sangalo ‘recria’ carnaval em clipe gravado na Praia do Forte, na Bahia; Fotos. *GI BA*. 17/12/2019b. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2019/12/17/ivete-sangalo-recria-carnaval-em-clipe-gravado-na-praia-do-forte-na-bahia.ghtml>>. Acesso em 24/06/2021.

G1 BA. Ivete Sangalo lança videoclipe de ‘O Mundo Vai!’, confira. *GI BA*. 24/01/2020. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2020/01/24/ivete-sangalo-lanca-videoclipe-de-vem-o-mundo-vai-confira.ghtml>>. Acesso em 24/06/2021.

G1 BA. Bahia Folia: ‘O Mundo Vai’, de Ivete Sangalo, é eleita música do carnaval 2020. *GI BA*. 26/02/2020a. Disponível em <<https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2020/02/26/pesquisa-bahia-fofia-divulga-a-musica-vencedora-do-carnaval-2020.ghtml>>. Acesso em 24/06/2021.

G1. DANIELA Mercury entra em lista de 10 melhores lives da quarentena do jornal ‘The New York Times’. *GI*. 22/07/2020b. Disponível em <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/07/22/daniela-mercury-entra-em-lista-de-10-melhores-lives-da-quarentena-do-jornal-the-new-york-times.ghtml>>. Acesso em 26/03/2021.

GLAMOUR. Ivete Sangalo faz live com Taís Araújo. *Glamour*, *GI*. 11/06/2020. Disponível em <<https://revistaglamour.globo.com/Celebridades/noticia/2020/06/ivete-sangalo-faz-live-com-tais-araujo.html>>. Acesso em 16/08/2020.

GLAMURAMA. Sem título. *Glamurama*, *Uol*. 16/12/2011. Disponível em <<https://glamurama.uol.com.br/clima-86551/>>. Acesso em 21/08/2020.

GLAMURAMA. Daniela Mercury homenageia Ilê Aiyê com música inspirada no filme “Pantera Negra”. *Glamurama*, *Uol*. 23/11/2018. Disponível em <<https://glamurama.uol.com.br/daniela-mercury-homenageia-ile-aiye-com-musica-inspirada-no-filme-pantera-negra/>>. Acesso em 21/03/2021.

GSHOW. Claudia Leitte cursou três faculdades e fazia teatro na infância escondida da mãe. *Bastidores*, *Gshow*. 08/09/2016. Disponível em <<http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/09/claudia-leitte-cursou-tres-faculdades-e-fazia-teatro-na-infancia-escondida-da-mae.html>>. Acesso em 26/02/2021.

GSHOW. Ivete Sangalo é a homenageada do ‘Troféu Mário Lago’ no ‘Domingão’. *Gshow*. 27/12/2020. Disponível em <<https://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/noticia/ivete-sangalo-e-a-homenageada-do-trofeu-mario-lago-no-domingao.ghtml>>. Acesso em 05/04/2021.

GSHOW. Ivete Sangalo chora ao receber ‘Troféu Mário Lago’: ‘Minha missão é fazer o bem’. *Gshow*. 27/12/2020a. Disponível em <<https://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/noticia/ivete-sangalo-chora-ao-receber-trofeu-mario-lago-minha-missao-e-fazer-o-bem.ghtml>>.

GSHOW. Claudia Leitte fala da amizade com Carlinhos Brown e lembra quando gravou música com o amigo na adolescência: ‘Ele me viu além’. *Gshow*. 14/10/2021. Disponível em <<https://gshow.globo.com/realities/the-voice-brasil/2021/noticia/claudia-leitte-fala-da-amizade-com->

[carlinhos-brown-e-lembra-quando-gravou-musica-com-o-amigo-na-adolescencia-ele-me-viu-alem.ghtml](#)>. Acesso em 24/10/2021.

IBAHIA. Relembre trilhas de novelas na voz de Ivete Sangalo. *IBahia*, 05/12/2013. Disponível em <<https://www.ibahia.com/detalhe/noticia/relembre-trilhas-de-novelas-na-voz-de-ivete-sangalo/>>. Acesso em 28/06/2021.

IPHAN. Solar do Unhão e Capela Nossa Senhora da Conceição (Salvador, BA). *Portal IPHAN*. Livro Histórico, inscrição: 220, 16/09/1943. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema\\_consulta.asp?Linha=tc\\_hist.gif&Cod=1172](http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1172)>. Acesso em 24/03/2021.

IVETE Sangalo. s/d. Disponível em <<https://www.ivetesangalo.com/biografia/>>. Acesso em 01/11/2021.

JAM no MAM. Museu de arte moderna – MAM. *Jam no MAM*. s/d. Disponível em <<https://www.jamnomam.com.br/jam-no-mam/mam>>. Acesso em 24/03/2021.

JUSBRASIL. Lei de Direitos Autorais – Lei 9610/98 / Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. *Jusbrasil*. Disponível em <<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/92175/lei-de-direitos-autorais-lei-9610-98>>. Acesso em 23/03/2021.

MAM. Sobre o MAM. *MAM*. s/d. Disponível em <<http://www.mam.ba.gov.br/sobre-o-mam/>>. Acesso em 16/12/2021.

MARIE Claire. Claudia Leitte é criticada após mostrar batismo e rebate: “Eu não tenho religião”. *Marie Claire*. 23/04/2019. Disponível em <<https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2019/04/claudia-leitte-e-criticada-apos-mostrar-batismo-e-rebate-eu-nao-tenho-religiao.html>>. Acesso em 21/06/2021.

MARIE Claire. Claudia Leitte celebra 13 anos de casamento: “Na última foto eu tava tão bêbada”. *Marie Claire*. 07/03/2020. Disponível em <<https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2020/03/claudia-leitte-celebra-13-anos-de-casamento-na-ultima-foto-eu-tava-tao-bebada.html>>. Acesso em 21/06/2021.

O GLOBO. Claudia Leitte pede desculpas após ‘Altas Horas’ e lista motivos para indignação no Brasil. *Cultura, O Globo*. 25/05/2021. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/claudia-leitte-pede-desculpas-apos-altas-horas-lista-motivos-para-indignacao-no-brasil-25033013>>. Acesso em 05/10/2021.

PRAIA do Forte. s/d. Disponível em <<https://praiadoforte.org.br/praiadoforte/estrutura>>. Acesso em 24/06/2021.

SECRETARIA da Educação. Alunos da rede municipal participam de videoclipe e show de Daniela Mercury. *Secretaria de Educação, Prefeitura de Salvador*. 04/01/2019. Disponível em <<http://educacao3.salvador.ba.gov.br/alunos-da-rede-municipal-participam-de-videoclipe-e-show-de-daniela-mercury/>>. Acesso em 25/03/2021.

UNIVERSA. Em “Mulheres não têm que chorar”, Ivete e Emicida exaltam força feminina. *Universa, Uol*. 01/11/2020. Disponível em <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/11/01/em-mulheres-nao-tem-que-chorar-ivete-e-emicida-exaltam-forca-feminina.htm>>. Acesso em 16/10/2021.

UOL. Luiz Caldas não faria ‘Fricote’ hoje, mas defende: ‘Faz parte da história’. *Música, Uol*. 18/02/2020. Disponível em <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/02/18/luiz-caldas-nao-faria-fricote-hoje-mas-defende-faz-parte-da-historia.htm>>. Acesso em 12/10/2021.

UNICEF. Biografia Daniela Mercury/ Embaixadora do UNICEF no Brasil desde 1995. *Unicef*. s/d. Disponível em <<https://www.unicef.org/brazil/daniela-mercury>>. Acesso em 26/03/2021.

VOGUE. Na espera de Bella, Claudia Leitte passa por mudança de visual e mostra resultado: “Morena iluminada”. *Vogue*. 15/04/2019. Disponível em <https://vogue.globo.com/beleza/gente/noticia/2019/04/na-espera-de-bella-claudia-leitte-passa-por-mudanca-de-visual-e-mostra-resultado.html>. Acesso em 23/10/2021.

## FILMES/VÍDEOS

FILME – *Axé – Canto do povo de um lugar*. Direção de Chico Kertész. Salvador: Macaco Gordo, 2017. Disponível na Netflix (1h 54min.).

FILME – *Hello, Privilege. It’s Me, Chelsea (Alô, privilégio? É a Chelsea)*. Direção de Alex Stapleton. EUA: Condé Nast Entertainment, 2019. Disponível na Netflix (1h04min).

VÍDEO 1 – *Racismo estrutural e inst., com Cida Bento, Silvio Almeida e Jurema Werneck/ #JornadasAntirracistas*. 27/06/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kSW17CPtwbk>. Acesso em 07/03/2021.

VÍDEO 2 – *O canto da cidade – Daniela Mercury – Vídeo original – ano 1992 (HQ)*. 1992 (2013). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B7XaHLJFS28>. Acesso em 06/08/2020.

VÍDEO 3 – *26 de outubro / O branco na luta antirracista: limites e possibilidades*. 30/10/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZeoL8KW8J7M&list=WL&index=13>. Acesso em 15/10/2021.

VÍDEO 4 – *Daniela Mercury – “A Rainha do Axé (Rainha Má)” – Vinil Virtual*. 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hLsw0oCXDmw>. Acesso em 16/12/2021.

VÍDEO 5 – *Programa “Conversa Preta”*. Globoplay. 15/07/2020. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8779618/programa/>. Acesso em 17/08/2020.

VÍDEO 6 – *Minissérie/ Carnaval Claudia Leitte: We Can Do It (Temp.1)*. 15/03/21. Disponível em [https://www.youtube.com/playlist?list=PL5\\_GHXvzMqWaphVDMaAhcHaupAdQN16PS](https://www.youtube.com/playlist?list=PL5_GHXvzMqWaphVDMaAhcHaupAdQN16PS). Acesso em 04/04/21.

VÍDEO 7 – *Ivete Sangalo, Emicida – Mulheres não têm que chorar*. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t5-BPeY8qqc>. Acesso em 16/10/2021.

VÍDEO 8 – *Ivete Sangalo e Emicida – Entrevista no Fantástico (02/11/2020)*. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FR-ApWmYawE>. Acesso em 17/10/2021.

VÍDEO 9 – *Tamanho Família*. Globoplay. 2016. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/5281898/programa/>. Acesso em 12/10/2021.

VÍDEO 10 – *Tamanho Família*. Globoplay. 2019. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8692486/programa/?s=0s>. Acesso em 12/10/2021.

VÍDEO 11 – *Luiz Caldas comemora 50 anos de carreira. Mais você*. Globoplay. 18/02/2020. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8331554/>. Acesso em 12/10/2021.

VÍDEO 12 – *Fricote (participação de Luiz Caldas) – Daniela Mercury – Baile Barroco*. 2006 (2017). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Zi6VZrHZB4>. Acesso em 12/10/2021.

VÍDEO 13 – *Ivete e Claudinha cantam juntas ‘Nega do cabelo duro’. Caldeirão do Huck*. Globoplay. 20/12/2014. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/3845662/?s=0s>. Acesso em 12/10/2021.

VÍDEO 14 – *Daniela Mercury O canto da cidade Por trás da Canção*. 2015. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=cDPMOyOVj\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=cDPMOyOVj_A). Acesso em 10/04/2021.

- VÍDEO 15 – *Making of: A criação e mensagem de "agradece"* – Claudia Leitte e @Natiruts. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IJGvbAdOIYM>>. Acesso em 06/10/2021.
- VÍDEO 16 – *Agradece* – Claudia Leitte e @Natiruts (clipe oficial). 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OyrddoCbYIw>>. Acesso em 04/04/2021.
- VÍDEO 17 – *Carlinhos Brown fala sobre Claudia Leitte e Ivete*. 2012. <<https://www.youtube.com/watch?v=PTW-ndLNnV0>>. Acesso em 24/10/2021.
- VÍDEO 18 – *01. Baco Exu do Blues – Bluesman*. 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8>>. Acesso em 28/08/2020.
- VÍDEO 19 – *Daniela Mercury – Nobre Vagabundo*. 1997. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Qd9FTKa8nKQ>>. Acesso em 27/10/2021.
- VÍDEO 20 – *Daniela Mercury – Ilê Pérola Negra (Official Video) Perfect HD*. 2000 (2013). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qOGdi1WUahE>>. Acesso em 20/02/2021.
- VÍDEO 21 – *Daniela Mercury – Pantera Negra Deusa (ao vivo)*. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cqhp59FVcYY>>. Acesso em 20/02/2021.
- VÍDEO 22 – *Duas Leoas (Videoclipe Oficial – Daniela Mercury e Malu Mercury)*. 2019. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=AYO\\_o5g9iqg](https://www.youtube.com/watch?v=AYO_o5g9iqg)>. Acesso em 29/10/2021.
- VÍDEO 23 – *Daniela Mercury – Cálice // Deus lhe pague (O axé, a voz e o violão ao vivo 2016)*. 2016 (2019). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ufvfgFFbD8w>>. Acesso em 29/10/2021.
- VÍDEO 24 – *Swing da cor – Daniela Mercury – Vídeo Original – ano 1991 (HQ)*. 1991 (2013). Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=AJBtNn-btmQ&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=AJBtNn-btmQ&feature=emb_title)>. Acesso em 20/02/2021.
- VÍDEO 25 – *‘Devolvo a Portugal aquilo que criamos na cultura brasileira’, diz Daniela Mercury*. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uXTRlUih7KF0&t=486s>>. Acesso em 30/10/2021.
- VÍDEO 26 – *T1: E11 – Herança Branca: Análise da Branquitude nos últimos 20 anos – Cida Bento*. Globoplay. 2020. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/9081826/programa/?s=0s>>. Acesso em 16/12/2021.
- VÍDEO 27 – *Lili Entrevista/ Cida Bento*. 21/09/2021. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=RtFpEv0rK\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=RtFpEv0rK_k)>. Acesso em 16/12/2021.
- VÍDEO 28 – *Daniela Mercury – Exalou – (Áudio Álbum Perfume)*. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=breHDhaBXkQ>>. Acesso em 08/04/2021.
- VÍDEO 29 – *O Mais Belo dos Belos – Daniela Mercury*. 1992 (2011). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w79ILoAxwjw>>. Acesso em 08/04/2021.
- VÍDEO 30 – *Tais Araújo: "O Brasil Colônia é uma história bárbara, ridícula, contada de maneira romântica"*. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UOQ9j-snSMA>>. Acesso em 29/11/2021.
- VÍDEO 31 – *27 de outubro 18h/ O protagonismo negro no desvelar da branquitude*. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4tmyxxvU26M&list=WL&index=18>>. Acesso em 29/11/2021.
- VÍDEO 32 – *Fantástico – Ivete Sangalo – "O que vi da vida" (12/02/2012)*. 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pt9WHXvvSYM>>. Acesso em 31/10/2021.
- VÍDEO 33 – *Ivete Sangalo e Gil falam sobre a Bahia, música e religião/ Amigos, Sons e Palavras*. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BQY0E9k67VY>>. Acesso em 30/10/2021.

VÍDEO 34 – *Salvador Fest – Coletiva com Ivete Sangalo*. 17/09/2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=AxSYdXSdsho>>. Acesso em 16/12/2021.

VÍDEO 35 – *Live Ivete Sangalo e Taís Araújo sobre Racismo*. 11/06/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Py1AT-1V82Q>>. Acesso em 27/06/2021.

VÍDEO 36 – *História da discriminação racial na educação brasileira*. 26/07/2018. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=gwMRRVPI\\_Yw](https://www.youtube.com/watch?v=gwMRRVPI_Yw)>. Último acesso em 16/08/2020.

VÍDEO 37 – *Margareth Menezes, música, afro pop baianidade e visibilidade racial*. 28/07/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NLDAiYMD0D8>>. Acesso em 16/08/2020.

## REDES SOCIAIS

### FACEBOOK

FACEBOOK 1. Daniela Mercury. 21/07/2019. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10157331297409801&set=a.91563559800>>. Acesso em 03/03/2021.

FACEBOOK 2. Daniela Mercury. Disponível em <<https://www.facebook.com/DanielaMercury>>. Acesso em 11/10/2021.

FACEBOOK 3. Ivete Sangalo. Disponível em <<https://www.facebook.com/ivetesangalo>>. Acesso em 11/10/2021.

FACEBOOK 4. Claudia Leite. Disponível em <<https://www.facebook.com/ClaudiaLeitte/>>. Acesso em 19/06/2021.

FACEBOOK 5. Claudia Leite. 13/12/2011. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10150428166817201&set=a.495159507200>>. Acesso em 20/06/2021.

FACEBOOK 6. Claudia Leite. 13/12/2011. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10150429098327201&set=a.495159507200>>. Acesso em 20/06/2021.

FACEBOOK 7. Daniela Mercury. 11/08/2019. Disponível em <[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10157381076689801&id=91191209800](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10157381076689801&id=91191209800)>. Acesso em 08/03/2021.

FACEBOOK 8. Daniela Mercury. 27/08/2019. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10157418589674801&set=a.91563559800>>. Acesso em 08/03/2021.

FACEBOOK 9. Daniela Mercury. 25/08/2019. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10157413036219801&set=a.91563559800>>. Acesso em 08/03/2021.

FACEBOOK 10. Daniela Mercury. 17/08/2019. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10157395942854801&set=a.91563559800>>. Acesso em 04/03/2021.

FACEBOOK 11. Daniela Mercury. 11/11/2018. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo?fbid=10156749895499801&set=a.91563559800>>. Acesso em 20/03/2021.

FACEBOOK 12. Daniela Mercury. 01/11/2018. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=10156725935174801&set=a.91563559800>. Acesso em 20/03/2021.

FACEBOOK 13. Daniela Mercury. 26/11/2018. Disponível em <https://www.facebook.com/photo?fbid=10156783041694801&set=a.91563559800>. Acesso em 08/03/2021.

FACEBOOK 14. Carlos Rodeiro. Disponível em <https://www.facebook.com/carlosrodeirojoalheiro/>. Acesso em 24/03/2021.

FACEBOOK 15. Liv Sovik. 06/08/2020. Disponível em <https://www.facebook.com/liv.sovik/posts/10160626601243079>. Acesso em 20/10/2021.

FACEBOOK 16. Lourenço Cardoso. 03/08/2020. Disponível em <https://web.facebook.com/lourenco.cardoso.7/posts/3009040875872346>. Acesso em 20/10/2021.

## INSTAGRAM

INSTAGRAM 1. Claudia Leite. 24/03/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CM0Njpil0aE/>. Acesso em 04/04/21.

INSTAGRAM 2. Claudia Leite. 19/03/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CMmmJFClvWy/>. Acesso em 04/04/2021.

INSTAGRAM 3. Claudia Leite. 12/03/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CMVh7ITFamV/>. Acesso em 04/04/2021.

INSTAGRAM 4. Ivete Sangalo. 28/09/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CUYI7sZDjpV/>. Acesso em 18/10/2021.

INSTAGRAM 5. Ivete Sangalo. 05/02/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CK7YXAeHn9Z/>. Acesso em 29/07/2021.

INSTAGRAM 6. Ivete Sangalo. 02/02/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CKzCui3H0ux/>. Acesso em 29/07/2021.

INSTAGRAM 7. Daniela Mercury. Disponível em <https://www.instagram.com/danielamercury/>. Acesso em 11/10/2021.

INSTAGRAM 8. Ivete Sangalo. Disponível em <https://www.instagram.com/ivetesangalo/>. Acesso em 11/10/2021.

INSTAGRAM 9. Claudia Leite. Disponível em <https://www.instagram.com/claudialeitte/>. Acesso em 11/10/2021.

INSTAGRAM 10. Claudia Leite. 21/02/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CLksorAF8Pj/>. Acesso em 21/06/2021.

INSTAGRAM 11. Claudia Leite. 22/08/2020. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CENb4mAl-Ir/>. Acesso em 23/08/2020.

INSTAGRAM 12. Claudia Leite. 12/10/2021. Disponível em <https://www.instagram.com/p/CU7ye7bFFPz/>. Acesso em 23/08/2021.

INSTAGRAM 13.	Daniela	Mercury.	26/12/2017.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/BdJ0yGYAGvR/">https://www.instagram.com/p/BdJ0yGYAGvR/</a> >. Acesso em 30/10/2021.					
INSTAGRAM 14.	Daniela	Mercury.	24/09/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CFhsWZCHZPE/">https://www.instagram.com/p/CFhsWZCHZPE/</a> >. Acesso em 24/03/2021.					
INSTAGRAM 15.	Daniela	Mercury.	17/10/2021.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CVJDf8cAyqI/">https://www.instagram.com/p/CVJDf8cAyqI/</a> >. Acesso em 18/10/2021.					
INSTAGRAM 16.	Daniela	Mercury.	08/12/2019.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/B50Tpk1H420/">https://www.instagram.com/p/B50Tpk1H420/</a> >. Acesso em 26/03/2021.					
INSTAGRAM 17.	Daniela	Mercury.	25/09/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CFkCeBHnVFH/">https://www.instagram.com/p/CFkCeBHnVFH/</a> >. Acesso em 25/03/2021.					
INSTAGRAM 18.	Daniela	Mercury.	10/02/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/B8ZgXr0HTcy/">https://www.instagram.com/p/B8ZgXr0HTcy/</a> >. Acesso em 09/04/2021.					
INSTAGRAM 19.	Daniela	Mercury.	21/12/2018.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/BrojIAcnyym/">https://www.instagram.com/p/BrojIAcnyym/</a> >. Acesso em 24/03/2021.					
INSTAGRAM 20.	Daniela	Mercury.	07/01/2019.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/BsV0M8Hn1TC/">https://www.instagram.com/p/BsV0M8Hn1TC/</a> >. Acesso em 24/03/2021.					
INSTAGRAM 21.	Lilia	Schwarz.	04/08/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CDeND7OnekC/">https://www.instagram.com/p/CDeND7OnekC/</a> >. Acesso em 20/10/2021.					
INSTAGRAM 22.	Daniela	Mercury.	01/11/2021.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CVvMrXFAMMU/">https://www.instagram.com/p/CVvMrXFAMMU/</a> >. Acesso em 04/11/2021.					
INSTAGRAM 23.	Ivete	Sangalo.	10/06/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CBQ92aCHC2w/">https://www.instagram.com/p/CBQ92aCHC2w/</a> >. Acesso em 16/08/2020.					
INSTAGRAM 24.	Margareth	Menezes.	24/07/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CDBxR9CnNbY/">https://www.instagram.com/p/CDBxR9CnNbY/</a> >. Acesso em 28/04/2021.					
INSTAGRAM 25.	Ivete	Sangalo.	21/01/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/B7lzZten4IL/">https://www.instagram.com/p/B7lzZten4IL/</a> >. Acesso em 27/06/2021.					
INSTAGRAM 26.	Ivete	Sangalo.	24/01/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/B7tJCikHIkC/">https://www.instagram.com/p/B7tJCikHIkC/</a> >. Acesso em 27/06/2021.					
INSTAGRAM 27.	Ivete	Sangalo.	26/01/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/B7zDH6GHwjh/">https://www.instagram.com/p/B7zDH6GHwjh/</a> >. Acesso em 24/06/2021.					
INSTAGRAM 28.	Ivete	Sangalo.	20/08/2020.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/CEHbdILHu9q/">https://www.instagram.com/p/CEHbdILHu9q/</a> >. Acesso em 27/06/2021.					
INSTAGRAM 29.	Ivete	Sangalo.	17/12/2019.	Disponível	em
< <a href="https://www.instagram.com/p/B6LafyvnH0j/">https://www.instagram.com/p/B6LafyvnH0j/</a> >. Acesso em 27/06/2021.					