

**Era uma vez a princesa Claudia,
a rainha Daniela e a menina Ivete:
performances da branquitude no Axé**

Mariana Marina Santos de Carvalho

Introdução

O objetivo deste texto é retomar, de forma mais concisa, uma discussão proposta na minha pesquisa de mestrado, intitulada *Performances da branquitude: o que é que a baiana tem feito no Axé?* (Carvalho, 2021), na qual problematizo a branquitude a partir das performances das cantoras Claudia Leitte, Daniela Mercury e Ivete Sangalo. A proposta era 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).

As três cantoras são ícones do Axé, gênero caracterizado como “um estilo mestiço” (Guerreiro, 2000), marcado pelo encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afro. Analiso a concepção artística da branquitude a partir dos seguintes trabalhos: Claudia Leitte – *Negalora – Íntimo* – DVD (2012); Daniela Mercury – “Pantera Negra Deusa” – Videoclipe (2018); Ivete Sangalo – “O mundo vai” – Videoclipe (2020).¹ A escolha das performances privilegiou trabalhos emblemáticos, que repercutiram na mídia por conta da temática racial – “Negalora” e “Pantera Negra Deusa” – e que apresentam uma síntese da proposta da carreira das artistas – “Pantera Negra Deusa” e “O mundo vai”.

As pesquisas sobre a branquitude revelam que a identidade racial branca é diversa (Schucman, 2012), e que no Brasil essa identidade é ainda mais variada – e invisibilizada – por conta do discurso da mestiçagem. Assim, na análise desse material, 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.

1 Todos os vídeos analisados estão disponíveis na internet e terão os respectivos links disponibilizados ao longo do texto.

Por isso, diante do contexto social em que os trabalhos de Claudia Leite, Daniela Mercury e Ivete Sangalo foram produzidos – um país tomado pelo racismo, machismo, homofobia, transfobia e classismo – aproveito 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. 13). 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.

A branquitude precisa ser situada como uma categoria racial e analisada como um lugar de privilégio, poder e ideologia. Os Estudos Críticos da Branquitude (*Critical Whiteness Studies*), área de pesquisa que tem origem nos Estados Unidos na década de 1990, estabelece o branco enquanto tema. Somos enfim definidos “como objeto de estudo” (Cardoso, 2008, p. 174). Problematicando 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.

Por isso, para problematizar as performances das três cantoras, busco analisar os diversos elementos em cena a partir dos Estudos Críticos da Branquitude e da produção de intelectuais negras e negros, refletindo como os lugares ocupados pelas mulheres brancas na sociedade podem repercutir 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; Grosfoguel, 2009, p. 228). Ao interpelar posturas estereotipadas na música, acredito que as análises propostas podem fomentar a discussão sobre performance de raça

e de gênero. Para este trabalho, decidi focar em um dos elementos que aparecem na análise: a produção da diferença na performance musical.

Localizando a branquitude

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, tanto na produção acadêmica quanto na produção artística, porque ocupar um lugar de poder impacta a realidade social de uma pessoa.

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 cis, não concordo –, beneficiamo-nos dessas hierarquias, desfrutando o privilégio simbólico da brancura 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 brancura 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 analisar o conceito de raça para dismantelar estruturas injustas e racistas (Eddo-Lodge, 2019). Nesse sentido, raça importa, especificamente, por causa do racismo (Adichie, 2014).

Audre Lorde 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” (2020, 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 (Racismo estrutural e inst., com Cida Bento, Sílvia Almeida e Juerema Wernek | #JornadasAntirracistas, 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.

Isso significa que uma pessoa branca não precisa decidir usufruir deliberadamente de sua brancura, 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 operar 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). 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”, Grada 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/es 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/o”, “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? (Kilomba, 2019, 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 reforça que vivemos em uma sociedade em que a diferença é entendida como inferioridade, onde “há seres humanos menos humanos do que outros” (2020, p. 165). Assim, se para romper essa lógica colonial intelectuais negras e negros estão preocupados em entender como o racismo afeta o status de subjetividade de uma pessoa por que haveríamos de ignorar os efeitos do privilégio? Ora, justamente para tentar manter a ordem colonial intacta.

O lócus 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; 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; Grosfoguel, 2009) – evidencio a falácia da neutralidade forjada pela branquitude. Nesse sentido, é importante lembrar 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; Menezes Neto, 2019, p. 27).

Assim, realizo uma descrição detalhada da performance² de forma atenta a esse debate, destacando aspectos sonoros, textuais e gestuais, problematizando como a percepção que as artistas têm acerca da

2 As descrições não serão integralmente reproduzidas aqui, mas estão disponíveis na dissertação. Cf.: CARVALHO, 2021.

experiência social – enquanto mulheres cis brancas – 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 (Noleto; Medeiros Neto, 2019, p. 27).

Importante ressaltar, como parte fundamental da proposta da pesquisa, que a descrição da produção artística é realizada aqui desde a minha perspectiva branca, e que a própria descrição levanta linhas de leitura, podendo revelar a dimensão oculta do meu próprio discurso (Bento, 2002).

A branquitude em cena

Os estudos sobre performance não se restringem às disciplinas de artes ditas performáticas, constituindo-se como um campo de pesquisa interdisciplinar, de interesse também na literatura e nas ciências sociais (Carlson, 2010; Noleto; Medeiros Neto, 2019), particularmente na antropologia (Almeida, 2017). Para a análise, resalto que “compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente 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 em 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*, também entendo a performance como “a atuação gestual corporal e vocal

apresentada em cena” (2009, 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” (Santanna, 2012, p. 500). Além disso, 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 isso, como metodologia, proponho uma descrição de cada peça artística. Devido à série de elementos que conformam as performances, faço uma descrição processual do show e dos videoclipes, construindo o objeto para a análise, apresentando também imagens³ dos trabalhos.

Assim, descrevo 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 Claudia Leite, a plateia. Abordo essas diversas dimensões expressivas e elementos que compõem a performance

3 Como o material analisado é composto por cenas muito dinâmicas, com diversos elementos visuais (e os cliques 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 analisei, o *print* foi o melhor recurso encontrado para reforçar a minha perspectiva sobre os vídeos. A escolha foi uma solução improvisada, que pretende facilitar a percepção do que descrevo na dissertação (Carvalho, 2021), 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.

para propor uma análise em que busco entender quais as estratégias utilizadas para a construção da identidade racial das artistas na performance, evidenciando a dimensão oculta do discurso da branquitude na concepção artística dessas mulheres.

Para além do conteúdo sonoro e das performances gravadas em videoclipe e em 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 ao 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 sobre essas cantoras.⁴

Ainda que em formatos diferentes, os três trabalhos mostram produções para serem assistidas em um momento posterior à execução – não são apresentações em tempo real. Embora o show conte com a presença da plateia, ele foi elaborado para o registro em vídeo, tendo sido 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 a um resultado já predefinido, apesar de a presença do público limitar o controle do resultado.

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; 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

4 Para um maior desdobramento sobre o tema, conferir o debate em Carvalho (2021). As “redes sociais” foram inseridas nas referências bibliográficas para consulta; perfis do Instagram e do Facebook aqui citados foram incluídos nas referências e podem ser conferidos a partir dos links disponibilizados. Do mesmo modo, os vídeos que contribuíram para a pesquisa foram referenciados e estão disponíveis para consulta na lista ao final.

musical específico. Essa imagem à qual a artista quer ser associada vai sendo construída ao longo de sua carreira, sendo atualizada a cada 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 (Janotti Júnior; Soares, 2008).

Como proponho uma perspectiva em que a performance artística é atravessada pela performance social, é pertinente introduzir essa reflexão sobre o lócus 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 de essa relação ser comumente mencionada acerca da produção de identidades que foram marginalizadas pela branquitude, dificilmente conversamos sobre como falar a partir de um lugar de poder impacta a concepção artística de uma pessoa. Se “o ativismo musical não é algo recente para as mulheres negras”, e se sua performance tem sido analisada, evidenciando como “a prática musical é um instrumento politicamente potente” (Gumes; Argôlo, 2020, p. 27, 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.

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 Rede Globo (Luiz Caldas comemora 50 anos de carreira, 2020). Na ocasião foi exibido trecho de videoclipe gravado em 1985, por conta do sucesso da música “Fricote” – clipe originalmente exibido no *Fantástico*, outro programa do mesmo canal. A reprodução do videoclipe de “Fricote” no *Mais você*, no entanto, gerou controvérsias. A apresentadora Patrícia

Poeta definiu a letra da música 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” (Luiz Caldas não faria ‘Fricote’ hoje, mas defende, 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 (Fricote [participação de Luiz Caldas] – Daniela Mercury – *Baile Barroco*, 2017). O trabalho, que presta homenagem aos vinte 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 *Caldeirão do Huck*, outro programa da Rede Globo (Ivete e Claudinha cantam juntas ‘Nega do Cabelo Duro’, 2014).

Mais 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 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, [n. p.]) seus versos racistas, é considerada uma afronta pelo Movimento Negro.

O quanto a música endossou o racismo cotidiano? Na matéria do Uol 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 [sic] 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” (Luiz Caldas não faria ‘Fricote’ hoje, mas defende, 2020).

Joice Berth ressalta que a estética física 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” (Berth, 2020, 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 intitulada “Nega do cabelo duro”, de Rubens Soares e David Nasser (1940), que, de modo similar a “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 música brasileira.

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 árduo 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 letras racistas – 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 Menezes 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” (Riberito, 2021, [n. p.]).

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 “Fricote” apologia ao racismo e incitação à violência sexual contra mulheres negras (Pereira, 2010, [n. 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 Daniela⁵ e recentemente por Claudia e Ivete na TV. Além disso, a música foi promovida por um dos seus compositores em um programa da TV aberta, em 2020, como “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.

5 Decidi voluntariamente referenciar as três artistas foco do texto pelo nome, e não pelo sobrenome, como é de costume. A escolha se deve pela forma como a identificação é feita em seus próprios circuitos, de forma largamente pública. Assim, em vez de “Leitte”, “Mercury” ou “Sangalo”, indicaremos “Claudia”, “Daniela” ou “Ivete”.

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, igualmente, tendem 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, provocando 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” (Sovik, 2019, p. 159). E é justamente essa perspectiva que assumo aqui – problematizar essa subjetividade branca destacando a dimensão da branquitude em suas performances e investigando a influência dessa visão de mundo (Bento, 2002) na música.

Assim, 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 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 encontradas 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” (Sovik, 2009, p. 157).

Santanna questiona se essas estrelas/intérpretes “podem representar, de maneira singular, modelos a serem seguidos na mídia e fora delas” (2009, 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 aqui 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 chamadas redes sociais aprofundou de alguma forma essa identificação, havendo, nos últimos anos, um maior engajamento, exposição e envolvimento entre artista e público. Para Santanna,

[...] 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 (Santanna, 2009, p. 56).

Portanto, além de analisar os discursos que as cantoras assumem em suas músicas, acredito que 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, 2017), que produziu o antológico álbum *O canto da cidade* – já enfatizou que Ivete Sangalo, Claudia Leitte e Daniela Mercury são as “três tops” (*O canto da cidade* – Daniela Mercury – Por trás da Canção, 2020), 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 (Santanna, 2009, grifos da autora).

Os números podem indicar o sucesso das cantoras⁶: Daniela Mercury, que lançou seu primeiro álbum em 1991, contabilizava, em 2021, 803 mil seguidores no Instagram (Daniela Mercury, [s. d.]a) e 391 mil seguidores no Facebook (Daniela Mercury, [s. d.]b). 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, possuía em, 2021, 33,3 milhões de seguidores no Instagram (Ivete Sangalo, [s. d.]a) e 14 milhões de seguidores no Facebook (Ivete Sangalo, [s. d.]b). Já Claudia Leitte, que surgiu como vocalista da banda de Axé Babado Novo em 2001 – portanto dez anos depois de Daniela – e que em 2008 deu início a sua carreira solo, contabilizava 22,8 milhões de seguidores no Instagram (Claudia Leitte, [s. d.]a) e 11 milhões no Facebook (Claudia Leitte, [s. d.]b). A seguir, apresento brevemente os trabalhos selecionados, por ordem de produção, destacando a produção da diferença em cena.

6 Optei por manter os dados referentes ao período da pesquisa.

Claudia Leite e sua “Negalora”

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 (Bonatto, 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 Leite, [s. d.]c).⁷

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 Leite, [s. d.]c).

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, e estreando como *backing vocal* aos 13 anos (Claudia Leite, [s. d.]c). Com o dinheiro que ganhava cantando na noite, Claudia iniciou três cursos de graduação, em Comunicação Social, em Direito e em Música, mas não chegou a concluir nenhum deles (Claudia Leite cursou três faculdades e fazia teatro na infância escondida da mãe, 2016). No início, os pais não queriam que a filha seguisse a carreira de cantora e a acompanhavam na noite, preocupados com o ambiente que frequentava (Bonatto, 2013). Claudia se casou, em 2007, com o empresário Márcio Pedreira, com

7 As informações das citações referentes aos sites oficiais das artistas podem não estar mais disponíveis da forma como estavam à época de levantamento de informações para a elaboração da dissertação que deu origem ao presente capítulo, uma vez que os sites passam por atualizações periódicas.

quem tem três filhos, Davi, Rafael e Bela (Claudia Leitte celebra 13 anos de casamento, 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 (Claudia Leite é criticada após mostrar batismo e rebate, 2019). Apesar dos questionamentos do público na ocasião, ela não reivindica um vínculo com nenhuma igreja evangélica (Claudia Leitte, 2021).

Claudia Leitte assumiu o posto de vocalista do grupo de axé Babado Novo aos 21 anos (Izel, 2018), permanecendo nele 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 de platina triplo. Seu álbum seguinte, *As Máscaras* (2010), foi indicado ao Grammy Latino, na categoria de Melhor Álbum Pop Contemporâneo (Claudia Leitte, [s. d.].c).

Negalora – Íntimo

No dia 13 de dezembro de 2011, Claudia Leitte apresentou o show *Negalora* no Teatro Castro Alves, em Salvador, Bahia, para a gravação do DVD que foi lançado como *Negalora – Íntimo*, em 2012 (Figura 1). Sobre o trabalho, a cantora falou em entrevista que retomou o repertório que cantava em barzinhos no início da sua carreira. Claudia também explicou que, junto com Flavia Moraes, a diretora do show, elas criaram um personagem chamado “Negalora” – que está relacionado com o “batismo” da cantora feito por Carlinhos Brown (que será tratado a seguir). Ela explica: “Sou ‘negalora’ quando sambo, quebro, quando canto esse tipo de música. São minhas raízes” (Leitte *apud* Santos, 2011, [n. p.]).



Figura 1: Imagem de divulgação no Facebook do DVD *Negalora – Íntimo*
O sexto mais vendido do país, conforme divulgado em 24 de setembro de 2012
Fonte: Claudia Leitte, 2012.



Figura 2: Cartaz de divulgação do show *Negalora*
Fonte: Click Interativo.⁸

8 Imagem disponível em: <https://www.clickinterativo.com.br/blog/2011/12/13/click-interativo-fara-cobertura-da-gravacao-do-dvd-de-claudia-leitte.html>.

A apresentação foi divulgada na rede social da artista (Claudia Leitte, 2011a), com sua imagem em *blackface* e pintada com tinta prateada (Figura 2), e esse elemento ganhou destaque em uma das matérias que promovia o show: Claudia Leitte “se vestiu de ‘nega lora’” (Santos, 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). O *blackface*, contudo, é um ato condenado historicamente pelos movimentos negros mundiais.

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).

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 (Fraga, 2016). Além disso, o que ela fez não parece invalidar sua trajetória ou impactar sua carreira, porque, afinal, ela promoveu esse trabalho em 2020 (Claudia Leitte, 2020) e, após 12 anos, “não se arrepende do polêmico álbum Negalora” (Malta, 2024). Ao ser questionada

sobre suas escolhas em entrevista ao site Terra – a matéria ressalta a prática de *blackface* em 2012 –, em 2024, Claudia Leitte declarou: “Eu olho para frente. Como o trio vai para frente, eu vou para frente. Para trás, está tudo lindo. Tudo pavimenta o que a gente faz hoje, tudo serve para construir” (Leitte *apud* Malta, 2024, [n. p.]).

A primeira cena do show⁹ instaura um clima de romantismo, e Claudia 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 azulada. Com o vento em seus cabelos e vestido, criando uma leveza e frescor para a sua interpretação, a cantora começa o show nesse clima de pureza.

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] (Claudia Leitte – Negalora – Íntimo, 2012).¹⁰

Entendo que a primeira parte do show é protagonizada pela “lora”, e no início da apresentação, portanto, após uma abertura leve e romântica, ela avisa ao público que ele verá “a nega” e “a lora”, mas que apesar disso, continuará sendo “sempre” ela no palco. Desse modo, Claudia opta por indicar que faz uma distinção entre suas performances, promovendo a diferença entre as duas “personagens” que apresenta. A descrição das cenas contribuiu para elencar os elementos utilizados para marcar essa

9 Cf.: CLAUDIA Leitte – Negalora Íntimo, 2012.

10 Transcrição da fala de Claudia Leitte aos 10min54s.

diferença, e aqui retomo brevemente alguns comentários sobre as distintas performances.¹¹



Figura 3: A personagem “lora” do DVD *Negalora – Íntimo*
Fonte: Claudia Leitte, *Negalora – Íntimo*, 2012.

11 Para uma descrição mais detalhada, Cf.: CARVALHO, 2021.

Na primeira parte do show, ela reproduz uma performance que identifico como de uma “princesa”, com um viés marcadamente delicado, criando um clima romântico. Apesar da troca de figurino – a primeira parte é composta por dois blocos – a cantora mantém uma performance similar, além de apresentar um repertório quase todo composto por canções que falam de amor. Portanto, na primeira parte ela aparece como uma mulher doce, delicada, com uma postura mais contida.

É na etapa seguinte – também composta por dois blocos – 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 (Figura 4).

Usando um vestido vermelho, com um grande decote na frente e 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) – 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, [n. p.]) –, esse momento introduz essa personagem no palco, atribuindo-lhe sentidos também na letra da canção “Magalenha”, onde aparece o poema “Negalora”:

*Africana da Alemanha, negalora do Pelô
Nasci em São Gonçalo, a Babia me criou
Faço samba, canto funk, no meu canto tem axé
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*
(Claudia Leitte – *Negalora – Íntimo*, 2012).



Figura 4: A personagem “nega” do DVD *Negalora – Íntimo*

Fonte: Claudia Leitte, *Negalora – Íntimo*, 2012.

Cantando esses versos, Claudia deixa de lado a doce, meiga, delicada e romântica personagem que até então marcou sua apresentação para dar vida a 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 do canto também muda, a polidez dando 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” (Claudia Leitte declara seu amor ao marido em gravação de DVD, 2011). No começo da segunda parte, portanto, ela estabelece uma grande diferença em relação à primeira parte da 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 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 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 o último momento do show começa em seguida.

O batizado da “Negalora”

A abertura do último momento do show se dá ao som de “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 parte 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, mais uma vez, 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 o fim 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 sentadas ao redor do palco fazem movimentos com pequenos espelhos, criando uma ideia de movimento sob um céu estrelado. Essa cena expõe, assim, uma situação de extrema violência e desumanização do sujeito negro de forma romantizada.

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.

Quando o “Repente da Negalora” (Carlinhos Brown) começa, eles estão no centro do palco. Ao cumprimentar o público, o cantor 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 possam se sentar um de frente para o outro. Uma levada de repente é tocada, enquanto Brown canta a letra que escreveu para o batismo da cantora, lendo-a 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 repetindo “dindindin” e as pessoas respondendo “nega alemã”.

Ao longo da performance, ele indica para a cantora para qual lado 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. De lado para a plateia, no centro do palco, 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 1990 (Figura 5).



Figura 5: Divulgação do batismo no Facebook

“Um dos momentos mais surpreendentes do show, Carlinhos Brown batiza Claudia Leitte como a Negalora”

Fonte: Claudia Leitte, 2011b.



Figura 6: O batismo da “Nega Alemã”, DVD *Negalora – Íntimo*

Fonte: Claudia Leitte, *Negalora – Íntimo*, 2012.

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 ele a conduz pela mão até a frente do palco, como se a Negalora estivesse sendo apresentada às pessoas (Figura 6). 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” (Claudia Leitte declara seu amor ao marido em gravação de DVD, 2011). Depois, ela dança de maneira brusca, e a música termina com a própria cantando os versos “negra alemã”. Em seguida, ambos saem do palco sob aplausos.



Figura 7: A “Negalora” no palco

Fonte: Claudia Leitte, Negalora – Íntimo, 2012.

Quando retorna ao palco para cantar “Black Man” (Carlinhos Conceição/Rubinho/Silvio Mury) após esse “rito de passagem”, Claudia Leitte é oficialmente a Negalora. Talvez por isso, é nesse momento do show que imagens similares às da divulgação aparecem no grande telão ao fundo (Figura 7), com uma animação que as reproduz quase sempre em movimento e que vai alternando a imagem da cantora em *blackface* com a que ela aparece pintada com tinta branca; em ambas as imagens ela está com o cabelo curto, loiro. Na música, com um arranjo vocal que remete aos *spirituals* estadunidenses, ela questiona qual seria o impacto se Jesus tivesse sido um homem negro, enquanto a banda toca um samba-reggae.

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).

Nos agradecimentos, o filho da cantora, Davi Pedreira, sobe ao palco, respondendo sua mãe, que canta “*locomotion*”, completando no microfone: “batucada”. Ouve-se um coro da plateia repetindo “Claudia, eu te amo”, acompanhado de palmas, nos créditos. Davi pergunta: “Por que você tá toda pintada?” Claudia Leite ri da pergunta, e responde: “porque eu virei a Negalora.”

Análise da performance – a construção da diferença

Ao mirar no público americano (sua meta atual), buscando legitimar sua ascendência em um batismo equivocadamente de Carlinhos Brown, evocando uma suposta identidade múltipla, travestindo-se de Nêgalôra, um exemplar grandiloquente [*sic*] 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*, é destacar alguns elementos das 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 foram analisados em Carvalho (2021), evidenciando como sua narrativa remete aos estereótipos atribuídos às mulheres negras e mulheres brancas em nossa sociedade racista.

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, [n. p.]).

Ao longo da gravação, Claudia Leitte usou quatro figurinos, 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 (Figuras 8 e 9). O figurino é um dos elementos que contribuem para a composição de suas personagens, assim como a iluminação, o efeito do vento em seus cabelos e o próprio repertório escolhido para cada momento. Assim, o show está dividido em duas partes, e cada uma foi marcada por uma performance específica.



Figura 8: O arrasador vestido vermelho da “nega” no palco

Fonte: Claudia Leitte, Negalora – Íntimo, 2012.



Figura 9: De princesa “lora” à “nega” baiana
 Fonte: Claudia Leitte, Negalora – Íntimo, 2012.

A primeira parte corresponde à “lora” e a segunda à “nega”, como a própria cantora sugere 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 *apud* Santos, 2011, [n. p.]). Mas e a “lora”, corresponde a quê?

Nesse projeto, a cantora não só apresenta a Negalora como cria essa personagem no palco, consumando sua proposta com um rito de passagem, o batismo. 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, insisto, é mencionada pela própria artista no palco, conforma o trabalho.

É interessante pensar em como cada figurino 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 princesa, 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 deve-se 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).

Ela 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. Claudia se move de forma afetada, exagerando em todos os gestos. Ao dançar movendo as pernas, faz isso com força, batendo os pés no chão. Ela também encara a plateia e canta desafiando o público, gesticulando, levantando os braços e sambando ao redor do palco.

Sobre a performance de “Sambah”, Claudia publicou em uma de suas redes sociais, em agosto de 2020, um trecho da apresentação do DVD *Negalora – Íntimo*, 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” (Claudia Leite, 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 (na primeira parte, inclusive, com os pés no chão), dança exagerada e rebolado, aludindo à suposta ousadia da mulher negra.

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” –, ao vestido curto com estampa de oncinha, e a personagem “lora” ao vestido longo de gala, com cristais. E apesar de a 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 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, de forma ereta. 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 narrativas que vinculam 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 (Berth, 2020, 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 uma 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 a 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. É neste momento que ela homenageia sua avó. Portanto, ela se declara ao seu marido e, ao chorar no palco numa homenagem para a avó, apresenta-se como uma moça de família. É uma mulher boa, sensível e amorosa.

“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). Quando Claudia Leitte cria a diferença em suas performances, apresentando-se 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.

Daniela Mercury e sua pantera

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* (2017)¹², de Chico Kertész. 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 *apud* Berger; Mello, 2016, [n. p.]).

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 (Daniela Mercury, 2017), cujos pais são italianos. Sendo os pais cristãos, Daniela foi criada no catolicismo (Daniela Mercury, 2019), e só adulta foi iniciada no candomblé (Noleto, 2016).

De acordo com o site oficial da cantora (Daniela Mercury, [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 anos, no qual 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. Aos 15 anos, já se apresentava em alguns bares de Salvador, e sua primeira experiência no Carnaval baiano como artista foi aos 17 (Santanna, 2012). Aos 19 anos, casou-se com Zalter Póvoas, com quem teve dois filhos, Gabriel Póvoas – que compôs a música

12 Disponível na *Netflix*.

“Pantera Negra Deusa” com Daniela – e Giovanna Póvoas, bailarina. Daniela e Zalter Póvoas se divorciaram em 1996.

Ainda no início da carreira, chegou a ingressar no curso de Dança da Universidade Federal da Bahia, mas não concluiu a formação por causa dos compromissos profissionais como cantora (Santanna, 2009). Como teve o primeiro filho aos 20 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 Mercury, [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 *apud* Moggi, 2016, [n. p.]). Nesse caminho traçado por ela, sua formação como bailarina não foi deixada de lado.

Na dissertação da qual este texto é um desdobramento, abordo dois aspectos importantes que influenciam toda a produção artística da cantora e que busquei diferenciar: a identificação de Daniela Mercury com a cultura negra e a identificação com a identidade racial negra.¹³ Embora não aprofunde esse debate aqui, ele 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”.

Do mesmo modo, vale ressaltar o papel central da performance para a criação artística de Daniela, 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*

13 Cf.: CARVALHO, 2021.

(2009). E, apesar de a 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. Guerreiro ressalta que Daniela busca no universo dos grupos negros da capital baiana e nas coreografias de dança afro a inspiração para construir o que define como “dendê-style” (2000). 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*.

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 a seu modo, misturando a batida com a música eletrônica, lançando mão de elementos do *pop* nas “levadas” dos arranjos (Santanna, 2009).

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 Negoinho 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 (Daniela Mercury, [s. d.].c).

“Energia, voz e ritmo” (Guerreiro, 2000, p. 237) 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, Salvador.

“Pantera Negra Deusa”

O lançamento da música “Pantera Negra Deusa” ocorreu em 23 de novembro de 2018, quando o áudio da canção foi publicado no canal oficial de Daniela Mercury no YouTube¹⁴ e disponibilizado nas plataformas digitais. Apresentada como um *single*, a música faria parte do 18º álbum da cantora, *Perfume*, que só foi lançado em formato digital em janeiro 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, 2020).

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).¹⁵ A divulgação na página oficial da artista no Facebook, apresentando a capa do *single* (Daniela Mercury, 2018a), começou no mês de novembro de 2018, portanto, no mês da Consciência Negra. Naquele momento, a foto foi apresentada como proveniente de um ensaio realizado há “mais de 20 anos atrás”, por Mario Cravo Neto,

14 DANIELA Mercury – PANTERA NEGRA DEUSA (ÁUDIO Álbum Perfume). Produção: Daniela Mercury. YouTube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-HjAY4aLTI&ab_channel=DanielaMercury. Acesso em: 20 fev. 2024.

15 Não foi possível localizar a ficha técnica para elencar os músicos que participaram da gravação de “Pantera Negra Deusa”.

ou seja, uma fotografia feita antes de 1998 (Figura 10). Ao longo das postagens, sempre acompanhadas de ícones de patas de felino, Daniela 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.

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 #aniversariode45anosdoblocoafroIlêAiyê #autoriadanielamercuryegabrielpóvoas #PanteranegraDeusa (Daniela Mercury, 2018b).



Figura 10: Capa do *single* “Pantera Negra Deusa” (2018)

Fonte: Daniela Mercury, 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:

[...] tive a honra de ter a percussão do Bloco Afro Ilê Aiyê na belíssima faixa EXALOU [(Daniela Mercury – EXALOU, 2020)], que é uma composição de artistas do Curuzu (Marito Lima, Lafayette e Milton Boquinha), do bairro da Liberdade, em Salvador (Mercury *apud* Gauthier, 2020, [n. p.]).

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 antropofágica (risos) (Mercury *apud* Gauthier, 2020, [n. p.]).

Pantera Negra Deusa

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

Todas as cores de pele são

Da África

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

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!

E o Brasil é preto,

E o índio é preto,

É negão

O Brasil é preto

É preto, é branco, é negão!

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

Letra da música “Pantera Negra Deusa” (2018)

O lançamento do videoclipe “Pantera Negra Deusa” aconteceu no dia 21 de dezembro de 2018 (Daniela Mercury lança clipe da música Pantera Negra Deusa, 2018), quando ele foi publicado no canal oficial da artista no YouTube¹⁶. O videoclipe de “Pantera Negra Deusa” não

16 Daniela Mercury – Pantera Negra Deusa (Videoclipe Oficial). Produção: Macaco gordo; Daniela Mercury. YouTube, 2018. Vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HlBvaU9fs_g&ab_channel=DanielaMercuryVEVO. Acesso em: 20 fev. 2024.

traz a banda, mas uma encenação sobre a música, apenas com a cantora Daniela Mercury associada à sua execução, sendo ela 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, e ele divide o roteiro 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,¹⁷ 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. Se o texto verbal e a sonoridade remetem ao bloco afro, também há o emprego da estrutura solo/coro em “Pantera Negra Deusa”, estrutura que ela atribui ao Ilê, remetendo, portanto, a esse universo performático negro.

Além da letra, 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

17 Em comunicação pessoal realizada virtualmente em abril de 2021.

ninguém chama de rua, no maior bairro negro de Salvador (Gonzalez, 2020). E é daí que sai “o mais belo dos belos”.¹⁸

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 da discriminação eu como deusa do ébano estou aqui mostrando que podemos vencer e estar em lugar de poder e protagonismo (Nascimento *apud* Dias, 2020, [n. p.]).

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 (Gonzalez, 2020). No sábado de Carnaval, o bloco sai do terreiro Ilê Axé Jitolu para o seu cortejo, subindo a ladeira do Curuzu. A saída

18 “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” (Guiguió/Adailton Poesia/Valter Farias), letra de um dos sucessos inaugurais de Daniela Mercury. Originalmente lançada em 1992, no mesmo ano a música também se tornou videoclipe (O Mais Belo dos Belos – Daniela Mercury, 2011).

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, 2020; Guerreiro, 2000).

O videoclipe conta com vários figurantes e bailarinos. Em sua descrição no YouTube, são 29 pessoas só no elenco, e há a participação de 11 crianças da Escola Municipal Cônsul Schindler, que fica no bairro de São Caetano, em Salvador, e que são alunas de dança afro da professora Claudia 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 [...] [trabalhando] a autoestima dos alunos através de ações como desfile de turbantes, palco literário, biografia de personalidades negras, dentro outros (Mattos *apud* Alunos da rede municipal participam de videoclipe e show de Daniela Mercury, 2019).

Apesar de a 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; Maíra Azevedo, conhecida como Tia Má, jornalista e “influenciadora” baiana, e seu filho Aladê Koman; e Márcia Verçosa Mercury, filha de Daniela e Malu. Ao todo, 14 pessoas compõem a realeza de Wakanda, mas não consegui identificar todas elas. 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 (Daniela Mercury, 2018c). A seleção foi

realizada 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), em Salvador, que tem sua sede em um casarão do século XVII (O MAM, [s. d.]; Jam no MAM, [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 Conceição, e foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1943 (O MAM, [s. d.]).

A narrativa do clipe

Em “Pantera Negra Deusa”, Daniela Mercury parece percorrer um caminho, sendo conduzida e recepcionada pelos figurantes negros. Eles começam caminhando do lado externo do museu, passam pela escadaria e chegam até a entrada. Na segunda parte, a cantora dança no interior do casarão, acompanhada de um corpo de baile, e promove sua integração em uma espécie de “foto de família”. A última parte do videoclipe se dá na praia, quando Daniela emerge das águas, em uma cena que destaca ainda mais o seu protagonismo, sendo ovacionada pelo grupo de mulheres na areia, dançando com elas (Figura 11).

Na minha perspectiva, o videoclipe apresenta uma narrativa onde Daniela Mercury é a personagem principal, ainda que ela divulgue o trabalho como uma homenagem ao bloco afro Ilê Aiyê. Na maioria das cenas, ela aparece rodeada por pessoas negras e, ao longo da primeira parte, desde sua primeira aparição, tem sua imagem misturada à da Deusa do Ébano, Jéssica Nascimento. Depois, ela usa a imagem de Nascimento, promovendo um jogo de contraposição entre as duas. A

forma como Daniela aparece em cena promove a diferença, ainda que ela diga o contrário.



Figura 11: Homenagem ao bloco afro em uma antiga casa grande¹⁹

Fonte: Wikimedia Commons, sob licença Creative Commons 4.0.

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 & senzala* (Freyre, 2003), ao resgatar um suposto elogio à mestiçagem, oitenta e cinco anos depois do original – em 2021 esse trabalho continuava sendo divulgado por Daniela como uma distinta homenagem ao Ilê Aiyê (Daniela Mercury, 2021).

19 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 4.0 internacional, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt>. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Museu_de_Arte_Moderna_da_Bahia--Solar_do_Unh%C3%A3o_2021-0960.jpg.

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 (Figura 12). 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.

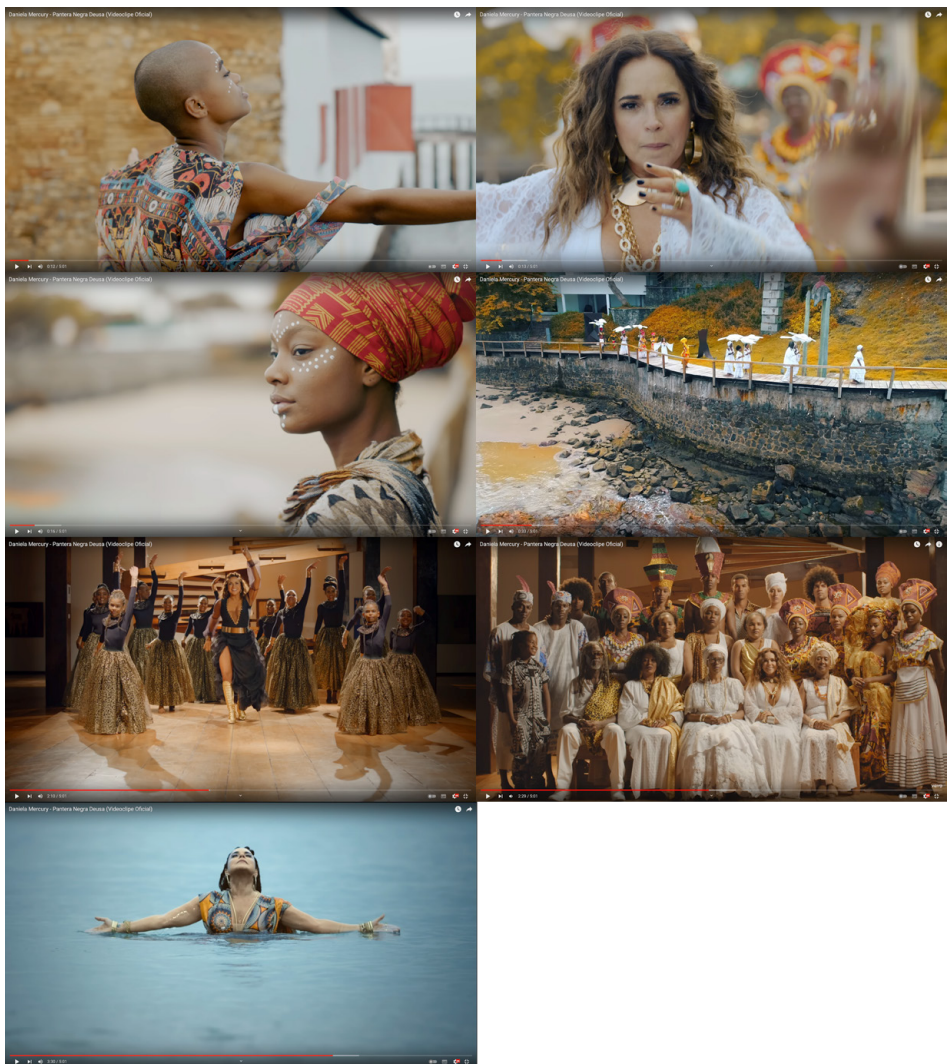


Figura 12: Imagens do videoclipe “Pantera Negra Deusa”

Fonte: Daniela Mercury - Pantera Negra Deusa (Videoclipe Oficial), 2018.

O que isso tem a ver com música?

Três estudos sobre racismo, colonialidade e branquitude

Análise da performance – a construção da diferença

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” (Daniela Mercury – Pantera Negra Deusa [Videoclipe Oficial], 2018). 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 *apud* 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 a “Ilê Pérola Negra” (Guiguio/René Veneno/Miltão), samba-reggae lançado por Daniela em 2000 (Daniela Mercury – Ilê Pérola Negra [Oficial Video], 2013), eleito o melhor videoclipe de Axé no MTV Video Music Brasil (VMB).

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, à 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. 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 Hildelice, 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. No início do vídeo, os fundadores do Ilê surgem no começo do cortejo, logo atrás da matriarca do Axé. Essa cena parece fazer alusão à saída do bloco, porque lá eles soltam pombas brancas e aqui eles seguram imagens representando as aves.

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 (Aos 49 anos, mãe Hildelice assume terreiro de Mãe Hilda, 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” (Ilê Aiyê, 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, estabelecem imediatamente uma diferença entre elas. Na sequência, no cortejo inicial, Daniela parece contar com um séquito, permanecendo como a figura central da cena. E, apesar de 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, na qual todos seguem o mesmo caminho, sendo 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, nas quais 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 dele, utilizando diversos artifícios para isso.

Volto a mobilizar a ideia de estereótipo, dessa vez com foco na produção de diferença entre Daniela e os demais participantes do clipe.

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 para uma perspectiva obcecada pelo corpo negro. Daniela coloca esse corpo em evidência, chegando mesmo a focalizar um homem negro sem camisa, 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 de corpos negros.

O processo de racialização implica a fixação de negros e brancos em determinados lugares, promovendo uma naturalização das hierarquias. 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, questionei-me como ela poderia conceber esse trabalho como uma homenagem. Depois de rever essa narrativa incontáveis vezes, entendi que a verdadeira homenagem 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, douradas, 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” (Carlos Rodeiro, [s. d.]). 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” (Daniela Mercury elege joias de Carlos Rodeiro

para usar no clipe de “Pantera Deusa Negra”, 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 Aiyê, 2021).

Além do ouro, seus longos cabelos também se destacam – a primeira mulher negra está com a cabeça raspada, veste uma bata simples e tem o rosto pintado; a segunda mulher está com um turbante, usa um pano enrolado nos ombros e também tem o rosto pintado. Em uma cena, Daniela surge entre as duas, com seu 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 os cabelos presos.

Dentro do museu, quando a cantora executa passos de coreografias com um corpo de baile ao redor, o figurino também a destaca como 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 à 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 em relação a ele.

Só que enquanto constrói a diferença em cena, de modo contraditório, Daniela mistura a sua imagem com a de Jéssica Nascimento, a Deusa do Ébano, persistentemente, 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 Nascimento 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, remete-me ao gesto de Jéssica dentro do museu, ambas de braços abertos e cabeça erguida.

A commodificação 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 supracista 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 exibir os corpos negros, ao mesmo tempo em que se mistura e se diferencia, evidencia a fetichização do sujeito negro. A partir de hooks (2019), Kilomba (2019) analisa o desejo manifestado pela branquitude, e entendo que o corpo de Jéssica Nascimento 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).

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. 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 as fantasias que, apesar de projetadas no sujeito negro, não deixam de ser suas.

Ivete Sangalo e seu Carnaval

No filme *Axé – Canto do povo de um lugar* (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 (*Axé – Canto do povo de um lugar*, 2017, [n. p.]).

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”. No videoclipe, sua performance é fundamentada na naturalidade e alegria – “ela é o próprio espírito do Carnaval 365 dias no ano” (Santanna, 2009, p. 404). Portanto, a cantora realça a sua característica principal também nesse trabalho: Ivete é uma artista do povo e é essa imagem que ela divulga sobre si ao longo de toda a sua carreira.

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).

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 (Ivete Sangalo e Gil falam sobre Bahia, música e religião, 2020). Filha do joalheiro Alsus Almeida de Sangalo e Maria Ivete Dias de Sangalo, ela é a caçula de seis irmãos. Ivete aprendeu a tocar violão quando criança (Santanna, 2009). Aos 15 anos, 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), iniciando sua carreira como cantora em Salvador, aos 17 anos (Ferreira, 2020a).

No documentário *Axé – Canto do povo de um lugar* (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 1990 – 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, [n. p.]). A sua estreia solo já marca, portanto, o seu trânsito livre pelas canções românticas, que estarão presentes em toda a sua discografia (Santanna, 2009), fazendo sucesso nas trilhas sonoras de várias novelas da Rede Globo (Relembre trilhas de novelas na voz de Ivete Sangalo, 2013).

Ao lado dos irmãos, Ivete criou, em 1997, a produtora Caco de Telha, para administrar a sua carreira (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 (Salvador Fest – Coletiva com Ivete Sangalo, 2019).

“O mundo vai”

“O mundo vai” (Ivete Sangalo/Gigi/Ramon Cruz/Samir Trindade/Radamés Venâncio/Tierry 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 (Figura 13). Trata-se de uma música de Axé, para o Carnaval, que se “sobressai no disco e se impõe como clássico instantâneo do repertório folião da cantora” (Ferreira, 2020b). 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” (Ivete Sangalo lança EP e clipe [com o filho] de O Mundo Vai, 2020, [n. p.]). A capa do EP “O mundo vai” (Ivete Sangalo, 2020a) já apresenta a folia. Nela, Ivete aparece, em uma imagem icônica, como a baiana com turbante – imagem que foi perpetuada pela performance de Carmem Miranda interpretando o samba de Caymmi, “O que é que a baiana tem” (Santanna, 2009).



Figura 13: Capa do EP “O mundo vai” (2020)

Fonte: Ivete Sangalo, 2020.

O videoclipe “O mundo vai”²⁰ foi lançado no dia 24 de janeiro (Ivete Sangalo lança videoclipe de ‘O Mundo Vai!’, 2020), junto com o EP. Em seu Instagram, a cantora publicou um trecho do vídeo, com a legenda

20 IVETE Sangalo – O Mundo Vai. Produção: Macaco Gordo; Ivete Sangalo. YouTube, 2020. Vídeo (3 min).

informando que era Carnaval (Ivete Sangalo, 2020b), disponibilizando o vídeo também em seu canal oficial do YouTube. 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, 2020b, [n. p.]).

O videoclipe traz a alegria e descontração do Carnaval de rua, 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” (Ivete Sangalo ‘recria’ carnaval em clipe gravado na Praia do Forte, na Bahia, 2019). 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 (Ivete Sangalo, 2020c).

“O mundo vai” “recria” o Carnaval de rua, com Ivete comandando os foliões/figurantes, todos fantasiados, pulando sob confetes e purpurina (Ivete Sangalo ‘recria’ carnaval em clipe gravado na Praia do Forte, na Bahia, 2019). A música foi escolhida como o *bit* do Carnaval 2020, em

votação pelo público do *Bahia Folia*, da TV Bahia (Bahia Folia: ‘O Mundo Vai’, de Ivete Sangalo, é eleita música do carnaval 2020, 2020), e ganhou o prêmio da Band Folia (Torres, 2020). Em agosto de 2020, Ivete ainda recebeu o certificado de ouro de “O mundo vai”, por mais de 40 mil cópias vendidas (Ivete Sangalo, 2020d; Ivete Sangalo ganha certificado de ouro por O Mundo Vai, 2020).

O mundo vai

Oxente

(música do carnaval)

Olha que tá rolando aí?

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

Letra da música “O mundo vai” (2020)

Ao longo do videoclipe, mulheres e homens aparecem fantasiados, dançando, e as imagens vão alternando entre o povo pulando Carnaval e Ivete cantando para a câmera. A cantora aparece usando diferentes fantasias e canta interpretando a letra, fazendo gestos com as mãos e expressões faciais que potencializam o sentido daquilo que canta. O cenário é a 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.

Quando o momento do refrão se aproxima, Ivete faz um gesto com os braços, convocando o povo para que acompanhe 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.

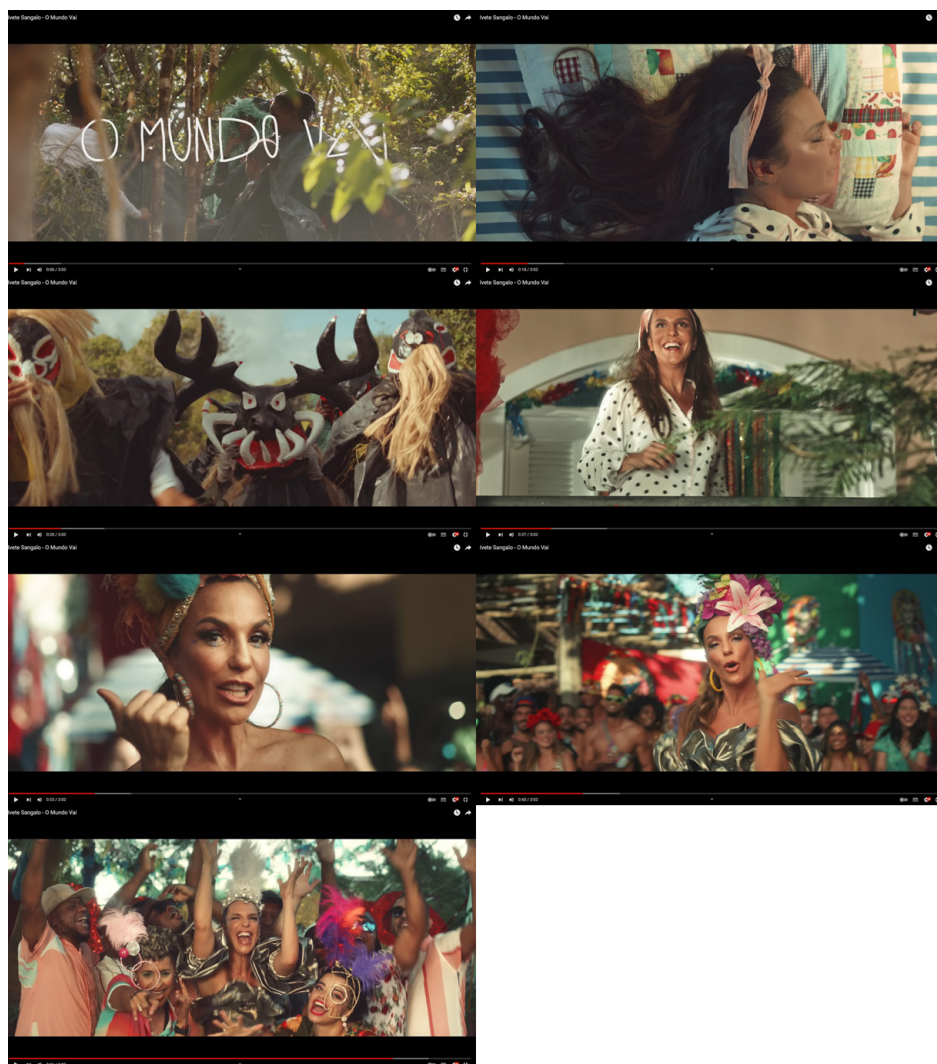


Figura 14: Imagens do videoclipe “O mundo vai” (2020)

Fonte: Ivete Sangalo – O Mundo Vai, 2020.

Era uma vez a princesa Claudia, a rainha Daniela
e a menina Ivete: performances da branquitude no Axé

Análise da performance – a construção da diferença

Uma tradição peculiar que captura a essência do folclore local são as “Caretas de Praia do Forte”. Esses personagens, vestidos de folhagens e máscaras animais, são uma visão fascinante nas ruas da Vila, representando uma herança do período da escravidão. Eles desfilam entre fevereiro e abril, adicionando um toque místico e colorido às celebrações locais (Cultura Viva de Praia do Forte, [s. d.], [n. p.]).

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” (Ivete Sangalo, 2020c). A vila de pescadores onde o clipe foi gravado fica no litoral norte da Bahia, a oitenta quilômetros do Centro Histórico de Salvador (Cultura Viva de Praia do Forte, [s. d.]), onde Ivete tem uma casa (Ivete Sangalo lança videoclipe de ‘O Mundo Vai!’, 2020).

A primeira cena do clipe traz uma máscara no chão, uma criança fantasiada, a mata, o som da mata, o barulho de sinos. A cena acontece de forma que os rostos dos que vestem as máscaras fiquem encobertos. Um grupo com outras crianças mascaradas aparece, em roda, como se conversassem, ajustando os últimos detalhes da saída. As crianças não ganham destaque, apenas as máscaras, que estão sobrepostas, deixando entrever seus rostos, o que permite constatar 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 na cena. Deitada em uma cama, num quarto, 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, com a janela em estilo colonial 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, criando, afinal, 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 criminosa/o, a/o suspeita/o, a/o perigosa/o –, aquele que está fora da lei.

Animalização: 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 (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 (Sangalo, 2002, p. 1 *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).

Além da diferença promovida por essa localização inicial, o lugar da artista é afirmado o tempo todo, embora o videoclipe proponha uma grande confraternização. Ao mesmo tempo que ela parece estar pulando no meio do povo, a câmera mostra que ela está no meio da roda, mantendo uma certa distância do público. 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.

Assim, 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: “As imagens do Carnaval e futebol brasileiros são largamente utilizadas (especialmente no exterior) como ‘provas concretas’ da ‘harmonia racial’ brasileira” (Gonzalez, 2020, p. 168).

A realidade do Carnaval não parece ser essa, no entanto. “O mundo vai” reproduz o mito de que o Carnaval é uma festa pública, que é só chegar e participar. Aqui, resalto que se a cantora apresenta distintos locais de partida no videoclipe, ela camufla como ocorre o acesso à festa. Mesmo que ela tenha pretendido recriar um Carnaval bucólico e charmoso, e que não reproduza a festa de Salvador, vale ressaltar que a divisão racial do espaço tende a ser ignorada pela branquitude – principalmente quando lhe é conveniente. O Carnaval da Bahia, famoso no mundo todo,

na verdade não é para “todo mundo”, apesar do mote de Ivete. Cidinha da Silva 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 (Silva, 2019, p. 19).

O folião tem que pagar para ter acesso a uma série de espaços – e ele é aconselhado pelo site Folia Bahia a andar em grupo e evitar sair do bloco ou camarote que escolher (Primeiro Carnaval de Salvador, [s. d.]). Para entrar aonde 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” (Primeiro Carnaval de Salvador, [s. d.], [n. p.]), onde os foliões acompanham o desfile. Além dos blocos, o Carnaval baiano dispõe de camarotes, também pagos.

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. 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).

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, 2020). 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 nas mãos de poucos: os donos dos grandes blocos de trio (Miguez, 2020).

Do outro lado, a festa mobiliza

[...] dezenas de milhares de trabalhadores informais, [grupo] 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 [...] (Miguez, 2020, p. 144).

Durante a festa, o mercado da comida de rua é dominado por mulheres negras, enquanto homens negros vendem bebidas, instalando-se 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, indispensáveis à participação. Em “situação ainda mais difícil no enfrentamento desta disputa estão as agremiações afrocarnavalescas como os afoxés e os blocos afro” (Miguez, 2020, p. 143). Por um lado, não há acesso liberado para quem quer se divertir na folia. Por outro, não é todo mundo que pode trabalhar no Carnaval. Em 2020, Margareth Menezes²¹ denunciou essa “máquina do privilégio”, que favorece artistas brancos ao conceder mais oportunidades para eles (Carvalho, 2022). Em 2021, ela anunciou em suas redes que não faria sua *live* de Carnaval por falta de patrocínio (Carvalho, 2022).

Sobre o Carnaval de 2019 – portanto, logo após o lançamento de “Pantera Negra Deusa”, 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).

Assim, no que diz respeito especificamente à economia da festa, é imperativa a renovação radical dos marcos que regulam

21 Em 2023, no governo Lula eleito para o exercício de 2023 a 2026, tornou-se Ministra da Cultura.

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; Argôlo, 2020, p. 236). Desse modo, 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). 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).

Assim, ao focalizar como a construção da diferença no videoclipe “O mundo vai” está vinculada ao espaço, reitero que a imagem disseminada do Carnaval, de uma grande confraternização, contribui para dissimular essa realidade. Enquanto o grupo de crianças negras parte da mata, a cantora parte da casa – e todos pulam o Carnaval juntos. Lélia Gonzalez 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” (Gonzalez, 2020, p. 247). 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.

Não sou aquela/e Outra/o!

O pressuposto inicial da pesquisa era que cada uma das cantoras performa uma branquitude específica, e que a narrativa – ou o silêncio – que cada artista assume com relação à própria identidade racial acaba refletida em sua produção. Assim, eu forneço percepções sobre a lógica da branquitude – evidencia que a sua performance não é neutra – a partir de três exemplos: Claudia Leitte, com sua Negalora; Daniela Mercury, com sua Pantera; e Ivete Sangalo, com seu Carnaval. Ao descortinar o mundo de fantasias que cada uma constrói na tela, 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 – assim, era uma vez a princesa Claudia Leite, 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 proposto pelos 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 em 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 *cingidas* 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 [...] (Kilomba, 2019, 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: “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” (Kilomba, 2019, p. 36-37, grifo da autora). As três artistas, portanto, constroem essa Outra e esse Outro como antagonistas 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” (Kilomba, 2019, p. 37, grifos da autora).

Por isso, o que descrevo acerca da “*nêga*” 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 suingue 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” – em que o racismo surge na forma de paixão pelo “exótico” e “primitivo” (Kilomba, 2019). 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 Leitte elabora sua imagem como moralmente ideal e decente – enquanto loura/branca – e cria a Negalora vinculando essa Outra a imagens como navio negreiro, estampa de oncinha, exibição do corpo (pernas e costas), pés descalços, cabelos presos, 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 apresenta uma manifestação cultural herdada do período da escravidão, localizando-o 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). Por isso, a pesquisa também evidenciou narrativas que parecem resultar do silêncio acerca do papel da mulher branca na escravidão e do silêncio sobre o legado do grupo branco no Brasil, tema problematizado por Maria Aparecida da Silva Bento (2002), que denuncia como o pacto narcísico da branquitude funciona – explicando que há um acordo, um

pacto silencioso entre aqueles que detêm o poder para a manutenção dos privilégios raciais.

Assim, a breve análise aqui apresentada evidencia a percepção de mundo da branquitude, revelando uma perspectiva que se constrói como neutra, universal, objetiva, mas na verdade é situada – como qualquer outra. Ruth Frankenberg (2004), socióloga britânica e eminente pesquisadora do tema, define branquidade²² como “um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial” (Frankenberg, 2004, p. 312),

[...] um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo (Frankenberg *apud* Piza, 2002, p. 71).

Por muito tempo, Frankenberg trabalhou com a ideia de branquitude não marcada. Depois de rever a sua proposta inicial, ao longo de suas pesquisas, ela concluiu que essa ideia é “uma fantasia dos brancos” (Frankenberg, 2004, p. 309). A sua suposta invisibilidade – essa não marcação de sua identidade racial – portanto, não passa de mais uma fantasia da branquitude, que sempre foi muito visível para o sujeito negro.

22 No texto de Frankenberg, publicado na antologia *Branquidade* (2004), o emprego de “branquidade”, ao invés de “branquitude”, deve-se à simples tradução. Por isso, nesse caso, os termos são entendidos como sinônimos. Como branquitude é utilizado pela maioria dos pesquisadores no Brasil, desde a precursora Cida Bento, opto por esse termo desde o mestrado. Por conta da proposta do trabalho, acho desnecessário abordar esse debate teórico aqui. No entanto, vale indicar que Moreira (2014) explica a diferença dos empregos de “branquitude” e “branquidade” no contexto brasileiro.

[...] a “branquidade” tem uma posição assimétrica em relação a todos os outros termos raciais e culturais, também por razões cujas origens são coloniais. A branquidade ou as pessoas brancas, sugiro, denominaram-se ao longo da história principalmente para dizer “não sou aquele Outro”. Apesar de ser tão relacional quanto seus outros, a branquidade é menos claramente marcada, exceto, ironicamente, em termos de sua não-Alteridade. Como eu e outros colegas afirmamos noutros textos, há momentos em que a branquidade parece significar apenas um grito desafiador de “não sou aquele Outro!” (Frankenberg, 2004, p. 311).

Nesse sentido, tendo admitido que sua proposta inicial não passava de uma miragem, Frankenberg questiona como essa marcação da branquitude é produzida. Ela problematiza a representação que o sujeito branco faz do sujeito negro, e essa é uma abordagem importante, em que ela evidencia como “podemos aprender muito sobre a branquitude” (Frankenberg, 2004, p. 317) indagando como o sujeito branco retrata o sujeito negro. Na pesquisa, exponho como essas mulheres brancas estão elaborando essa marcação, cada uma de uma maneira, através da construção da diferença em cena. A partir da análise de suas performances, e em diálogo com Ruth Frankenberg (2004), sugiro que essas mulheres – de maneira dissimulada – promovem o seu lugar visível e marcado enquanto mulheres brancas, ao produzir a diferença com relação ao sujeito negro, apresentado como o Outro (Kilomba, 2019) nos três trabalhos analisados.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ADÚN, Guellwaar. Cláudia Leitte e a síndrome das sinhaszinhas baianas e brasileiras. *Portal Geledés*. São Paulo, 27 dez. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/guellwaar-adun-claudia-leitte-e-a-sindrome-das-sinhazinhas-baianas-e-brasileiras>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALBUQUERQUE, Rafael. Após demissão de executivos e reformulação, Caco de Telha muda de nome. *Bahia Notícias*. Salvador, 31 out. 2013. Holofote. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/32776-apos-demissao-de-executivos-e-reformulacao-%20caco-de-telha-muda-de-nome.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- 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, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALUNOS da rede municipal participam de videoclipe e show de Daniela Mercury. *Secretaria da Educação*, Salvador, 4 jan. 2019. Disponível em: <http://educacao3.salvador.ba.gov.br/alunos-da-rede-municipal-participam-de-videoclipe-e-show-de-daniela-mercury>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- AOS 49 anos, mãe Hildelice assume terreiro de Mãe Hilda. *Portal Geledés*, São Paulo, 21 out. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/aos-49-anos-mae-hildelice-assume-terreiro-de-mae-hilda>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- ARAÚJO, Glauco. Claudia Leitte grava DVD e tem participação especial do filho Davi. *G1*, Salvador, 14 dez. 2011. Bahia. Disponível em: <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/12/claudia-leitte-grava-dvd-e-tem-participacao-especial-do-filho-david.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- AXÉ – Canto do povo de um lugar. Direção de Chico Kertész. Brasil; Salvador: Macaco Gordo; Netflix, 2017. Filme (114 min).
- BAHIA Folia: ‘O Mundo Vai’, de Ivete Sangalo, é eleita música do carnaval 2020. *G1 BA*, Salvador, 26 fev. 2020. Bahia. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2020/02/26/>

[pesquisa-bahia-folia-divulga-a-musica-vencedora-do-carnaval-2020.ghhtml](#). Acesso em: 20 fev. 2024.

- BENTO, Maria Aparecida Silva. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder político*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Racismo no Trabalho: o movimento sindical e o Estado. In: HUNTLEY, Lynn; GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (org.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 325-342.
- BERGER, Carolina; MELLO, João. Daniela Mercury explica título de Rainha do Axé: ‘O gênero só ganha nome no Brasil comigo’. *Gshow*, Rio de Janeiro, 17 jun. 2016. Música. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Musica/noticia/2016/06/daniela-mercury-explica-titulo-de-rainha-do-axe-o-genero-so-ganha-nome-no-brasil-comigo.html#:~:text=%22Eu%20trago%20o%20ax%C3%A9%20>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- BRÊDA, Lucas. Antes massivo, axé não emplaca hits, perde diálogo com jovens e vira trilha nostálgica. *Gaúcha ZH, Folhapress*, Porto Alegre, 22 fev. 2020. Cultura e Lazer. 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-ck6xodz5o01mo01lbexwunyqt.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- 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; Jadaíra, 2020.
- BONATTO, Aline. Mãe de Claudia Leitte conta que queria mesmo que filha fosse doutora. *Extra*, Rio de Janeiro, 12 out. 2013. TV e Lazer. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/mae-de-claudia-leitte-counta-que-queria-mesmo-que-filha-foosse-doutora-10343476.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- BRASIL. *Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 20 fev. 2024.
- BUENO, Winnie. *Imagens de Controle – Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

- CARDOSO, Lourenço C. *O Branco invisível: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre relações raciais no Brasil (1957-2007)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.
- CARLOS Rodeiro. *Facebook*, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.facebook.com/carlosrodeirojoalheiro>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARVALHO, Mariana Marina Santos. *Performances da branquitude: o que é que a baiana tem feito no Axé?* 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- CARVALHO, Mariana Marina Santos. A máquina do privilégio: o protagonismo de cantoras brancas no Carnaval 2021. *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico*, v. 21, p. 82-92, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/60367>. Acesso em: 15 maio 2024.
- CLAUDIA Leitte. *Instagram*, [s. l.], [s. d.]a. Disponível em: <https://www.instagram.com/claudialette>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte. *Facebook*, [s. l.], [s. d.]b. Disponível em: <https://www.facebook.com/ClaudiaLeitte>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA LEITTE. *Claudia Leitte*, [s. l.], [s. d.]c. Disponível em: <https://claudialette.com>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte. *Instagram*, [s. l.], 21 fev. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLksorAF8Pj>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte. *Facebook*, [s. l.], 13 dez. 2011a. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10150428166817201&set=a.495159507200>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte. *Instagram*, [s. l.], 22 ago. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CENb4mAl-Ir>. Acesso em: 20 fev. 2024.

- CLAUDIA Leitte. *Facebook*, [s. l.], 24 set. 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10151056496787201&set=a.495159507200>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte. *Facebook*, [s. l.], 13 dez. 2011b. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10150429098327201&set=a.495159507200>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte – Negalora Íntimo. Produção: Som Livre. Brasil: Som Livre, 2012. DVD.
- CLAUDIA Leitte celebra 13 anos de casamento: “Na última foto eu tava tão bêbada”. *Revista Marie Claire*, [s. l.], 7 mar. 2020. Celebridades. 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: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte cursou três faculdades e fazia teatro na infância escondida da mãe. *Gshow*, Rio de Janeiro, 8 set. 2016. Bastidores. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/09/claudia-leitte-cursou-tres-faculdades-e-fazia-teatro-na-infancia-escondida-da-mae.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte declara seu amor ao marido em gravação de DVD. *O Fuxico*, São Paulo, 13 dez. 2011. Notícias. Disponível em: <https://ofuxico.com.br/noticias/claudia-leitte-declara-seu-amor-ao-marido-em-gravacao-de-dvd>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- CLAUDIA Leitte é criticada após mostrar batismo e rebate: “Eu não tenho religião”. *Revista Marie Claire*, [s. l.], 23 abr. 2019. Celebridades. 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: 20 fev. 2024.
- COLLINS, Patricia Hill. Mammies, matriarcas e outras imagens de controle. In: COLLINS, Patricia Hill. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 135-177.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, n. 14, Belo Horizonte, p. 5-22, 2006.
- CULTURA Viva de Praia do Forte: Tradições e Celebrações. *Praia do Forte*, Mata de São João, [s. d.]. Disponível em: <https://praiadoforte.org.br/cultura-na-praia-do-forte>. Acesso em: 20 fev. 2024.

- DANIELA Mercury. *Instagram*, [s. l.], [s. d.]a. Disponível em: <https://www.instagram.com/danielamercury>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Facebook*, [s. l.], [s. d.]b. Disponível em: <https://www.facebook.com/DanielaMercury>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Instagram*, [s. l.], 26 dez. 2017. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BdJ0yGYAGvR>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Facebook*, [s. l.], 11 ago. 2019. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10157381076689801&id=91191209800. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Daniela Mercury*, [s. l.], [s. d.]c. Disponível em: <https://www.danielamercury.com.br>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury – PANTERA NEGRA DEUSA (ÁUDIO Álbum Perfume). Produção: Daniela Mercury. YouTube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_HjAY4aLTI&ab_channel=DanielaMercury. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Facebook*, [s. l.], 11 nov. 2018a. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10156749895499801&set=a.91563559800>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Facebook*, [s. l.], 1 nov. 2018b. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10156725935174801&set=a.91563559800>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Facebook*, [s. l.], 26 nov. 2018c. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10156783041694801&set=a.91563559800>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury. *Instagram*, [s. l.], 1 nov. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CVvMrXFAMMU>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury – EXALOU – (Áudio Álbum Perfume). Produção: Daniela Mercury. YouTube, 2020. Vídeo (4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=breHDhaBXkQ&ab_channel=DanielaMercury. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury – Ilê Pérola Negra (Official Video) PERFECT HD. Produção: Rede PulaBrasil. YouTube, 2013. Vídeo (4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qOGdiIWUahE&ab_channel=RedePulaBrasil. Acesso em: 20 fev. 2024.

- DANIELA Mercury – Pantera Negra Deusa (Videoclipe Oficial). Produção: Macaco gordo; Daniela Mercury. YouTube, 2018. Vídeo (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HlBvaU9fs_g&ab_channel=DanielaMercuryVEVO. Acesso em: 20 fev. 2024.
- DANIELA Mercury elege joias de Carlos Rodeiro para usar no clipe de “Pantera Negra Deusa”. *Alô, Alô Babia, Jornal Correio 24horas*, Salvador, 26 dez. 2018. Disponível em <https://aloalobahia.com/colunas/com-que-roupa/daniela-mercury-elege-joias-de-carlos-rodeiro-para-%20usar-no-clipe-de-pantera-deusa-negra>. Acesso em: 24 mar. 2021.
- DANIELA Mercury lança clipe da música Pantera Negra Deusa; assista. *G1*, Salvador, 21 dez. 2018. Bahia. 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: 20 fev. 2024.
- DIAS, Guilherme Soares. Saída do Ilê Aiyê é festa cultural, política e de religiosidade. *Guia negro*, [s. l.], 1 maio 2020. Disponível em: <https://guianegro.com.br/saida-do-ile-aiye-e-festa-cultural-politica-e-de-religiosidade/#:-:text=Uma%20festa%20preta%2C%20multicultural%20e,e%20bastante%20esperado%20pela%20comunidade>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- EDDO-LODGE, Reni. *Por que eu não converso mais com pessoas brancas sobre raça*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- ELOI, Arthur. Daniela Mercury | Todas são filhos de Wakanda no clipe “Pantera Negra Deusa”. *Omelete*, [s. l.], 22 dez. 2018. Música. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/musica/daniela-mercury-todos-sao-filhos-de-wakanda-no-clipe-pantera-negra-deusa>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FERREIRA, Mauro. Liminha expõe produção de discos e hits de nomes como Lulu em série sobre estúdio. *G1*, [s. l.], 27 dez. 2017. Pop & Arte. 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: 20 fev. 2024.
- FERREIRA, Mauro. Mais loura do que negra, Claudia Leitte esboça balé mulato em ‘Negalora’. *Blog Notas Musicais*, [s. l.], 8 out. 2012. Disponível em: <http://www.blognotasmusicais.com.br/2012/10/mais-loura-do-que-negra-claudia-leitte.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.

- FERREIRA, Mauro. Daniela Mercury alude ao filme ‘Pantera negra’ em samba-reggae inédito que saúda o bloco Ilê Aiyê. *GI*, [s. l.], 1 nov. 2018. Pop & Arte. 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 fev. 2024.
- FERREIRA, Mauro. Discos para descobrir em casa – ‘Ivete Sangalo’, Ivete Sangalo, 1999. *GI*, [s. l.], 1 jul. 2020a. Pop & Arte. 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: 20 fev. 2024.
- FERREIRA, Mauro. Ivete Sangalo entra no pagode baiano com Xanddy. *GI*, [s. l.], 29 jan. 2021. Pop & Arte. 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: 20 fev. 2024.
- FERREIRA, Mauro. Ivete Sangalo renova o tempo de alegria com EP carnavalesco. *GI*, [s. l.], 24 jan. 2020b. Pop & Arte. 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: 20 fev. 2024.
- 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. 2, 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; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. p. 15-43.
- FRAGA, Marcelo. Cláudia Leite é acusada de racismo por causa de foto no Facebook. *Revista Encontro*, Belo Horizonte, 1 abr. 2016. Atualidades. 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: 20 fev. 2024.
- FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não-marcada. In: WARE, Vron (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 307-338.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

- FRICOTE (participação de Luiz Caldas) – Daniela Mercury – Baile Barroco. Produção: Daniela Mercury. YouTube, 2017. Vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Zi6VZrHZB4&ab_channel=DanielaMercury. Acesso em: 20 fev. 2024.
- GALVÃO, Alexandre. Wakanda é aqui! Daniela Mercury lança clipe novo; assista. *Metro1*, Salvador, 21 dez. 2018. Notícias. Cultura. Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/66119,wakanda-e-aqui-daniela-mercury-lanca-clipe-novo-assista>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- GAUTHIER, Jorge. Perfume, novo álbum de Daniela Mercury, é a essência da música da Bahia. *Correio 24 horas*, Salvador, 26 jan. 2020. Me Salte. Disponível em: <https://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/perfume-novo-album-de-daniela-mercury-e-a-essencia-da-musica-da-bahia>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- GLAMURAMA. Sem título. *Glamurama*, Uol, 16, dez. 2011. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/notas/clima-86551/>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- 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. *Revista ECO-Pós*, A Música e suas Determinações Materiais, v. 23, n. 1, p. 219-238, 2020.
- hooks, bell. *Olhares negros*: Raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- ILÊ Aiyê. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/81414-ile-aiye>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE e Claudinha cantam juntas 'Nega Do Cabelo Duro'. Produção: Globo; Caldeirão do Huck. Globoplay, 2014. Vídeo (1 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3845662/?s=0s>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo. *Instagram*, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.instagram.com/ivetesangalo>. Acesso em: 20 fev. 2024.

- IVETE Sangalo. *Facebook*, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.facebook.com/ivetesangalo>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo. *Instagram*, [s. l.], 21 jan. 2020a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7lzZten4lL>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo. *Instagram*, [s. l.], 24 jan. 2020b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7tjCikHlkC>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo. *Instagram*, [s. l.], 26 jan. 2020c. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7zDH6GHwjh/>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo. *Instagram*, [s. l.], 20 ago. 2020d. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEHbdILHu9q>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo – O Mundo Vai. Produção: Macaco Gordo; Ivete Sangalo. YouTube, 2020. Vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XzD3yaS9nRY&ab_channel=IveteSangaloVEVO. Acesso em: [atualizar data de acesso].
- IVETE Sangalo e Gil falam sobre a Bahia, música e religião | Amigos, Sons e Palavras. Produção: Canal Brasil. YouTube, 2020. Vídeo (27 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BQY0E9k67VY&ab_channel=CanalBrasil. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo ganha certificado de ouro por O Mundo Vai. *O Fuxico*, São Paulo, 14 ago. 2020. Notícias. Disponível em: <https://ofuxico.com.br/noticias/ivete-sangalo-ganha-certificado-de-ouro-por-o-mundo-vai>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo lança EP e clipe (com o filho) de O Mundo Vai. *O Fuxico*, São Paulo, 24 jan. 2020. Notícias. Disponível em: <https://ofuxico.com.br/noticias/ivete-sangalo-lanca-ep-e-clipe-com-o-filho-de-o-mundo-vai>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo lança videoclipe de ‘O Mundo Vai!’, confira. *G1*, Salvador, 24 jan. 2020. Bahia. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2020/01/24/ivete-sangalo-lanca-videoclipe-de-vem-o-mundo-vai-confira.ghhtml>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IVETE Sangalo ‘recria’ carnaval em clipe gravado na Praia do Forte, na Bahia; FOTOS. *G1*, Salvador, 17 dez. 2019. Bahia. 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.gh.html. Acesso em: 20 fev. 2024.
- IZEL, Adriana. Claudia Leitte completa 10 anos de carreira flertando com a música pop. *Correio Braziliense*, Brasília, 11 fev. 2018. Diversão e Arte. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/11/interna_diversao_arte,658930/claudia-leitte-10-anos-de-carreira.shtml. Acesso em: 20 fev. 2024.
- JAM no MAM. *Jam no MAM*, Salvador, [s. d.]. Disponível em: <https://www.jamnomam.com.br/jam-no-mam/mam>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, n. 15, p. 91-108, 2008.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: Episódios de racismo no cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. Os usos da raiva. In: LORDE, Audre. Tradução: Stephanie Borges. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 155-167.
- LODY, Raul. *Moda e história*: as indumentárias das mulheres de fê. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.
- LUIZ Caldas comemora 50 anos de carreira. Produção: Globo; Mais você. Globoplay, 2020. Vídeo (5 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8331554>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- LUIZ Caldas não faria ‘Fricote’ hoje, mas defende: ‘Faz parte da história’. *Entretenimento Uol*, São Paulo, 18 fev. 2020. Notícias. 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: 20 fev. 2024.
- MALTA, Ícaro. Após 12 anos, Claudia Leitte não se arrepende do polêmico álbum Negalora: ‘Para trás, está tudo lindo’. *Terra*, São Paulo, 3 fev. 2024. Diversão. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/carnaval/apos-12-anos-claudia-leitte-nao-se-arrepende-do-polemico-album-negalora-para-tras-esta-tudo-lindo,fc3f5356ba602721e94506d90f9f4af7wyide5jx.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- MEDEIROS, Kavad. Ivete Sangalo cai na folia do carnaval no clipe de “O Mundo Vai”. *Portal Pop Online*, [s. l.], 24 jan. 2020. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/ivete-sangalo-cai-na-folia-do-carnaval-no-clipe-de-o-mundo-vai/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

- MENESES, Ian. Com participação de Marcelinho, Ivete lança clipe de 'O Mundo Vai'. *Holofote*, Bahia Notícias, Salvador, 24 jan. 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 jun. 2021.
- MERCURY, Daniela. Daniela Mercury canta “contra censura e mordanças” em seu novo álbum. [Entrevista cedida a] Mariana Gonzalez. *Uol*, [s. l.], 10 jan. 2020. Notícias. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/01/10/daniela-mercury-lanca-album-perfume.htm>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- MIGUEZ, Paulo. Afrofolias: notas sobre a presença negra no carnaval de Salvador. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 133-147, 2020.
- MOGGI, Larissa. Daniela Mercury relembra época em bandas e explica opção por carreira solo: 'Minha personalidade'. *Gshow*, Rio de Janeiro, 7 jun. 2016. Música. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Musica/noticia/2016/06/daniela-mercury-relembra-epoca-em-bandas-e-explica-opcao-por-cantar-solo-minha-personalidade.html#:~:text=Eu%20gostava%20de%20cantar%20com,samba%2C%20MPB%2C%20rock%20nacional>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- MOMBAÇA, Joca. Ruma a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. In: MOMBAÇA, Joca. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- MOREIRA, Camila. Branquitude é branquidade? Uma revisão teórica da aplicação dos termos no cenário brasileiro. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as*, Branquitude, v. 6, n. 13, p. 73-87, 2014.
- NOLETO, Rafael; MENEZES NETO, Hugo. Sujeitos em Performance: diversidade, diferenças e formas expressivas. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, v. 2, p. 27-29, 2019.
- NOLETO, Rafael. O canto da laicidade: Daniela Mercury e o debate sobre casamento civil igualitário no Brasil. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 2, p. 136-160, 2016.
- O CANTO da cidade – Daniela Mercury – Por trás da Canção. Vídeo (26 min). Publicado pelo canal Musicalidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8AepCwuSFD4>. Acesso em: 23 fev. 2024.

- O MAM. *MAM*, Salvador, [s. d.]. Sobre o MAM. Disponível em: <http://www.mam.ba.gov.br/sobre-o-mam>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- O Mais Belo dos Belos – Daniela Mercury. Produção: Daniela Mercury. YouTube, 2011. Vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w79lLoAxwjw&ab_channel=DanielaMercury. Acesso em: 20 fev. 2024.
- OLIVEIRA, Pamela. Xênia França: “Defendo meu direito de pensar que eu sou uma mulher brasileira”. *Brasil de Fato*, São Paulo, 21 mar. 2020. 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: 20 fev. 2024.
- OLUO, Ijeoma. *Então você quer conversar sobre raça?*. Tradução: Nina Rizzi. Rio de Janeiro: BestSeller, 2020.
- PEREIRA, Ianá Souza. Axé-axé: o megafenômeno baiano. *Revista África e Africanidades*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, 2010.
- PINHEIRO, Jonas. Carnaval: “Está na hora de parar de usar um discurso que não é seu, para lucrar”. *Revista Afirmativa*, [s. l.], 27 fev. 2019. Notícias. 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: 20 fev. 2024.
- PIZA, Edith. Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu... In: HUNTLEY, Lynn; GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (org.). *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 7-155.
- 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.
- PRIMEIRO Carnaval de Salvador. *Folia Babia*, Salvador, [s. d.]. Disponível em: <https://www.foliabahia.com.br/primeiro-carnaval-salvador>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- RACISMO estrutural e inst., com Cida Bento, Silvio Almeida e Jurema Werneck | #JornadasAntirracistas. Produção: Companhia das Letras. YouTube, 2020. Vídeo (83 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kSWI7CPTwbk&ab_channel=CompanhiadasLetras. Acesso em: 20 fev. 2024.
- RELEMBRE trilhas de novelas na voz de Ivete Sangalo. *iBahia*, [s. l.], 5 dez. 2013. Especiais. Disponível em: <https://www.ibahia.com/especiais/relembre-trilhas-de-novelas-na-voz-de-ivete-sangalo>. Acesso em: 20 fev. 2024.

- RIBEIRO, Djamila. Margareth Menezes, a rainha do axé brasileiro, é um ícone a ser festejado e valorizado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1. jul. 2021. Colunas e blogs. 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: 20 fev. 2024.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- SALVADOR Fest – Coletiva com Ivete Sangalo. Produção: Obsevatório dos Famosos. YouTube, 2019. Vídeo (7 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AxSYdXSdsho&ab_channel=Observat%C3%B3riodosFamosos. Acesso em: 20 fev. 2024.
- 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/álbu, 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, 2012. p. 496-502.
- SANTANNA, Bianca. É preciso nomear o genocídio negro para interrompê-lo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2020/12/e-preciso-nomear-o-genocidio-negro-para-interrompe-lo.shtml>. Acesso em: 4 abr. 2021.
- SANTOS, Eliane. Claudia Leitte vira 'nega lora' para divulgação de DVD. *EGO*, Salvador, 13 dez. 2011. Notícias. Disponível em: <https://ego.globo.com/famosos/noticia/2011/12/claudia-leitte-vira-nega-lora-para-divulgacao-de-dvd.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- SANTOS, Marcos J. M. *Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode*. 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- SILVA, Cidinha da. Sobre os que juntam vinténs na microeconomia do carnaval. In: *#Parem de nos matar!*. São Paulo: Pólen, 2019.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TORRES, Leonardo. Com “O mundo vai”, Ivete Sangalo ganha mais um prêmio de música do carnaval. *Popline*, [s. l.], 26 fev. 2020. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/com-o-mundo-vai-ivete-sangalo-ganha-mais-um-premio-de-musica-do-carnaval>. Acesso em: 20 fev. 2024.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.