



# ANCESTRALIDADES E DECOLONIDADES NA CULTURA POP

**Dejair Dionísio  
Roziane Keila Grandó  
ORGANIZAÇÃO**



SYNTAGMA

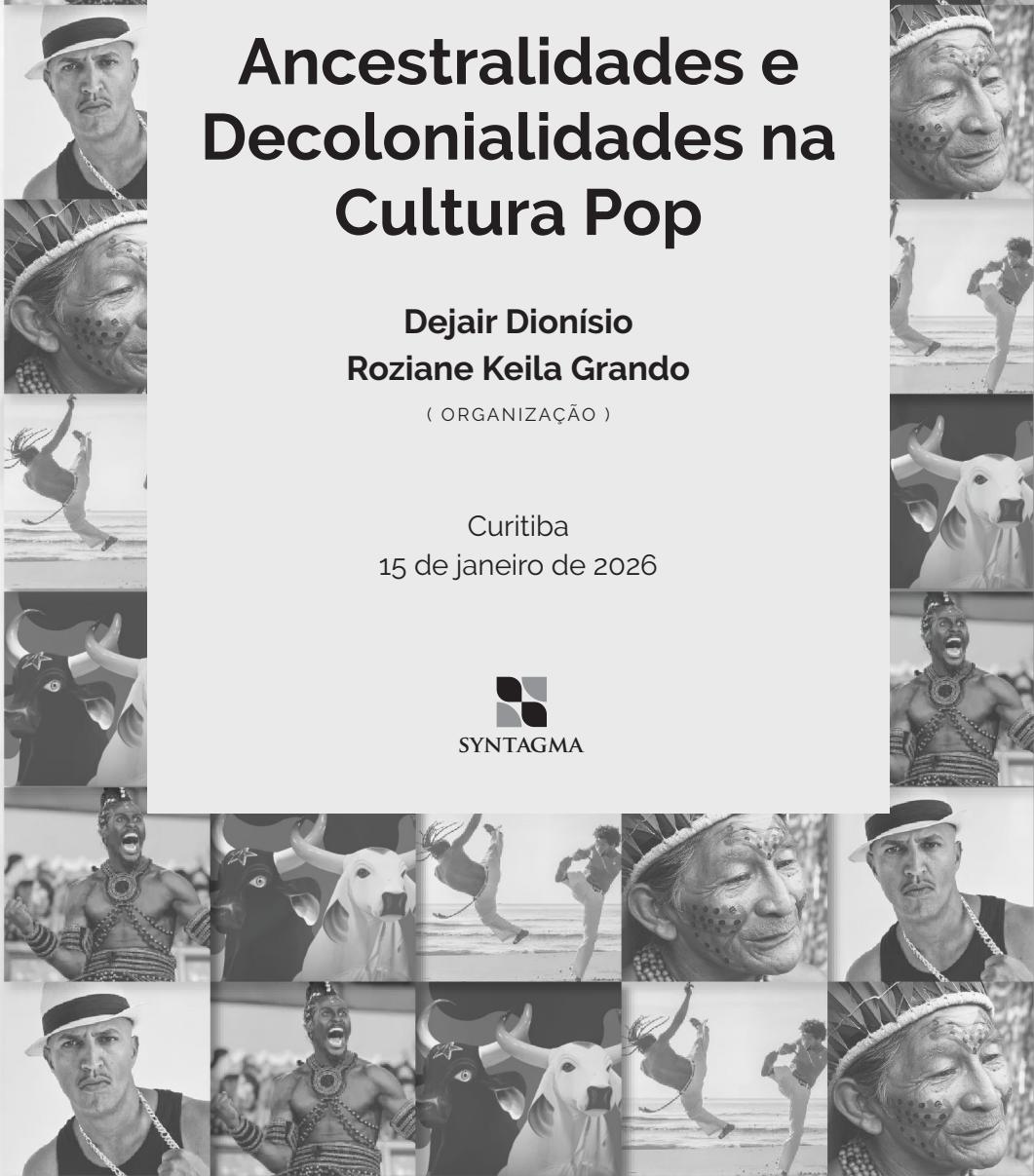


# Ancestralidades e Decolonialidades na Cultura Pop

# Dejair Dionísio Roziane Keila Grando

## ( ORGANIZAÇÃO )

Curitiba  
15 de janeiro de 2026



**Capa** > Daniele Ferreira Paiva

**Projeto Gráfico** > Daniele Ferreira Paiva, Guilherme Magalhães Carvalho

**Diagramação** > Ubiratã Brasill, Jonathan Figueiredo

**Coordenação Editorial** > Hertz Wendell de Camargo

**Revisão** > Chiara Bortolotto

**Produção Eletrônica** > Jonathan Figueiredo

### **Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares**

#### **Conselho Científico Editorial:**

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UEL)

Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)

Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)

Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)

Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)

Dra. Pollyana Notargiacomo (Mackenzie)

Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)

Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)

Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR)

Dr. Marcos Henrique Camargo (UNESPAR)

Dra. Rafaeli Lunkes Carvalho (UNICENTRO)

Dr. Ralph Willians de Camargo (C. UNIVERSITÁRIO A. GURGACZ)

### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

AN538      Ancestralidades e Decolonialidades na Cultura Pop/ Organização: Dejair Dionísio, Roziane Keila Grando – Curitiba: Syntagma Editores, 2026.  
158 p.

ISBN: 978-65-83934-15-4

1. Ancestralidades. 2. Decolonialidades. 3. Cultura Pop. I. Título. II. Dionísio, Dejair. III. Grando, Roziane Keila.

CDD: 302.2 / 306  
CDU: 659.3 / 316.7



# SU MÁ RIO



Prefácio

09

Capítulo 1

12

## O afro é pop? Enredos do carnaval carioca 2025

Juliana dos Santos Barbosa

Capítulo 2

21

## Filme de santo: a magia da análise filmica

Eduardo Martins Zimermann Camargo

Capítulo 3

32

## A dororidade rompe paredes

Ademir Barbosa Júnior, Jorge Luís da Hora de Jesus

Capítulo 4

44

## Moda e decolonialidade: campo de tensão e disputas

Carla Cristina Siqueira Martins, Ana Caroline Siqueira Martins

Capítulo 5 **58**

## **Muito mais guerrilheiro que MC: o midiartivismo de Don L**

Antonio Teófilo Pinheiro Neto

Capítulo 6 **67**

## **Heranças do silêncio, vozes da arte: análise discursiva da exposição “Espectros de Amorosidade” e o enfrentamento do apagamento racial**

Danilo Pereira Domingos, Nadia Régia Maffi Neckel

Capítulo 7 **77**

## **Xica Manicongo, presente! A construção discursiva do passado e do futuro transcestral**

Maxmillian Gomes Schreiner

Capítulo 8 **87**

## **Força feminina: representatividade e decolonialidade no filme *Moana 2***

Marcia Costa Meyer, Ingarha Marya Gomes

Capítulo 9 **95**

## **Dos búzios às cartas: adaptação da mitologia dos orixás para um jogo de tabuleiro**

Saulo Gomes Thimóteo

**Umbanda, música pop brasileira e o rito  
audiovisual de MC Tha**

Giovana Correa de Paula, Hertz Wendell de Camargo

**Axé midiático: representações dos Orixás  
na cultura pop**

João Emerson da Costa, Rosival A. de Oliveira, Hertz Wendell de Camargo

**O fandango caiçara da “Associação de Cultura  
Popular Mandicuera” e suas estratégias de  
permanência para as novas gerações**

Ana Paula dos Santos Coelho, Marcelo Garson



# PRE FÁCIO

HERTZ W. DE CAMARGO

# A pesquisa das ancestralidades e decolonialidades na mídia

Hertz Wendell de Camargo<sup>1</sup>

Esta coletânea reúne pesquisas apresentadas no *Grupo de Trabalho Ancestralidades e Decolonialidades na Cultura Pop*, coordenado pelos cientistas culturais Dr. Dejair Dionísio (UEL) e Dra. Roziane Keila Grando (UFPR), integrado ao 3º ECONPOP – *Encontro Nacional de Consumo e Cultura Pop*, realizado na UFPR em junho de 2025. São 12 capítulos originados das pesquisas apresentadas no GT, incluindo o texto inaugural da mesa de abertura, de Juliana Barbosa, que discute a potência simbólica do carnaval carioca e sua presença no imaginário brasileiro.

Os trabalhos aqui reunidos evidenciam como ancestralidades negras, indígenas e latino-americanas, assim como abordagens decoloniais, têm ganhado força e visibilidade na cultura pop contemporânea. Ao circularem pelas mídias audiovisuais, pelas redes sociais, pela música, pela moda, pelos quadrinhos, pelos games e pelo entretenimento *mainstream*, esses temas passam a integrar, tensionar e reconfigurar o imaginário coletivo do país. As pesquisas do GT demonstraram que não se trata apenas de representações pontuais, mas de um processo contínuo em que a cultura pop se torna uma arena simbólica de disputas, afirmações identitárias, reconstrução de memórias e criação de novas narrativas sobre pertencimento, território, espiritualidade, corpo e poder.

Emanada dos meios de comunicação e historicamente marcad a pelo diálogo entre referências eruditas e populares (da pintura ao cinema, da literatura à música, do teatro à dança) a cultura pop

---

<sup>1</sup> Coordenador geral do ECONPOP – *Encontro Nacional de Consumo e Cultura Pop*,

constitui uma etapa posterior à cultura de massa. Ela dissolve fronteiras entre imaginário e realidade, entre original e reprodução, produzindo imagens que não apenas devoramos, mas que também nos devoram, nos atravessam e moldam sensibilidades, desejos e comportamentos. O pop cria discursos, intertextualidades, universos simbólicos e verdadeiras mitologias do consumo.

Hoje, sua presença se expande por campos como moda, games, quadrinhos, cinema, publicidade e novas tendências digitais. O consumo (especialmente em sua forma hiperconectada e personalizada) torna-se o principal meio de circulação e permanência do pop, que se difunde de forma massiva, ainda que entregue individualmente, sobretudo pelas mídias e redes sociais. Nessa dinâmica, ancestralidades e perspectivas decoloniais ganham novas camadas de sentido, alcançam públicos amplos e participam da formação de imaginários, que mesclam tradições, memórias, ativismos, espiritualidades e estéticas plurais.

O evento teve como propósito reunir pesquisadores do Brasil e da América Latina que investigam esses fenômenos da cultura pop (brasileira, latino-americana ou global) e fomentar um debate científico qualificado sobre suas intersecções com o consumo. O **3º ECONPOP – Encontro Nacional de Consumo e Cultura Pop** aconteceu entre 23 a 25 de junho de 2025, uma iniciativa do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (PPGCOM-UFPR) e o SAPIENS - Observatório de Consumo e Economia Criativa (UFPR) com colaboração e equipe técnica dos alunos MULTICOM da Escola de Belas Artes da PUC-PR, criação e apoio do SINAPSE – Hub de Criação e Comunicação Estratégica da UFPR; e Produção Editorial do Graphus – Laboratório de Criação e Design Editorial, da UFPR.

## CAPÍTULO 1

# O afro é pop? Enredos do carnaval carioca 2025

Juliana dos Santos Barbosa

# O afro é pop? Enredos do carnaval carioca 2025<sup>1</sup>

Juliana dos Santos Barbosa<sup>2</sup>

Conhecidas mundialmente pela beleza de seus desfiles, as escolas de samba do Rio de Janeiro ultrapassam a esfera artística e midiática, representando um espaço de sociabilidade, coesão e construção identitária das comunidades em que atuam. No carnaval de 2025, a negritude foi tema predominante no grupo especial do carnaval carioca: 10 dos 12 enredos abordaram o tema, com destaque para as religiões afro-brasileiras. O fato gerou opiniões divergentes e virou debate público, repercutindo na mídia e nas redes sociais.

Trata-se de uma tendência? O afro agora é pop? É algo inerente às escolas de samba? Neste trabalho defendo que o discurso afrocêntrado nos desfiles constitui uma contranarrativa aos apagamentos e violências simbólicas que marcam a cultura negra brasileira. Para tanto, faço uma breve descrição dos enredos do carnaval de 2025, e, em seguida, apresento aportes teóricos norteadores da reflexão, reunindo pesquisadores que discutem as escolas de samba e a cultura negra.

Os estudos de Hall (2003) subsidiam a compreensão do samba como cultura diáspórica; a obra de Simas e Fabato (2015) elenca aspectos históricos dos enredos no carnaval carioca; o pensamento Sodré (2017), contribui com o entendimento de que as formações sociais populares são territórios de produção de conhecimento. Considerando que, grande parte dos enredos tiveram como foco as religiões de matriz africana, trazemos aqui a pesquisa de Cláudia Alexandre (2022), que discute a relação intrínseca entre escola de

<sup>1</sup> Fala da mesa de abertura do III Encontro Nacional de Consumo e Cultura Pop.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos da Linguagem. Docente do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: juliana.barbosa@ufpr.br

samba e religiosidade. E, por fim, retomo a concepção que tenho do samba como uma cultura marcada estrategicamente pelo discurso autorreferente (Barbosa, 2020).

## ENREDOS: UM BREVE HISTÓRICO

As primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro surgiram no final da década de 1920 e desfilavam, inicialmente, sem temas específicos. A partir da 1940, dois fatores interferem nessa dinâmica: 1) os desfiles passaram a ter um tema - cantado no samba e representado nas fantasias e alegorias; 2) a relação entre as agremiações carnavalescas e o Estado culminou na “exigência de enredos que tratassem de temas nacionais”, assumindo um caráter de “instrumentos civilizadores das massas”. (Simas e Fabato, 2022, p. 20 - 26). Assim, durante alguns anos, as escolas de samba, formada majoritariamente por negros, contaram e cantaram a “história oficial”, ou melhor, a história dos brancos.

A hegemonia, contudo, nunca é absoluta, sendo sempre contestada pela experiência dos grupos minorizados. E foi assim que o panorama começou a mudar em meados de 1950, em um contexto de fortalecimento do movimento negro no Brasil e no mundo. Enquanto organismos que influenciam são influenciados pela sociedade, as escolas de samba começaram a falar de negritude, com destaque para o enredo de 1960 da escola Acadêmicos do Salgueiro, sobre Quilombo dos Palmares, que se tornou um marco histórico neste sentido.

Mas a história não é linear, e várias outras tendências temáticas se desenharam nesses quase cem anos de trajetória. “Os temas desenvolvidos comportam dilemas, contradições, aparentes anacronismos e notáveis desafios para quem quer estudar o assunto”, alertam Simas e Fabato (2022, p. 40). De enredos críticos a temas patrocinados, ou ainda os chamados enredos-CEP (subsidiados por prefeituras), os desfiles das escolas de samba envolvem uma complexa dinâmica que não caberia discutir aqui.

Para nossa discussão, é salutar compreender que as escolas interagem dialeticamente com o contexto social e que alguns temas predominam em determinados períodos, impulsionados por fatores internos ou externos ao mundo do carnaval. Um exemplo foi a escola Acadêmicos do Grande Rio que em 2022 ganhou o campeonato tendo Exu como enredo. Em um cenário marcado pelo racismo religioso, a atitude da escola foi determinante para que as religiões afro-originadas ganhassem mais espaço no carnaval.

## OS ENREDOS 2025

As informações desta seção foram extraídas do Livro Abre Alas 2025, publicação voltada aos julgadores dos desfiles e à imprensa especializada, com informações fornecidas pelas escolas de samba. O material é dividido em 3 volumes, um para cada dia de desfile, incluindo dados como o enredo e sua justificativa, a letra do samba-enredo e a justificativa de sua melodia, imagens e descriptivos de todas as alas, fantasias e alegorias, além da ficha técnica dos profissionais envolvidos na criação do espetáculo. A publicação está disponível no site a Liesa - Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro<sup>3</sup>, e apresenta os enredos na ordem dos desfiles.

No primeiro dia de desfiles, todas as escolas abordaram temas afrocentrados. A escola de samba Unidos de Padre Miguel desfilou com o enredo “Egbé Iyá Nassô”, sobre a trajetória de Iyá Nassô, Francisca da Silva, escravizada que fundou o primeiro Candomblé do Brasil. Com o enredo Ómu Tútú ao Olúfon - água fresca para o senhor de Ifón”, a segunda escola foi a Imperatriz Leopoldinense, que fez o seu desfile baseado no itã que narra a visita de Oxalá a Xangô (itã é um relato da cultura iorubá que transmite conhecimento, valores e ensinamentos a partir de passagens míticas e biográficas associadas aos deuses do panteão africano).

A Unidos do Viradouro foi a terceira escola a passar pela Marquês de Sapucaí e seu enredo foi “Malunguinho – o mensageiro de

---

<sup>3</sup> Site da Liesa <https://liesa.org.br/carnaval/livro-abre-alas.html>

três mundos evocação à falange de malungos”, falando da Jurema Sagrada, uma das mais antigas formas de vivência espiritualista no Brasil. A Estação Primeira de Mangueira foi a terceira escola da primeira noite de desfiles, com o enredo “À flor da terra: o Rio da negritude entre dores e paixões”, sobre a história dos povos bantos, que constituíram a maioria dos cerca de 1 milhão de indivíduos escravizados que aportaram em território carioca entre 1774 e 1831, deixando marcas profundas em suas formações religiosas, sociais e culturais.

Na segunda noite dos desfiles, três das quatro escolas de samba passaram pela avenida com temáticas negras. A primeira foi a Unidos da Tijuca, com o enredo “Logun-Edé: santo menino que velho respeita”. De acordo com o Abre Alas (2025), o enredo era “um desejo antigo da comunidade da agremiação, que vê, na manifestação sagrada desse orixá, um espelho de si própria”, considerando aspectos simbólicos como suas cores, localização e data de criação. A segunda agremiação foi a Beija-Flor de Nilópolis, com o enredo “Laíla de todos os santos, Laíla de todos os sambas” homenageando o sambista, cantor, compositor, carnavalesco, diretor e produtor musical autodidata Laila - nome artístico de Luiz Fernando Ribeiro do Carmo. Homem negro, ligado ao candomblé, Laíla era diretor de carnaval da agremiação, e faleceu em 2021, em decorrência da pandemia de Covid-19.

A escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, uma das pioneiras nas temáticas afro-brasileiras no carnaval carioca, teve como tema de seu desfile “Salgueiro, de corpo fechado”, trazendo como título do enredo uma expressão tipicamente brasileira, ligada à pluralidade da religiosidade nacional. A Unidos de Vila Isabel, que não trabalhou com a temática negra, desfilou com o enredo “Quanto mais eu rezo, mais assombração aparece” explorando histórias, lendas e mitos de assombrações, mergulhado no universo dos monstros, fantasmas, aparições e seres sobrenaturais.

A terceira noite de desfiles na Sapucaí foi aberta pela escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, com o enredo “Voltando para o futuro - não há limites para sonhar”, propondo “uma viagem intergaláctica até sua estrela guia, onde ela se reconecta com

o seu brilho mais intenso”. A segunda agremiação, Paraíso do Tuiutí, fez seu desfile inspirado no primeiro caso registrado de transfobia no Brasil, em que um escravizado nomeado Francisco Manicongo, que insistia em usar “vestes femininas” e “fazer papel de mulher”, foi acusado de efeitiçaria à santa inquisição na Bahia no século dezesseis; o título do enredo foi “Quem tem Medo de Xica Manicongo?”.

A Grande Rio foi a penúltima escola a desfilar, com o enredo “Pororocas Parawaras - as águas dos meus encantos nas contas dos curimbós” sobre o Tambor de Mina da Amazônia paraense, um culto extremamente híbrido, múltiplo e diverso. E por último, a Portela fechou os desfiles do carnaval de 2025 homenageando um dos maiores expoentes da música brasileira, Milton Nascimento, dando destaque à negritude do artista.

## ALGUMAS REFLEXÕES

Conforme afirmamos no início do texto, a predominância de temas ligados à negritude no carnaval de 2025 gerou posicionamentos públicos divergentes. Enquanto o carnavalesco e pesquisador Milton Cunha afirmou em um vídeo nas redes sociais que a escola de samba é “inteligência negra periférica” e, portanto, é lugar legítimo para temas ligados à cultura preta, o carnavalesco Paulo Barros declarou à imprensa<sup>4</sup> que “a maioria dos enredos desse ano são afros, tudo já foi visto e revisto, e eu posso te garantir que 90% de quem está assistindo o desfile não vai entender nada [...] é uma confusão danada. Sinto muito, eu não assimilo”.

Minha reflexão tem como eixo a concepção de que as escolas de samba são instituições da cultura popular brasileira, fundadas por sambistas majoritariamente negros. Nesta perspectiva, trago aqui a assertiva de Stuart Hall, de que a música constitui uma forma fundamental de “transmissão e herança cultural para o povo da diáspora negra” (2003, p. 343), com o intuito de afirmar que o samba e suas

---

<sup>4</sup> Folha de S. Paulo de 22 de fevereiro de 2025. Coluna de Mônica Bergamo, intitulada “Desfiles com tema afro são todos iguais”

agremiações carnavalescas são manifestações culturais que surgem na diáspora africana em terras brasileiras, como parte dos movimentos de resistência dos povos escravizados. Essas manifestações culturais constituem, portanto, lugares de sociabilidade e memória da população negra brasileira.

E esses territórios do samba têm íntima relação com a religiosidade. Segundo Alexandre (2021), há uma complexa ligação entre o samba e as religiões afro-brasileiras, começando pelo surgimento das escolas de sambas, marcado pela participação das “tias baianas” que, em geral, eram mães de santo. E até hoje, há práticas que misturam símbolos católicos, da Umbanda e Candomblé, como o banho de ervas, a defumação e o benzimento do pavilhão nas escolas. A autora afirma ainda que “[...] o ritmo, o canto e a dança são essenciais para a vitalidade das expressões afro-brasileiras. Suas similaridades atestam que elas continuarão em permanente diálogo, com traços de uma mesma encruzilhada” (Alexandre, 2021, p. 181).

Transcendendo o aspecto musical, o samba tem um legado de saberes e tradições, que vão da leitura crítica do cotidiano até o conhecimento filosófico de suas canções. Sodré (2017, p. 12) entende que a filosofia, como paixão de pensar, não está restrita aos cânones da academia, mas acontece em “formações sociais às quais, por efeito do espírito colonial, se negou a possibilidade de reconhecimento de um autônomo pensamento endógeno”. A escola de samba é uma dessas formações sociais citadas por Sodré, e boa parte de sua produção de conhecimento, baseada principalmente na oralidade, está registrada nas letras dos samba. Em meus estudos sobre o discurso desse gênero musical, afirmo que “o samba é, provavelmente, o gênero musical brasileiro com o maior número de canções autorreferentes” (Barbosa, 2020).

Entendo essa tendência metalinguística como fonte de construção de identidade, pois falando do seu contexto e suas vivências, o sambista conta sua própria história de forma protagonista. Trata-se de uma contranarrativa aos apagamentos propositais do sistema colonialista, que ocultou e/ou atribuiu estigmas negativos à cultura afro-brasileira. Desta forma, quando a escola de samba fala das re-

ligiões afro-originadas, ela está falando de seus fundamentos, revelando sua complexidade. E, se o tema não é de fácil entendimento para uma parte do público, é porque esta história foi negligenciada. E, neste sentido, a escola de samba está cumprindo seu papel de disseminar esses conhecimentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além do carnaval (pensado como evento), a temática negra nas escolas de samba (pensada como instituição) faz parte da sua identidade, e impacta na construção de memória e no fortalecimento do sentido de pertencimento. Há quem veja nessas agremiações carnavalescas apenas a dimensão lúdica dos desfiles, sem enxergar o que de fato elas são: complexos culturais contemporâneos onde são elaborados e disseminados (de forma massiva e comunitária) repertórios capazes de construir e sustentar o sentimento de comunidade, carregando questões de herança cultural.

O samba é uma cultura afro-originada, portanto, quando a escola de samba fala de negritude, ela está se autorreferenciando, forjando sua identidade para além e contra a ideologia colonialista. E, mesmo quando o tema é outro, a ancestralidade negra não deixa de estar presente em uma série de elementos fundantes dessas agremiações: seja na ala das baianas, seja nas cores de cada escola ou nas baterias que remetem aos seus orixás.

Inspirada pelas palavras de Claudia Alexandre (2021), para quem as escolas de samba também são terreiros sagrados, finalizo este texto refletindo sobre o quanto esta característica das escolas de samba foi historicamente negligenciada em função do racismo e de interesses comerciais. Cabe ainda pontuar que a temática negra esteve presente em diferentes períodos históricos na trajetória dos desfiles das escolas de samba, sem gerar grandes polêmicas. Mas quando o foco se deu sobre a religiosidade, a polêmica foi contundente. Talvez esteja aí uma das faces mais espinhosas do racismo.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Claudia Regina. **Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu & Ogum no candomblé da Vai-Vai.** Rio de Janeiro: Fundamentos do Axé, 2021.

BARBOSA, Juliana S. Sambas autorreferentes: a estética diáspórica na obra de Nei Lopes. In: Marcele Aires Franceschini; Jefferson Campos; Hertz Wendell de Camargo. (Org.). **Literatura, das Artes e das Etnicidades.** 1 ed. Londrina: Syntagma, 2020, p. 133-148. Disponível em: <https://syntagmaeditores.com.br/livraria/literatura--artes-e-etnicidades>

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LIVRO ABRE ALAS 2025. Disponível em <https://liesa.org.br>

SIMAS, Luiz A.; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira:** o enredo dos enredos. Rio de Janeiro. Morula, 2015.

SODRÉ, M. **Pensar Nagô.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

## CAPÍTULO 2

# Filme de santo: a magia da análise filmica

Eduardo Martins Zimermann Camargo

## Filme de santo: a magia da análise filmica

Eduardo Martins Zimermann Camargo<sup>1</sup>

Macumba, ainda hoje, é uma palavra que assusta. Deixa de orelha em pé os mais temerosos que, diante de qualquer despacho na encruzilhada, não hesitam em chutar a maldita-cuja. É um termo impreciso e misterioso. Segundo Pierre Verger (2012, p. 23), a designação em questão foi utilizada no Rio de Janeiro para denominar as cerimônias africanas. Em outras regiões os rituais são diversos, bem como o título: candomblé, xangô, tambor de mina, etc. Porém, assevera Alexandre Cumino (2015), “hoje, nenhum culto afro-brasileiro se identifica como Macumba” (p. 17). A expressão enigmática, entretanto, permanece na boca do povo.

Para muitos, a denominação é empregada de forma pejorativa. Menciona Edison Carneiro (2008), “Cumba é jongueiro ruim, que tem parte com o demônio, que faz feitiçaria, que faz macumba, reunião de cumbas” (p. 12). Para outros, é a afirmação da resistência de um povo. Ressalta, por sua vez, Arthur Ramos (1940), “Umbanda pode ser feiticeiro ou sacerdote [...] ou ter a significação de arte, logar de macumba ou processo de ritual” (p. 114-115). Aqui, emprega-se o conceito à vista da segunda interpretação, isto é, território de manifestação artística e cultural. Já que, salientam Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018, p. 5), “Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas”, e acrescentam, “macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço”. Ou seja, chuta que é poesia.

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), e-mail: emz.camargo@mauolhado.com.

Neste cenário, o cinema popular brasileiro ofereceu-se como morada dos encantos da macumba. Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, José Mojica Marins e Nelson Pereira dos Santos são apenas alguns dos autores que flertaram com os feitiços e encantaram as telas. Para investigar tal cinema, contudo, revela-se a necessidade de desenhar metodologias e instrumentos de pesquisa específicos, através de leituras atentas aos termos das “gramáticas do encante” (Rufino, 2019).

Assim sendo, inspirando-se na abordagem de Alexandre Astruc (1948), sugere-se o nascimento não de uma “caméra-stylo”, como menciona o autor, mas de uma outra forma de representação. Esta, distancia-se do traçado da literatura européia para aproximar-se do riscado da mitologia dos orixás. Em determinada vertente do cinema brasileiro, manifesta-se uma Câmera-Pemba onde, parafraseando Astruc (1948), “a *mise-en-scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena”, mas um verdadeiro ponto riscado, em que “o autor escreve com a câmera”, como a entidade escreve com a pemba.

## METODOLOGIA E MORFOLOGIA

Há traços que favorecem o estudo da forma e da formação de um tipo de filme de santo, permitindo advogar uma estrutura narrativa peculiar inspirada na mitologia dos terreiros. Vladimir Propp (2001, p. 15) abriu caminho para esta abordagem ao questionar, “se não soubermos comparar os contos maravilhosos entre si, como estudar os laços existentes entre o conto e a religião, como comparar os contos e os mitos?”. Neste sentido, em conformidade com o folclorista, buscou-se isolar as partes constituintes de narrativas filmicas segundo o método por ele proposto, ou seja, ressaltando as funções desempenhadas pelos personagens, pois assim “obteremos como resultado uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (Propp, 2001, p. 16).

Dessa maneira, observou-se, mais do que a transcrição da forma

do conto maravilhoso para as telas do cinema, a manifestação de categorias profundamente enraizadas na cultura brasileira, atuando na destemida afirmação de uma estrutura narrativa distinta. Para Vladimir Propp (2001, p. 36), funções não previstas em sua obra são raras, “trata-se, na realidade, ou de formas incompreensíveis devido à falta de elementos de comparação, ou de formas tomadas de contos que pertencem a outras categorias (anedotas, lendas etc.)”, afirma então, “serão definidos como elementos obscuros, e designados por Y”.

Depara-se com tais elementos obscuros aquele que investiga o cinema popular brasileiro. Percebe-se nesta cinematografia algumas peças tomadas do conto maravilhoso, mescladas aos componentes formais da macumba. Torna-se evidente, portanto, que as regras das bruxarias de lá, não são as mesmas das mandingas de cá. À vista disso, ao observar-se outras ações além daquelas propostas por Vladimir Propp (2001), revela-se necessária uma transmutação do conto de magia em cinema de mandinga, através da configuração de funções singulares desempenhadas pelos personagens. Estas, encontradas especificamente nos cenários dos terreiros e que, assim sendo, agregam ao grimório morfológico uma nova fórmula mágica. Dessa vez, não tomada do folclore russo, mas encontrada na macumba brasileira.

A abordagem morfológica permite sustentar que não ocorre apenas uma tradução da estrutura fabular russa para o cinema fantástico brasileiro, pois ocorre a repetição de outras categorias “obscuras”, muito próprias das macumbas. Estas, favorecem a afirmação de que se formata uma estrutura que assume a essência, embora de maneira controversa, da religiosidade popular brasileira. Configura-se, então, uma Morfologia da Mandinga, uma forma do Filme de Santo. Que se manifesta através de uma câmera-ogó, empunhada como o porrete de Exu que simboliza o poder de criação. Revela-se por meio de uma montagem-profecia, jogada como os búzios do oráculo cinematográfico que adivinha o futuro-filmico. Consagra-se pelas mãos de um cineasta-cavalo, que cavalgado por seu santo torna-se o elo entre os dois planos, isto é, consolida o plano do filme e o plano da fé.

Mescla-se então as sete artes às sete encruzilhadas. E dessa maneira, inventa-se um estilo de fazer e analisar filmes.

## ELEMENTOS DA ANÁLISE MITO-SIMBÓLICA

Para Edison Carneiro (2008), designações como macumba, tambor e batuque, definem cultos singulares, compostos por seus próprios traços de identidade. No entanto, o autor destaca que, “muitas dessemelhanças formais, que tendem a multiplicar-se com o tempo, mascaram, realmente, a unidade fundamental dos cultos de origem africana” (p. 6). Visto que, embora tenham se diferenciado, existe um conjunto de quatro características compartilhadas entre estes, ou seja: “[...] a possessão pela divindade, o caráter *pessoal* desta, a consulta ao adivinho e o *despacho* de Exu” (Carneiro, 2008, p. 20). Na presente investigação, propõe-se aplicar tais características metodologicamente e morfologicamente enquanto categorias da análise filmica.

A primeira dessas categorias - a possessão pela divindade - seria a propriedade predominante nestes rituais. Segundo Carneiro (2008, p. 16), “[...] as outras dela decorrentes, mas todas importantes para identificá-los como de origem africana”. Trata-se de um tipo particular de possessão, pois “diversamente do que acontece nos demais cultos e religiões existentes no Brasil, a divindade se apossa do crente, nos cultos negros, servindo-se dele como instrumento para a sua comunicação com os mortais” (Carneiro, 2008, p. 16). O corpo é transformado no meio, na mídia, no médium, é através dele que se transmitem as mensagens de uns para os outros.

Em nenhum outro rito, o corpo daquele que crê é tomado pela divindade, segundo o etnólogo. No espiritismo, por exemplo, são incorporados os espíritos dos mortos e, na pajelança, mesmo que se incorpore determinadas divindades, estas se manifestam apenas no corpo sagrado do pajé. Conclui Carneiro (2008, p. 17), “assim, não é o fenômeno da possessão, por si mesmo, que caracteriza os cultos de origem africana, mas a circunstância de ser a *divindade* o agente da possessão”.

A pessoa em quem o santo se manifesta, que *está* ou *cai de santo* na gíria de *candomblé*, não tem mais consciência dos seus atos, não sabe o que diz, nem o que faz, porque quem fala e obra é o santo que dele se apoderou. Por esse motivo, desde que o santo se manifesta, o indivíduo, que é dele portador, perde a sua personalidade terrestre e humana para adquirir, com todas as honras a que tem direito, a do deus que nele se revela (Rodrigues, 2021, p. 65).

Semelhante à disputa que circunda o termo macumba, a posseção ritual também sofre com o preconceito. Interpretações de diversos autores, sejam psiquiatras ou antropólogos, entre tantos outros, veem o possesso como sujeito patológico, tornando o próprio vocábulo polêmico. A possessão, na literatura, é tratada ora como enfermidade, ora como loucura. Os possuídos são exibidos como exóticos, epilépticos, histéricos, etc. Estigmatizando, portanto, o conceito e as cerimônias. Assim sendo, a noção de possessão é por vezes substituída por outra que não carrega tamanho fardo. Bem como salienta que o sujeito não é meramente passivo (possuído), mas também atuante neste processo, pois congrega com a divindade. Torna-se parte daquilo que encarna, partilha do que materializa, corporifica aquilo que acredita. Isto é, trata-se mais da incorporação da divindade, menos da possessão do indivíduo.

Na segunda característica – o caráter pessoal da divindade – Edison Carneiro (2008, p. 17) prossegue, “acredita-se, em todo o Brasil, que cada pessoa tem, velando por si, uma divindade protetora”, lembrando que, “o privilégio de servir de instrumento (*cavalo*) à divindade está reservado a alguns, que precisam iniciar-se (*assentar o santo*) para recebê-la”, destacando enfim, “a iniciação prepara o crente como devoto e como altar para a divindade protetora, que tem caráter *pessoal* – isto é, embora seja Ogum ou Omolu, é o Ogum ou Omolu particular do crente, e, em alguns lugares, tem mesmo um nome próprio [...].”.

Para Carneiro (2008), “a dedicação a uma única divindade já não é geral, mas esta mantém o seu caráter *pessoal* em todos os cultos – a Iemanjá de uma pessoa não pode manifestar-se em outra,

mesmo que a protetora seja também Iemanjá [...]” (p. 18). Em resumo, “daí dizer-se ‘o Ogum de Maria’, ‘o Xangô de Josefa’ ou ‘a Iansã de Rosa’, necessariamente distintos do Ogum, do Xangô ou da Iansã de outras pessoas” (p. 17), isto é, “deste modo, cada *cavalo* está preparado para receber apenas a sua divindade protetora, e nenhuma outra [...]” (p. 17).

A terceira e a quarta características estão intrinsecamente relacionadas, são complementares. Para Carneiro (2008), Ifá e Exu são protagonistas nestas manifestações religiosas, desempenhando funções primordiais, pois, segundo o autor, estes, “tal como os imaginam os nagôs e os jejes, são seres intermediários entre as divindades e os homens” (p. 18). Responsáveis pela transmissão dos desejos de uns e outros, sem os quais não haveria comunicação, nem cerimônia, eles mantêm o fio entre o lado de cá e o de lá. Destaca Carneiro (2008), “Ifá, entretanto, por trazer aos homens a palavra das divindades, situa-se em posição superior a Exu, que transmite às divindades os desejos dos homens” (p. 18). Em resumo, “o oráculo e o mensageiro ajudam a caracterizar os cultos de origem africana” (p. 20).

De acordo com Carneiro (2008), o princípio do ato religioso é reservado à figura de Exu, o mensageiro. Nenhum trabalho se dá sem sua aprovação. Já que, “todos os momentos iniciais de qualquer cerimônia, individual ou coletiva, pública ou privada, lhe são dedicados para que possa transmitir às divindades os desejos, bons ou maus, daqueles que a celebram” (p. 19).

A homenagem obrigatória a Exu (despacho ou ebó) pode tomar as mais diversas formas quando individual ou privada - desde um grande cesto contendo bode, galinha preta e outros animais sacrificados, bonecas de pano, às vezes picadas de alfinetes (lembrança do *envoûtement* ocidental), farofa de azeite de dendê, garrafas de cachaça, tiras de pano vermelho e moedas, como na Bahia, até apenas uma vela acesa, uma garrafa de cachaça e alguns charutos, como no Rio de Janeiro (Carneiro, 2008, p. 19).

Acrescenta Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 205), “Exu, além de receber uma parte do sacrifício dedicado aos outros orixás, pode ser diretamente reverenciado por meio de ritos próprios”, ou

seja, “na tradição nagô, o padê ou ipadê é seu rito por excelência”, concluindo que, “o objetivo principal da cerimônia é acionar Exu para que atue no gerenciamento do fluxo entre mundos, pessoas, entidades, estados das coisas, substâncias, elementos etc.”.

Roger Bastide (1978, p. 20), do mesmo modo, ressalta que a cerimônia deve começar com a oferta de Exu, mas argumenta que a motivação desta sofre de interpretação equivocada em determinados terreiros, principalmente aqueles que vinculam o orixá com o diabo. Nestes, Exu “[...] poderá perturbar a cerimônia se não for homenageado antes dos outros deuses, como aliás ele mesmo reclamou”, e portanto, “[...] é preciso pedir-lhe que se afaste”. Despachar-se, então, Exu, já que, “daí o termo de *despacho*, empregado algumas vezes em lugar de *padê*, *despachar* significando ‘mandar alguém embora’”. Exu, porém, nada mais é do que o mensageiro. E, por excelência, um contador de histórias. Exu é puro cinema brasileiro.

Embora assuma diferentes formas, Carneiro (2008, p. 19) salienta que “em todo o Brasil, entretanto, o despacho de Exu deve ser depositado numa encruzilhada, domínio incontestado do mensageiro celeste”. E, em linhas gerais, Vagner Gonçalves da Silva (2022, p. 226) conclui, “o rito do padê na tradição angola, assim como na tradição queto-nagô, faz referência ao mundo das passagens, da comunicação entre os vivos e os mortos, entre os homens e seus ancestrais”.

Na consulta ao adivinho, última categoria, segundo Verger (2012), “Ifa, entre os *yoruba*, não é propriamente uma divindade (Ori-*sa*). É o porta-voz de *Orunmilà* e dos outros deuses” (p. 579). É um guia e também um conselheiro para aqueles que o procuram, além disso “é também o destino, a personalidade das pessoas” (p. 582).

Em caso de dúvida, *Ifa* é consultado pelas pessoas que precisam tomar uma decisão, que querem saber da oportunidade de realizar uma viagem, contratar um casamento, fechar uma venda ou uma compra importante ou, então, por aqueles que procuram determinar as razões de uma doença ou saber se há sacrifícios ou oferendas a fazer a uma divindade (Verger, 2012, p. 579).

Dessa maneira, para Pierre Verger (2012, p. 582), “um homem desejoso de conhecer sua identidade profunda e de saber como

comportar-se na vida deve adquirir seu *Ifa* pessoal [...]. Este personagem, no entanto, atravessa profundas transformações em sua adaptação aos diferentes tipos de terreiros, pois o próprio gesto de adivinhação passa por acentuadas mudanças ao longo dos anos, reinventando-se ou atualizando-se.

Aponta Carneiro (2008), “se a consulta às divindades nem sempre se faz sob a invocação de Ifá, a sua associação ao despacho de Exu dar-nos-á a confirmação de que se trata de uma das facetas mais importantes do modelo nagô” (p. 20). Isto porque, “mais do que as outras divindades, são inseparáveis a todos os cultos dois personagens - Ifá, oráculo, e Exu, mensageiro celeste” (p. 18). No primeiro caso, relata Edison Carneiro (2008), “o sacerdote se chama *olhador*, por *olhar* o futuro, e daí vem a expressão *olhar com o ifá*” (p. 130). No segundo, “vai-se fazer o despacho (padê) de Exu, o *homem da rua*, um espírito que, como criado dos orixás, pode fazer o mal e fazer o bem, indiferentemente, dependendo da vontade do invocante” (p. 57).

Assim sendo, estas características permitem analisar morfológicamente uma obra filmica, observando no objeto seus modos de partilhar das tradições e ancestralidades das macumbas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segredam Simas e Rufino (2018, p. 106): “os velhos jongueiros contam que uma das artimanhas de alguns mandingueiros é a capacidade de ter a vista forte, ou seja, enxergar aquilo que convencionalmente não se enxergaria”. É necessário avistar e acreditar nos saberes e artifícios invisibilizados, ignorados por muitos.

A questão que os jongueiros nos lançam, ao destacar a vista forte de alguns mandingueiros, não é exatamente a do olho que tudo vê e vigia, como o olhar panóptico. O que os jongueiros nos dizem é exatamente o contrário, falam sobre o olhar que credita aquilo que geralmente não é visto (Simas; Rufino, 2018, p. 106).

O cinema popular brasileiro é um artifício de vista forte. Uma das façanhas de alguns cineastas é a capacidade de enxergar aquilo que

convencionalmente não se assistiria. Para analisar e interpretar suas obras, é preciso também ter a vista forte. Para escutar os tambores dos terreiros e dialogar com os termos das “gramáticas do encante”. Pois, assim, mescla-se as sete artes às sete encruzilhadas. E, dessa maneira, inventa-se um estilo de escrita filmica. Para tanto, propôs-se empregar, enquanto categorias de análise, as características apontadas por Edison Carneiro (2008), isto é, “[...] a possessão pela divindade, o caráter *pessoal* desta, a consulta ao adivinho e o *despacho* de Exu” (p. 20).

Na análise e interpretação das fontes filmicas, o primeiro passo, de acordo com o presente método, seria observar as formas de manifestação destas características na tela. Já que, embora sejam muitas as obras que tratam da macumba, algumas comungam, de forma mais enraizada, da unidade fundamental que define os cultos de origem africana. Nestas, a estrutura mítica está entranhada na trama filmica. Isto é, incorpora-se aí uma Câmera-Pemba que, mais do que retratar os terreiros, insere-se no transe e partilha das ritualizações que sustentam as cerimônias, transformadas pelo ritual cinematográfico.

Neste cenário, o cineasta passa a escrever com a câmera, como a entidade escreve com a pemba.

## REFERÊNCIAS

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo**. Tradução: Matheus Cartaxo. Foco - Revista de Cinema, 2012. (1<sup>a</sup> edição publicada em L'écran français, nº 144, 1948).

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 9<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

CUMINO, Alexandre. **Umbanda não é macumba: umbanda é religião e tem fundamento**. São Paulo: Madras, 2015.

PROP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Editora Copymarket.com, 2001. (1<sup>a</sup> edição publicada em 1928).

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. 2<sup>a</sup> ed. Salvador: P55 Edições, 2021.

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

SILVA, Wagner Gonçalves da. **Exu: um deus afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

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

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. 2<sup>a</sup> ed. 1<sup>a</sup> reimpr. São Paulo: EDUSP, 2012.

## CAPÍTULO 3

# A dororidade rompe paredes

Ademir Barbosa Júnior  
Jorge Luís da Hora de Jesus

## A dororidade rompe paredes<sup>1</sup>

Ademir Barbosa Júnior<sup>2</sup>

Jorge Luís da Hora de Jesus<sup>3</sup>

De acordo com Fernandes (2017, p. 3), o racismo religioso contra as comunidades tradicionais de terreiro (ou de matriz africana) nos dias atuais tem raízes que remontam ao século XVI, quando os escravizados eram trazidos de África para o Brasil já batizados, marcados à brasa ou com argola de ferro no pescoço para serem identificados como cristãos. Se até os anos 80 do século XX, o racismo religioso era mais fortemente praticado por católicos, com a ascensão do neopentecostalismo no país (sobretudo com o televangelismo a partir dos anos 60, numa simbiose entre os meios eletrônicos de comunicação e as práticas religiosas, conforme observa Miklos 2012, p. 92), o mesmo assumiu a hegemonia nessa prática, demonizando cada vez mais as chamadas religiões tradicionais de terreiro. De qualquer sorte, independentemente da denominação religiosa, a matriz cristã-colonialista está na base desse fenômeno (Nogueira, 2020, p. 20).

Em relação à intolerância religiosa, o racismo religioso apresenta uma agravante pois foca na etnia do indivíduo ou grupo ao discriminar suas crenças religiosas (intolerância/violência verbal, simbólica, física, institucional etc.), condenando “a origem, a existência, a relação entre uma crença e uma origem preta” (Nogueira, 2020, p. 47).

<sup>1</sup> Esta pesquisa é realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Finance Code 001.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação na Universidade Paulista (UNIP), sob orientação do Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva. Membro do Grupo Mídia e Imaginário.

<sup>3</sup> Mestre em Comunicação na Universidade Paulista (UNIP), sob orientação do Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva. Membro do Grupo Mídia e Imaginário.

O racismo religioso, ao descaracterizar elementos de origem afro, leva a uma verdadeira “diáspora dentro da diáspora” do povo preto, que agora, por cooptação, abandona e/ou se distancia de territórios físico-geográficos (comunidades-terreiro), identitários, ontológicos, simbólicos. Nesse sentido, a ancestralidade africana é tachada por segmentos ultraconservadores (teologicamente respaldados sobretudo pelo neopentecostalismo) como estritamente religiosa e, portanto, confessional<sup>4</sup>, haja vista o episódio protagonizado pelo então presidente da Fundação Cultural Palmares, Sérgio Camargo (2019-2022), que decidiu mudar a logomarca da Fundação em 2021, o oxê (machado) do Orixá Xangô, sob a alegação de que não representaria a todos os afrodescendentes por ser um símbolo religioso-denominacional, e não ancestral/cultural. O símbolo foi reconduzido à logomarca da Fundação Cultural Palmares em 2023, no início do terceiro mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, tendo como Ministra da Cultura e João Jorge Rodrigues como Presidente da Fundação (Barbosa Jr. *In Miklos*, 2023, p. 1).

Na contramão dessa diáspora dentro da diáspora, tem-se, por exemplo, a célebre justificativa de Dom José Maria Pires (Dom Pelé, 1919-2017), arcebispo brasileiro católico romano que mantinha uma imagem de um Preto-Velho em seu gabinete. Indagado do porquê de um “símbolo de outra religião” em seu escritório, respondia não se tratar de símbolo religioso, mas de uma referência a seus antepassados, à sua ancestralidade. Com relação ao diálogo inter-religioso afro diaspórico, há inúmeras experiências no Brasil, de origem popular (com maior incidência de elementos católicos, que remontam ao período colonial e se solidificam nas chamadas Pastorais Afro) ou sob o viés dos estudos teológicos (marcado mais pelo Protestantismo, sob influência do norte americano James H. Cone, 1938-2018) e que acolhe positivamente os textos da moçambicana Mariana Martins, a qual, em diálogo com a conterrânea Paulina Chiziane, busca apresentar a confluência dos saberes ancestrais de seu povo com a essência da mensagem de Jesus de Nazaré.

Se o conceito de racismo religioso aprofunda a problemática da

---

<sup>4</sup> Importante registrar que as religiões tradicionais de terreiro não são proselitistas.

intolerância religiosa, pode-se dizer o mesmo a respeito de “dororidade” em relação a “sororidade”. Enquanto esta “une, irmã” (Piedade, 2017, p. 17) as mulheres (do latim *soror*, “irmã”), estabelece vínculos e cumplicidades, “Não basta para Nós - Mulheres Pretas, Jovens Pretas” (Piedade, 2017, p. 17). Segundo o Atlas da Violência 2021, em 2019, das 3.737 mulheres assassinadas, 66% são negras: enquanto o número de mulheres não negras caiu de 1.639 (2009) para 1.196 (2019), no mesmo período o total de mulheres negras assassinadas subiu de 2.419 para 2.468. Piedade (2017, p. 14) observa que “diante das trágicas estatísticas, dessa Dororidade histórica, precisamos praticar cada vez mais a Sororidade”. A dororidade, assim, favorece a voz das historicamente mais silenciadas (Piedade, 2017, pp. 13, 16 e 17).

Uma vez que todos os indivíduos são porosos e, por extensão, o ser humano, mais influenciável pela “aptidão biológica para a empatia e a palavra” (Cyrulnik, 1999, p. 103), a dororidade, conforme o curta-metragem ficcional “Do outro lado” (2014), aproxima duas mulheres negras, uma umbandista, a outra neopentecostal, criando minimamente um vínculo.

## **PAREDES TÊM OUVIDOS. E OLHOS. E BURACOS.**

Dirigido por Tarcísio Lara Puiati e lançado em 2014, “Do meu lado” é um curta-metragem de 14 minutos, com a seguinte sinopse: a partir de enquadramentos do céu (árvore e sol em movimento) e de fachada dos domicílios contíguos, ao som de latidos de cão, a vizinha neopentecostal (assim identificada em virtude de vestimentas, saudações e pelo racismo religioso), com uma Bíblia sobre o braço e uma bolsa, deixa sua casa cantando o hino “Alvo mais que a neve”, composto em 1881 pelo metodista norte-americano Eden Reeder Latta a partir de um versículo do Livro de Isaías e hoje considerado racista por segmentos progressistas. A vizinha umbandista deixa sua casa, com um banquinho numa mão e uma oferenda ao Orixá (divindade de origem iorubana) Ogum na outra, saudando-o (“Ogum iê!”), cumprimenta a vizinha (no que é ignorada), que evita

fazer contato visual, enquanto a umbandista sobe com dificuldade no banquinho para arriar sua oferenda numa peanha sobre a porta. A vizinha neopentecostal, que, observava a outra de soslaio, agora, em close, vê a precariedade do banquinho sobre o qual está a umbandista. A vizinha neopentecostal é saudada por um rapaz (“A paz do Senhor!”), com uma Bíblia sobre o braço, que a abre e consulta. A vizinha responde ao cumprimento. Ambos ouvem anúncios (gritos) referentes ao transporte coletivo. Ao fundo, a umbandista desce do banco e apruma a coluna. Os dois entram numa van. A umbandista cuida das plantas espada-de-ogum, espada-de-iãsã e outras, à frente de sua casa. Ao voltar da igreja, a vizinha observa a umbandista sentada à porta, triste, com um fio de contas de Iãsã (Orixá guerreira, assim como Ogum) no pescoço, vendo uma foto num porta-retrato (onde se destaca a filha, com a neta, ainda bebê, no colo, além da mulher e seu companheiro) e fumando um cigarro. Entra, calada. À noite a vizinha neopentecostal acende o candeeiro para ler a Bíblia enquanto a umbandista acende uma vela para Iãsã (sincrétizada com a católica Santa Bárbara e cuja saudação é “Eparrei!”), colocando ao lado da vela a foto, com destaque para a filha e a neta. O dia amanhece e a vizinha neopentecostal, ao lado da Bíblia, toma uma xícara de café e começa a observar que a parede está descascando a ponto de fazer um buraco e ver sua vizinha umbandista do outro lado: ambos os olhares, surpresos, se cruzam. À noite ambas resolvem cozinar, as janelas de cada casa abertas, lado a lado. A neopentecostal sente o aroma e observa a sua vizinha umbandista refogando cebola com óleo e sal, sorri e resolve fazer um arroz, observada discretamente pela outra, que deixa o sol bem próximo ao buraco ao perceber que a outra não tem mais o tempero. No momento em que refoga o arroz, descobre que está sem sal. Vê que sua amiga umbandista tem sal e recusa-se a pedir um pouco. No dia seguinte, a neopentecostal acorda ouvindo a umbandista cantando um ponto (cântico religioso) para Ogum e observa que está entrando fumaça (ritual de defumação) na sua casa pelo buraco na parede. Incomodada com a fumaça, coloca um cartaz com a imagem de uma cruz e escrito “Glória!” na parede para tapar o buraco e evitar o chei-

ro da defumação. Durante a noite a umbandista acende, às 21h, uma vela diante da imagem de Santa Bárbara chamando por de Iansã, telefona para a neta, querendo saber se possivelmente o marido a havia agredido fisicamente. A neta responde do outro lado e a avó diz que o fato de o "animal" não ter tocando nela é fruto da fé aos santos (Ogum e Iansã) dizendo que enquanto ela tiver força, acenderá uma vela para Iansã todos os dias às 09h da noite, pois 9 é o número de Iansã "e a hora que o cretino chega do trabalho, né?". A avó pede que a neta não chore e diz que está guardando dinheiro para enviar para ela, para ficarem juntas. Que rezem sempre no mesmo horário, cada qual no seu canto. A neopentecostal escuta atentamente a conversa entre a avó umbandista e a neta (a fala da avó) enquanto estuda a Bíblia. Na manhã seguinte, a senhora neopentecostal, em pé, espera o transporte público, a vizinha umbandista lhe dá "Bom dia!" e recebe apenas um aceno de cabeça. A vizinha umbandista sobe no banco para retirar o inhame que havia colocado, no mesmo banco, balançando ao olhar atento da neopentecostal. A umbandista cai no chão. A neopentecostal olha e nada faz para ajudar, enquanto chegam outras pessoas para auxiliar a senhora no chão. À noite, enquanto a vizinha neopentecostal lê a Bíblia, a umbandista chora sentada na cama sem poder andar para acender a vela às 09h (21h), pois está com a perna imobilizada em virtude da queda. Observando a tristeza e a dor da vizinha umbandista a neopentecostal coloca a mão pelo buraco da parede e acende a vela para Iansã. A vizinha umbandista sorri e diz "A paz do Senhor", respondido imediatamente pela neopentecostal com a mesma saudação. A senhora umbandista deita, sorrindo, enquanto a neopentecostal volta a ler sua Bíblia. Ambas se recolhem satisfeitas e sorridentes. Quando o candeeiro se apaga, a neopentecostal consegue continuar a ler, satisfeita, com a vela acesa no altar da vizinha umbandista.

## A DORORIDADE ROMPE PAREDES

Considerando empatia "essa emoção básica que nos faz conscientes de que, em que pesem todas as diferenças, fazemos parte da mesma espécie humana, demasiadamente humana" (Contrera,

2014, p. 143), na situação inicial do curta, a despeito das tentativas da vizinha umbandista, não se estabelece um vínculo mínimo em virtude, sobretudo, do racismo religioso, e sim, quando muito, pequenas “trocas informativas” (Contrera *in* Marcondes Filho, 2009, p. 459). Em vez de empatia, apatia: a vizinha umbandista pode literalmente morrer ou se acidentar em virtude de um banco estragado que a vizinha neopentecostal não se (co)moverá para auxiliar e evitar uma tragédia. Contudo, a dororidade falará mais alto à medida que aproximarão as duas mulheres negras a partir da identificação pela violência sofrida pela neta da umbandista.

A despeito dos referenciais simbólicos díspares do ponto de vista da neopentecostal (Bíblia X altar umbandista e seus elementos, defumação, oferenda a Ogum, sincretizado com São Jorge), estabelece-se um vínculo mínimo a partir do olhar (enviesado e fúgio da neopentecostal), olfativo (ato de cozinhar), mas sobretudo auditivo. A parede entre as duas casas, que a princípio esconde a vida alheia dos olhos, é fina o suficiente para permitir a escuta curiosa. Além disso, um buraco na parede que só faz aumentar permite também o aumento das porosidades, agora também franqueadas ao olhar.

O buraco, nesse sentido, é “símbolo de abertura para o desconhecido” e “mais rico de significado que o simples vazio”, “repleto de potencialidades” (Chevalier e Gheerbrant, 2008, p. 148).

As mulheres e seus corpos, embora também se vinculem por olhares e pelo olfato, contudo, se aproximam, sobretudo, pela escuta, pela audição, quando a voz e os gemidos de uma avó negra diante da violência sofrida pela neta em localidade distante conseguem cavar um buraco maior na parede do racismo religioso alimentado pela outra. Conforme Ivone Gebara,

Nossa voz de mulheres tem hoje a força do raio de Iansã, na cidade e no campo: “O vento de Iansã também sou eu/[...]O raio de Iansã sou eu”, como canta Maria Bethânia. Nossa voz denunciando o racismo e a dor das mães de santo tendo suas casas destruídas, seu choro diante do filho negro morto pela polícia. E há tantas andarilhas vivendo sem casa, vagando com suas crianças pela rua (Diniz e Gebara, 2022, p. 28).

O dogmatismo e a demonização provocada pelo racismo religioso cedem espaço por meio do buraco, da fresta, para um vínculo mínimo fundamentado na dororidade.

Segundo Harry Pross (1923-2010), “toda comunicação começa e termina no corpo”. A partir desse conceito, desenvolvido sobretudo a partir de seu livro *Investigação da Mídia* (1972), Pross estabelece três tipos de Mídia. Na Primária, predominam o contato presencial e expressões corporais, palavras, gestos etc. Na Secundária, existe alguma espécie de suporte, que varia do vestuário à escrita, por exemplo, abarcando ainda sinais de fumaça, máscara e outros. Já na Terciária, emissor e receptor carecem de aparelhos para se comunicar, sendo fundamental, portanto, a eletrificação.

Nesse contexto, a audição/a escuta evocam o aspecto da receptividade, do acolhimento, o Yin, o feminino (sentido energético-polaridade, não necessariamente de sexo biológico ou gênero). Para Baitello Junior (2014, pp. 113-114), para ouvir os sons, basta ser receptivo, enquanto para a recepção da imagem é preciso ser ativo. Além disso, “passivo vem de *passion, passione*, que significa paixão e está associado a sensação e sentimento. Está associado a sentir. Ativo vem de ação e está associado a agir, a fazer” (Baitello Junior, 2014, p. 114), sendo a relação entre ativo e passivo pode ser equilibrada ou não.

A dororidade, assim, encontra terreno fértil para estabelecer vínculos a partir da audição, da escuta, uma vez que as personagens do curta, mais do que as paredes do dito popular, têm ouvidos. Esse vínculo tão importante (som/sentir/ouvir), que remonta ao período da gestação, é comprometido por vários fatores no mundo contemporâneo. No curta-metragem, a razão maior é o racismo religioso, contudo têm-se, ainda, as diversas formas de individualismo, a imersão sistemática em tecnologias eletrônicas, fobias e medos, inseguranças etc. Para compensar essa carência e buscar um simulacro de intimidade, uma das maneiras artificiais encontradas com a utilização de meios eletrônicos (mídias terciárias) é prática do ASMR, sigla em inglês para Resposta Sensorial Meridiana Autônoma, sensações prazerosas (geralmente em forma de formigamentos ou arrepios) causadas por

“estímulos visuais, auditivos e cognitivos” (Gogoni, 2023). O ASMR não estabelece vínculos nem substitui a “uma operação corporal e não apenas pontual” de que trata Baitello Junior (2014, p. 114), pois não move, não comove, não emociona, uma vez que (a despeito de distâncias ou paredes finas) não aproxima<sup>5</sup>.

Como a dororidade no curta-metragem se estabelece sobretudo pelo ouvir, pela receptividade, pelo acolhimento, pelo aspecto Yin/feminino, embora isso não se confunda necessariamente com sexo biológico ou gênero, é interessante observar que a palavra “orelha” advém do latim “auricula, ae”, com o sentido de “pequena vagina”, reforçando o aspecto de receptividade, concavidade e acolhimento da orelha e da própria audição.

Segundo Contrera (*in* Marcondes Filho, 2009, p. 459), a desconsideração do vínculo empobrece o conceito de comunicação e o reduz ao de trocas de informações, com ênfase nos “aspectos funcionais e instrumentais das trocas informativas”. A dororidade, ao estabelecer o vínculo mínimo entre as personagens do curta-metragem, auxilia na criação de vínculos, da forma mais confortável possível, em especial para a vizinha neopentecostal, bastante além, inclusive, de onde suas convicções ideológico-religiosas permitem em relação à vizinha sobre quem direciona, aplica e projeta o racismo religioso e a demonização.

Esse mapeamento<sup>6</sup>, manifestado por meio da dororidade, é que de certa forma, num gesto empático e mimético, autoriza a neopentecostal a acender a vela para Iansã no altar da vizinha, por meio do buraco na parede e assim também perceber que, a vela acesa na casinha ao lado, lhe permitiria ler a Bíblia na própria casa, extinta a luz do candeeiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

<sup>5</sup> “O ouvir pode abrir caminho ao toque, ao carinho; da mesma forma que o ouvido é invadido pelas ondas sonoras, o corpo do outro pode ser tocado tanto pelas ondas sonoras como, quando há abertura para isso, de forma tático no abraço e no afago” (Menezes, 2016, p. 101).

<sup>6</sup> “A sincronia, por sua vez, baseia-se na capacidade de fazer um mapeamento entre o próprio corpo e o corpo de um outro e de incorporar o movimento desse outro, que é exatamente a razão porque a risada ou o bocejo do outro nos fazem rir ou bocejar” (Waal, 2012, p. 80).

Em “Do meu lado”, a dororidade consegue esburacar o racismo religioso aproximando ruas realidades e seus elementos simbólicos (sobretudo religiosos). Essa porosidade, horizontal, também pode ser entendida como o início de uma amplitude vertical (em relação à vida, ao sagrado, ao afeto no lugar do dogma), conforme presente nos planos iniciais, externos e amplos do curta-metragem.

O estabelecimento dos vínculos é gradativo e cada qual avança até o limite do seu conforto, sobretudo no caso da vizinha neopentecostal. A empatia, se em todas as espécies é geral, no ser humano é seletiva (Waal, 2012, pp. 93-94), vale dizer, apresenta interesses comuns: no curta-metragem, a dororidade. O buraco, elemento de ligação, amplia-se pouco a pouco: de carcomido/fruto de degradação da parte a possibilidade de ir e vir (olhares, aromas, sal) e caminho de diálogo. Assim também com a comunicação, focada no corpo (mídia primária): ver (às vezes de soslaio), ouvir, acenar, acolher minimamente o universo religioso do outro, início de um estreitamento maior de vínculos etc.

Neves (*in* Marcondes Filho, 2009, p. 25), ao tratar de afeto sob a ótica de Espinosa (filósofo do século XVIII), afirma “que quando há comunicação entre dois sujeitos, ambos são modificados, afetados, pelo processo, é uma troca, uma partilha, uma ação de um sobre o outro [...]. Nesse sentido, a dororidade, ao promover porosidades a partir da dor compartilhada de mulheres negras, amplia frestas/buracos/perspectivas ao mesmo tempo que reforça as identidades. Ao dizer “A paz do Senhor!”, a partir do sentimento de gratidão e de seu universo religioso afeito ao sincretismo, dentre outros fatores, a umbandista se revela mais umbandista. Ao firmar a vela da vizinha e compartilhar um pouco de seu sal para temperar a comida, a neopentecostal incorpora a essência da mensagem de Jesus, segundo quem seus seguidores são o sal da terra e a luz do mundo (Mt 5, 13-16). Milagres-conquista da dororidade profunda.

## REFERÊNCIAS

ATLAS DA VIOLÊNCIA 2021. **Em questão:** evidências para políticas públicas. São Paulo: IPEA, n. 8, setembro de 2021.

BAITELLO JUNIOR., Norval. **A era da iconofagia:** reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

CARVALHO, Bruna David de. **Baixou o Santo no Reino dos Céus - a relação dialética entre a Umbanda e a Igreja Universal do Reino de Deus.** São Paulo: Recriar, 2019.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Allan. **Dicionário de símbolos.** 22 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CONTRERA, Malena S. Emoção e imaginação – diferentes vínculos, diferentes imaginários. **Revista Ghrebh.** São Paulo, 2012.

CHIZIANE, Paulina e MARTINS, Mariana. **Ngoma Yethu:** o curandeiros e o Novo Testamento. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

CONE, James H. **Deus dos oprimidos.** 2 ed., São Paulo: Recriar, 2020.

CONE, James H. **Teologia Negra.** São Paulo: Recriar, 2020.

COSTA, Viviane. **Traficantes evangélicos:** quem são e a quem servem os novos bandidos de Deus. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2023.

CYRULNIK, Boris. **Do sexto sentido - o homem e o encantamento do mundo.** Lisboa: Instituto Piaget, 1999 (tradução de Ana Rabaça).

DINIZ, Debora e GEBARA, Ivone. **Esperança feminista.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

**DO MEU LADO** (curta-metragem). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DSBVBLAI-yw&t=4s> . Acesso em 27 de mar. 2023.

FERNANDES, Nathália V. E. A raiz do pensamento colonial na intolerância religiosa contra religiões de matriz africana. **Revista Calundu - vol. 1, n.1, jan-jun 2017.**

GOGONI, Ronaldo. **O que é ASMR?** Disponível em <<https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-asmr/>> Acesso em: 04 abr. 2023.

KELEMAN Stanley. **Mito e corpo:** uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus, 1999 (tradução de Denise Maria Bolanho).

MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da comunicação.** 2 ed., São Paulo: Paulus, 2009.

MENEZES, José Eugenio de O. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação.** São Paulo: UNI, 2016.

MIKLOS, Jorge. **A construção de vínculos religiosos na cibercultura:** a ciber-religião. São Paulo: Ideias e Letras, 2012.

MIKLOS, Jorge. **Por uma justiça que se cumpra e um direito que nos respeite.** Disponível em Disponível em <<https://prodiversidade.org.br/por-uma-justica-que-se-cumpra-e-um-direito-que-nos-respeite/>> Acesso em: 15 fev. 2023.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa.** São Paulo: Pólen, 2020.

PIADEDE, Vilma. **Dororidade.** Rio de Janeiro: Nós, 2017.

SILVA, António Aparecido da (org.). **Existe um pensar teológico negro?** São Paulo: Paulinas, 1998.

WAAL, Franz. **A era da empatia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

## CAPÍTULO 4

# Moda e decolonialidade: campo de tensão e disputas

Carla Cristina Siqueira Martins  
Ana Caroline Siqueira Martins

## Moda e decolonialidade: campo de tensão e disputas

Carla Cristina Siqueira Martins<sup>1</sup>

Ana Caroline Siqueira Martins<sup>2</sup>

A moda desde seu surgimento no século XV, conforme coloca Lipovetsky (1989), esteve imbuída em um sistema de convenções, de valores sociais, morais e éticos, que muitas vezes, definem as relações entre as pessoas e suas posições perante à sociedade. Sendo um dos fenômenos mais emblemáticos da contemporaneidade, a moda está intrinsecamente atrelada à dinâmica da mudança, permeia o cotidiano e é ativo de articulação e desenvolvimento das relações sociais. Está no comportamento e na cultura, possibilita que o indivíduo represente/viva suas identidades e estabeleça vínculos contínuos de comunicação.

A moda também pode servir tanto para marcar identidades quanto para subvertê-las, por exemplo. Os modelos dominantes, como informa Crane (2006), são passíveis de sofrerem rupturas por meio de estratégias sociais de novos grupos que, assim, desenvolvem novas referências. Discursos produzidos e transmitidos pela moda, ao mesmo tempo em que podem demonstrar relações de poder, podem comunicar resistências em visuais desviantes dos modelos padronizados de vestimenta. Pessoas trans utilizam-na para comunicar sua transição estética, um modo de intervenção que não requer mutilações ou muito investimento financeiro.

---

<sup>1</sup> Doutorado, Universidade Estadual de Maringá, carlasiq10@gmail.com

<sup>2</sup> Doutorada, Universidade Estadual de Maringá, professora dos cursos de Tecnologia em Design de Moda, Produção de moda e da Pós graduação em Modelagem do vestuário do IFSULDEMINAS, ana.caroline@ifsuldeminas.edu.br

Desse modo, o objetivo analisar narrativas da moda cantora transfeminista negra Linn da Quebrada, entendendo-a como instrumento para a compreensão de mudanças ocorridas na produção e difusão de moda na contemporaneidade. O eixo metodológico da pesquisa se deu via pesquisa documental exploratória de cunho qualitativo e pesquisa bibliográfica.

## MODA E DECOLONIALIDADE

O sistema normativo binário da moda perdura por séculos, no sentido de delimitar roupas para homens e roupas para mulheres. As transformações socioculturais e comportamentais e a ocorrência de mulheres transfeministas negras no cenário musical podem ser postas como uma realidade que incomoda, provoca as práticas hegemônicas e impulsiona construções performáticas repletas de significados, as quais a moda se presta como componente simbólico. A propagação nacional de artistas trans otimizou positivamente a transformação das imagens e identidades destas para além das margens. As desconstruções dos olhares para com esse grupo operaram como uma pedagogia, em que movimentos sociais se manifestaram com contundência para que fosse possível ocuparem e atuarem em frentes antes nem imaginadas.

Linn da Quebrada esteve presente em diferentes mídias de moda, seja concebendo entrevista para revistas especializadas como Vogue, Elle e Serafina, até sessão de fotos, parcerias com marcas e desfiles, como participação em edições da São Paulo Fashion Week em 2017 e 2018 e da Casa dos Criadores em 2017. A aparição na revista Vogue Brasil, na edição de julho de 2017, em que foi entrevistada e participou do editorial de moda “Rainbow Power”, juntamente com Pabllo Vittar, Liniker, Gloria Groove, Veronica Valentino, Ivana Wonder, Lia Clark, Candy Mel, Assucena e Raquel Vírginia, da banda “As Bahias e a comida mineira”, todas mulheres negras e da cena musical LGBT pode ser considerado como um marco importante no acesso a espaços de poder do sistema da

moda (Costa, 2017). O título do editorial traz a conotação de que as imagens seriam produzidas para enaltecer o poder dessas mulheres e do movimento, que tem em sua bandeira as cores do arco íris.

Na Figura 01, a artista usou macacão colado ao corpo com fundo em cor amarela, estampado em listras na cor roxo e com rostos de felinos, uma pochete em couro preto na cintura e um calçado no modelo moule na cor preta com detalhe em pele e estampa que também remete a um felino. Posou em posição quatro apoios. Notou-se que a construção estética foi pautada de modo a enaltecer o poder e a beleza da artista, com maquiagem suave e iluminada, utilização de batom em cor forte, produção de cabelo que remete ao crespo/encaracolado natural. Nas poses e principalmente nos looks selecionados, majoritariamente, da marca de luxo Gucci, a imagem criada revelou uma atenção por parte da equipe de produtores de moda da revista com questões simbólicas que sugerem status, visto que são peças conceituais de uma grande marca italiana, conhecida e respeitada mundialmente. O selvagem e sensual também foram referenciados, tanto por conta da pose, como se Linn fosse um animal em posição de ataque e, ao mesmo tempo, em posição sexual “de quatro”. Essas são algumas das conotações possíveis para a leitura dessa imagem, mas quantas outras podem ser visualizadas quando se tem uma mulher preta e travesti nessa posição?



**FIGURA 01 – LINN EM EDITORIAL “RAINBOW POWER” DA VOGUE BRASIL.**

Fonte: Tabatini (2017).

Faz-se necessário salientar que as imagens desse editorial foram idealizadas por profissionais plurais em diferentes esferas, como de gênero, raça e classe, entre eles(as), a fotógrafa Cassia Tabatini, o stylist Dudu Bertholini, os maquiadores(as) Daniele da Mata, Rafael Holland, Enrico Moscatelli, Sasha Housbrak e Ian Ribeiro, os(as) assistentes de styling Marcello Martins e Ana Carolina Nascimento e a produtora de moda Fernanda Turetta (RODINI, 2017). Tal configuração parece ser uma preocupação da revista em adentrar essa atmosfera de maneira coerente, já que houveram muitos ruídos comunicacionais em outras edições da revista, em especial em relação ao uso de referenciais e imagens de pessoas LGBTs e negras.

Nesse editorial, Linn submeteu-se a certas orientações no vestir, em uma relação carregada de múltiplas negociações, inclusive para ocupar esse espaço. O ceder faz parte dos jogos sociais a que os indivíduos estão sujeitos, embora visualizou-se que foram poucas as concessões feitas por ela, conseguiu e pareceu querer manter sua autenticidade e domínio perante suas escolhas. A moda tende a manter contato com as tendências do âmbito musical e de outras formas de cultura popular, pois opera e se desenvolve por meio desses contextos, que também seguem e lançam moda e variações de comportamento. A predominância de mulheres trans negras nesse material da revista sinaliza mudanças na forma de conceber conteúdo editorial na mídia impressa de moda, revelando uma descontinuidade. Além da cor da pele e das artistas que participaram do editorial serem LGBTs, há outro indicativo de transformação: são de origem humilde, muitas ainda residem em zonas periféricas.

A moda, como instrumento de mobilidade de Linn, foi usada para reorganizar espaços de sua atuação e de inseri-la em diversas dinâmicas sociais. É como se Linn tivesse arrebentado cordas, em uma não passividade, de quem sentiu e sente na pele estigmas e preconceitos, também pela moda que escolheu vestir, ou seja, faz parte das práticas que quer vivenciar no cotidiano. Como a própria afirmou para Sarmento (2019), sente o preconceito em tudo que faz, sobretudo os olhares, como se fosse um corpo abjeto. Declarou ainda que produz novos pensamentos, novos comportamentos,

utopias que não são estagnadas nem presas a imagem no espelho, para que sua criatividade perante a vida construa sua corporalidade.

As vivências de Linn da Quebrada para com questões de gênero, quer nas suas músicas ou discursos foram de encontro ao que Sant'anna (2015) apontou como processo de construção de corpo e beleza políticos e como mecanismos de relação. Para a autora, o corpo é constituído por uma trama de relações, e politizar as construções de corpo e beleza é também compreender os motivos sociais quanto às preferências e necessidades para com a aparência. A história da beleza revela o entendimento das mudanças nos padrões de comportamento, dos gostos e das maneiras de tratar o corpo ao longo do tempo.

Linn criou desvios e ressoou em sujeitos de diferentes vertentes; criou sinergias singulares, que serviram para se pensar em formas dissonantes de significar modos de vida. Mencionando um termo usado por Rolnik (2018), Linn encontrou meio de viver uma potência de vida que não se quer cafetinada, visto que o domínio do inconsciente colonial-cafetinístico tende a se apropriar dessa pujança e do próprio direito de existir. Há em curso uma busca de uma micropolítica da/para a vida, individual e coletiva, que anseia driblar, mesmo em meio a desconfortos, esse domínio inconsciente, colonial e cafetinístico. Abandonar a ideia de que não existe certo e errado, bem e mal, progressão ou regressão é um caminho importante para as manifestações disruptivas, pois desse modo, ampliam-se possibilidades de fazer e ser, rumo a um gozo vital, que persiste, persevera, e que percebe na moda um espaço para contestações, intervenções, transgressões e não conformismo, ou seja, excedendo fronteiras.

## **A MODA EM LINN DA QUEBRADA**

Para Crane e Bovone (2006), a moda é uma forma da cultura material e de mídia que expressam uma ampla gama de significados, cuja decodificação em geral constitui um desafio. Tanto a moda como outras expressões de arte são criadas em mundos culturais,

isto é, em comunidades compostas de criadores culturais, vendedores(as), compradores(as) e públicos, que contribuem de diversos modos para a criação, avaliação, disseminação e recepção de novos tipos de cultura.

Linn da Quebrada afirmou para Monteiro (2017) que moda diz respeito às histórias de cada indivíduo, como uma segunda pele, e serve como uma identidade estética e de postura perante o mundo. A artista vivenciou uma existência e uma relação corpo e moda em movimentos de experimentação, evitando estereótipos, em uma busca por ser, majoritariamente, sua maior referência. Barthes (1976) afirma que não há experiência humana que não possa ser expressa em narrativas, pois os indivíduos são, em sua essência, contadores de histórias e extraem sentidos de mundo através das histórias que contam. Sendo assim, a moda de Linn da Quebrada diz respeito a um contar, sobretudo, sobre suas histórias reais e imaginadas, ou seja, contar uma outra história de si, sobre si e seus(suas) pares. A transcendência e a transposição entre narrativas vestimentares, musicais e corporais, proclamadas por meios comunicacionais TRANSmutaram representações de seu corpo e aparência. Essa conduta da artista estabeleceu relação com o comportamento da geração de jovens na atualidade, que estão recorrendo cada vez mais a uma reflexão sobre suas atitudes ao consumir, no caso da moda, utilizando-a como manifesto. Moda e corpo podem ser entendidos como agentes de rupturas, como veículos de comunicação e informação para troca de diálogos, na reprodução e registro de histórias e memórias, e no movimento de desconstrução de gêneros.

Em entrevista para a revista Brasil Mais Jovem (2017, p. 66), Linn citou a moda como instrumento de legitimação, pois desde o momento que começou a pesquisar sobre seu corpo, iniciou o processo de experimentar roupas que gostaria de usar: “Tudo que a gente faz é política. A roupa que eu escolho para sair na rua é política, a escolha de sair maquiada ou não, também tem efeitos e diz respeito a uma atitude, a um posicionamento”.

A artista traduziu a seu modo sentidos para moda e para o corpo. Em alternativas não convencionais desestabilizou a ordem, co-

laborou para um pensar acerca do que é a moda, qual seu papel, o que pode revelar e esconder de determinado corpo, seja por meio de formas, cores, estampas, modelagens, e/ou na promoção de expressões simbólicas e identitárias.

Em Linn da Quebrada e em suas variações vestimentares, há reverberações, efeitos de sentido e modulações negociadas. As imagens publicadas na sua página oficial na rede social Instagram, assim como os desdobramentos dessas imagens perante seu público, nos comentários de cada postagem, serviram como fonte demonstrativa dessa afirmação. As imagens, juntamente com os textos verbais (escritos e orais), compuseram textualidades acerca das possibilidades das identificações e expressões de moda e gênero.

Na Figura 02, o look usado por Linn foi composto por maquia-gem leve, calcinha preta e vestido em tecido transparente da mesma cor, que pela pose destaca uma fenda que evidencia sua coxa esquerda. Seu semblante sereno e confiante atrelado às escolhas do vestir transmitiram feminilidade e certa sensualidade. No cenário da foto há um quadro que ilustra uma mulher com órgão genital masculino, ou seja, uma criação artística que estabelece ligação direta com Linn e com a letra de sua música “Mulher”, cujo trecho foi inserido na legenda da foto: “Não é homem, nem mulher”.

Linn é inconstante e parece utilizar dessa tática como forma de expressão, não quer se rotular. Assim como seu corpo, suas escolhas vestimentares também não seguiram uma única vertente. Utilizou peças que sinalizaram aparência feminina, como também as que extrapolaram esse entendimento, no uso de tênis, bonés, peças do segmento esporte com modelagens mais amplas, correntes grossas na cor ouro (em modelos muito utilizados por homens), o que demonstrou, mais uma vez, seu caráter de experimentação frente à moda, entrelaçando emaranhados de possibilidades de ser mulher, uma mistura de estilos que evitou classificações de gênero. Tal prática de Linn pode ser associada ao que o feminismo contemporâneo pretende: uma libertação dos estereótipos e papéis da mulher.



**FIGURA 02 – LINN DA QUEBRADA EM LOOK TRANSPARENTE**

Fonte: Instagram (2025a).

Na Figura 03, visualizou-se uma construção híbrida de visual, para além da discussão feminino/masculino. Há, nela, características de uma estética futurista, com a utilização de peças conceituais, desenvolvidas de forma exclusiva e em matéria-prima não convencionais, como no casaco, feito com alumínio maleável, estampado em cores, composto por dezenas de peças pontiagudas. Esse visual, em junção com elementos ancestrais afros em um corpo negro, seja via cabelo, maquiagem ou roupa, vem sendo denominado como afrofuturista, movimento estético que surgiu na década de 1960 e tomou força como movimento cultural, de fato, na década de 1990, adicionando às peças de roupas história, ficção, cosmologia e símbolos da cultura africana, com o objetivo de expressar poder, status e riqueza para e do povo negro (Brasil, 2015; Illy, 2017). A valorização da estética negra também promove, de diferentes formas, uma decolonização cultural, visual e do vestir.



**FIGURA 03 – LINN DA QUEBRADA EM VISUAL QUE REMETA AO AFROFUTURISTO.**

Fonte: Instagram (2025b).

O casaco utilizado pela artista permitiu, ainda, alusão às penas de aves. O body preto em tiras (apelo sensual) e a calça em material sintético que imita pele de animal, com terminações em couro e modelagem que se finda na coxa e não no quadril ou cintura, como geralmente imagina-se o formato de uma calça, apresentou conotações fetichistas de uma cinta-liga, ao mesmo tempo em que remeteu a vestimenta utilizada no movimento country e por vaqueiros, denominada de calça charrão ou chaparreira. Isto é, a artista utilizou de referências visuais que comumente não estariam em um único look para criar um visual autêntico.

Ao analisar cada imagem contida no recorte temporal da pesquisa, constatou - se crescente visibilidade e visualidade de Linn, bem com mais atenção aos figurinos e ao modo como se apresenta. Os tecidos, com diferentes cimentos, texturas e movimentos foram usados como artefato no performar seu corpo em suas apari-

ções, colaborando para a performance. Ela utilizou do seu posicionamento perante a moda como meio de comunicação e informação fundamental para troca de diálogos, como na utilização de visual afrofuturista, de desconstrução de gênero, não somente com os looks que escolheu para subir ao palco, em clipes ou aparições na televisão, mas também em seu cotidiano.

Os escritos de Rolnik (2016) ajudam a pensar o âmbito das micropolíticas e a correlação com a moda. Embora Rolnik (2016) esteja focada em políticas governamentais de esquerda e direita, e o regime capitalista na América Latina, propôs que não só no Brasil, mas em uma esfera maior, os sujeitos sociais estão pensando o atual estado das coisas e inventando maneiras de enfrentá-lo em práticas que incidem na dimensão micropolítica da existência coletiva, que não cessam de proliferar e que oferecem condições favoráveis para problematizar e ressignificar a palavra resistência.

Manifestos micropolíticos estiveram nos inúmeros enfrentamentos que Linn da Quebrada se colocou. Em entrevista ao programa Cultura Livre afirmou que a moda que almeja é a que causa estranhamento, de modo a viver e ser corpo e moda política: “eu busco causar um pouco de estranhamento para mim mesma e perceber como a minha estética transforma também a minha experiência e as minhas relações” (Quebrada, 2018). Isto é, compreendeu que em suas escolhas e montação visual podia criar diálogos e situações que trouxesse à tona reflexões.

Do feminino ao masculino, do convencional ao inovador, do individual ao coletivo, encontram-se uma diversidade de personagens que constituem a cultura. Para Vanessa Santos (2017), as construções culturais, ideológicas, mitológicas e rituais se dão em contingência e na vivência dos corpos negros (inclui-se o da mulher negra trans) postos no centro do palco, que abrem espaços para elevação de estima, de trabalho e que rompem paradigmas. Nas pluralidades existentes nesses corpos, vários processos identitários podem se chocar e se repelir, no entanto, são provocações necessárias, por tratar-se de disputas políticas e ideológicas e por fazer parte de reflexões e de tentativas de olhar para a potência da mulher negra,

da mulher trans e de toda sua feitura no contexto das manifestações dissidentes e micropolíticas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, considera-se que Linn da Quebrada, como personagem de/da mídia, expressou crítica social e cultural à moda concebida como dual, binária e branca, modelada pelo eurocentrismo, revelou caminhos e múltiplas possibilidades, finalidades e objetivos para a utilização da moda como artefato político. Transitou por veículos e eventos de moda, ocupando espaços de poder e fazendo reflexões disruptivas sobre modos de ser e vestir, subvertendo normativas. Sendo assim, entende-se que a moda vivencia um momento de mudanças de paradigmas, permeada por aspectos socioculturais e de provação decolonial, que favorecem o surgimento e valorização de artistas e profissionais “dissidentes” na indústria criativa e da moda, muitas vezes silenciados, como estilistas, maquiadores(as), stylists, produtores(as) musicais e afins, principalmente, oriundos(as) da periferia, pretos e LGBTQIA+.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Masculino, Feminino, Neutro**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

BRASIL. Secretaria Nacional de Juventude. Amapô de Carne e Osso. **Revista Brasil Mais Jovem**, 2º ed., 2017. Disponível em: <<https://juventude.gov.br/brasilmais-jovem/noticias/entrevista-linn-da-quebrada-amapo-de carne&osso?lang=es.WlFCh7ynHIU>>. Acesso em: dez. 2024.

BRASIL, LUIZA. Dossiê Afrofuturismo: saiba mais sobre o movimento cultural. **Geledés** – Instituto da Mulher Negra, 2015. Disponível em:

<<https://www.geledes.org.br/dossie-afrofuturismo-saiba-mais-sobre-o-movimentocultural/>>. Acesso em: novembro. 2024.

CRANE, Diana. **Moda e seu papel social:** classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: SENAC, 2006.

CRANE, Diana. BOVONE, Laura. **Approaches to Material Culture:** the Sociology of Fashion and Cloting. Poetics, v. 34, n. 6, 2006.

COSTA, Izabela. **Sentidos Produções Assessoria de Imprensa.** 2017. Mídia kit. Mensagem recebida por em jan. 2018.

ILLY, Katy. Estética afrofuturista. **Las Pretas.** 2017. Disponível em: <<http://laspretas.com.br/estetica-afrofuturista/>>. Acesso em: 23 fev. 2025.

**INSTAGRAM.** Publicação de Linn da Quebrada. Instagram, 2018a. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/BibW\\_ELnDyi/](https://www.instagram.com/p/BibW_ELnDyi/)>. Acesso em: 11 fev. 2025.

**INSTAGRAM.** Publicação de Linn da Quebrada. Instagram, 2018b. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BjKiFLVnKqx/>>. Acesso em: 12 fev. 2025.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MONTEIRO, Gabriel. O recado de Mc Linn da Quebrada no SPFW N43. **Revista Elle**, 2017. Disponível em: <<https://elle.abril.com.br/cultura/entrevista-mc-linn-daquebrada-spfw-n43/#respond>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

RODINI, Rosana. Rainbow Power: Pabllo Vittar, Liniker e a turma que está revolucionando a cena musical. **Revista Vogue**, 2017. Disponível em: <<http://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2017/07/rainbow-power-pabllovittar-liniker-e-turma-que-esta-revolucionando-cena-musical.html>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** Notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica.** São Paulo: N-1 Edições, 2016.

SANT'ANNA. Denise Bernuzzi de. Descobrir o corpo: uma história sem fim. **Revista Educação e Realidade**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 49-58, 2000. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/46832/29117>>. Acesso em: 12 fev. 2025.

TABATINI, Cássia. Imagem do editorial “Raibow Power. **Revista Vogue**, 2017. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2017/07/rainbow-power-pabllo-vittar-liniker-e-turma-que-esta-revolucionando-cena-musical.html>>. Acesso em: 05 fev. 2025.

QUEBRADA, Linn da. Programa Cultura Livre - Entrevistadora Roberta Martineli. **TV Cultura**, 05 jun. 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Kf\\_idnHJLbs](https://www.youtube.com/watch?v=Kf_idnHJLbs)>. Acesso em: 22 jan. 2025.

## CAPÍTULO 5

# Muito mais guerrilheiro que MC: o midiartivismo de Don L

Antonio Teófilo Pinheiro Neto

# Muito mais guerrilheiro que MC: o midiartivismo de Don L

Antonio Teófilo Pinheiro Neto<sup>1</sup>

Este texto parte de uma experiência pessoal de escuta e aproximação com a cultura *hip-hop*, especialmente com o *rap* de Don L, como ponto de partida para uma análise mais ampla sobre a articulação entre música, mídia, política e subjetividade. A percepção de que referências decoloniais e nomes históricos começaram a fazer parte do meu repertório por meio de letras de *rap* – e não, inicialmente, por livros ou salas de aula – revela o potencial formativo dessas músicas. Em *Roteiro pra Aïnouz, Vol. 2* (2021), Don L cita (entre tantos outros) Manoel Aleixo, Carlos Marighella, Che Guevara, Emiliano Zapata, Thomas Sankara, Tupac Amaru, Assata Shakur, Dina Di, Sabotage, Dandara, a dupla Cidinho e Doca, Malcolm X, Comandanta Ramona, além de eventos como as revoltas de Vila Velha, Canudos e Palmares. Um dos momentos mais significativos dessa escuta foi perceber que, antes mesmo de ter Milton Santos como uma referência pelas leituras acadêmicas, já o conhecia (e amava) pelas rimas de Don L: “temos Dina Di e Marighella // amamos Sabota’ e Milton Santos // tamo nos salões e nas vielas.” A partir disso, compreendi a potência política e educativa da música do artista, e como ela atua como um projeto artístico de engajamento social.

Neste trabalho, proponho analisar a postura do *rapper* Don L como artivista na mídia, a partir do conceito de midiartivismo pro-

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: theopinheironeto@gmail.com

posto por Freitas (2021). Para isso, foco na entrevista concedida pelo artista ao “Lança a Braba”. Apresentado por Andreza Delgado, o *podcast* é uma referência de produto midiático na atualidade. O “Lança a Braba” destaca-se por convidar personalidades que promovem discussões e práticas decoloniais, como Sônia Guajajara, representante das lutas indígenas, e Erica Malunguinho, com sua atuação na cultura afro-brasileira, que amplificam vozes que desafiam narrativas hegemônicas. Outros convidados, como o historiador Jones Manoel e a cientista social Náty Neri, aprofundam debates sobre estruturas sociais. A abrangência do programa inclui figuras como Guilherme Boulos, Erika Hilton, Chavoso da USP e Dr. Drauzio Varella, convidados que reforçam o papel do podcast como um catalisador de conversas que de alguma forma questionam a “mesmice” de outras mídias e promovem a valorização de diversos saberes e vivências.

A escolha dessa fonte se justifica por sua conexão direta com as formas tradicionais de transmissão de conhecimento dentro da cultura *hip-hop*, onde a palavra falada carrega sentidos, vivências e visões de mundo. Don L, nesse espaço, constrói uma narrativa em que se apresenta como “muito mais guerrilheiro que MC” – como canta em *a todo vapor* (2021), reforçando sua postura política e a coerência entre sua trajetória musical e seu posicionamento como ativista.

Mais do que uma análise pontual, este estudo pretende também contribuir para a documentação de momentos importantes da música popular contemporânea, em especial do rap enquanto linguagem cada vez mais presente no debate público e nas paradas musicais. O *rap*, que historicamente ocupou margens, hoje disputa espaço com gêneros híbridos e com o chamado “pop”, tensionando definições sobre o que é ou não música popular. Ler o *rap* como *pop* ainda é um desafio dentro da própria cultura *hip-hop*, que em muitos momentos resistiu ao risco de esvaziamento político e comercialização de seus símbolos. No entanto, o alcance que o gênero tem conquistado mostra que essas fronteiras estão se redesenhandos. Como afirma Elisa Lucinda (2024), “o que se tem que entender é que o funk e o rap representam a vitória da palavra num ambiente extremamente abandonado pelo Estado”. O *rap* representa a vitória da palavra.

Para alcançar os objetivos propostos, utilizo uma abordagem metodológica que combina a revisão bibliográfica, conforme orientações de Cléber Prodanov e Ernani Freitas (2013), com a catografia, conceito desenvolvido por Guilherme (2022). A catografia é apresentada como um gesto de “catar grafias”, recolher sentidos e fragmentos em contextos vivos e periféricos. Trata-se de uma metodologia inspirada na prática dos catadores, coletores e povos originários que habitam os limites da floresta, da cidade e da linguagem. O catógrafo é aquele que educa o olhar para reparar o que escapa, o que está nas bordas do discurso oficial. É alguém que ouve e escreve com atenção aos detalhes, valorizando marcas de oralidade, subjetividade e pertencimento. Segundo Guilherme (2022, p. 36), essa escrita é uma “alter’n’ativa” à linguagem acadêmica hegemônica, pois busca criar vínculos com o outro, utiliza voz ativa e mantém traços orais e culturais de sua comunidade.

## **MÍDIA, ARTE E ATIVISMO**

Para compreender a potência do discurso de Don L nesse espaço midiático, é necessário pensar as conexões entre arte, mídia e ativismo a partir do conceito de midiartivismo. Segundo Freitas (2021), o midiartivismo pode ser compreendido como qualquer ação ou iniciativa que utiliza expressões artísticas e recursos midiáticos em defesa de uma causa. Trata-se, portanto, de uma forma de ativismo que se dá pela arte e pela mídia, ou ainda, de uma prática artística e midiática que se torna ação política.

Chamo midiartivismo as ações criadas por artistas e grupos de artistas, chamados coletivos, que se organizam usando a mídia digital e se fazem presentes em plataformas de redes sociais a fim de ocupar espaços públicos. De modo geral, são ações criadas por artistas ou coletivo de artistas, educadores e militantes, que fazem uso de recursos de mídia e de expressões artísticas para promover o ativismo e para incrementar ações políticas, num tipo de pedagogia feita por integrantes de grupos e comunidades subalternizadas, acerca de realidades marcadas pelos clássicos recortes de minoridade (Freitas, 2019, p. 235).

O midiartivismo, ao combinar essas forças, torna-se também uma pedagogia – uma prática de formação crítica que parte de dentro das comunidades e se comunica com realidades subalternizadas. Por isso, Freitas (2019, p. 241) afirma que o midiartivismo como projeto educador é um importante lugar de visibilidade para causas plurais, fugindo dos limites dos currículos escolares formais e distantes da experiência concreta das periferias e das margens.

A atuação de artistas e coletivos nas plataformas digitais, ao ocupar espaços públicos e midiáticos, também configura uma intervenção cultural. São ações que deslocam o centro do debate e permitem o surgimento de novas formas de fazer política, de produzir conhecimento e de viver a arte. A presença do midiartivismo negro, nesse contexto, é ainda mais estratégica: ao romper com os paradigmas que naturalizam o apagamento e a marginalização, ele resgata histórias, corpos e vozes antes subalternizadas. Como escreve Freitas (2022, p. 14), trata-se de um “fenômeno que proporciona ao levante das dissidências insurgentes criar estratégias para vencer o apagamento”.

Don L, como homem negro, artista independente e articulador de um discurso politicamente situado, insere-se nesse campo. Suas aparições em *podcasts* e mídias alternativas, como no episódio do “Lança a Braba”, não são apenas momentos de divulgação de sua obra, mas oportunidades de tensionar narrativas dominantes. Nesse sentido, sua participação é também uma ocupação da esfera pública política e midiática, como destaca Freitas (2022, p. 4), e um exemplo de como os usos artísticos da mídia podem transformar espaços de consumo em espaços de debate e formação.

Os usos artísticos da mídia a fim de promover ações críticas e combativas chama a atenção para a importância de ocupação da esfera pública, qualquer que seja, já que toda esfera pública é sempre um espaço político, lugar de visibilidade de demandas, da exposição de problemas e de prioridades. Por isso, ao pensarmos sobre os usos artísticos de tecnologias para promover uma causa (essa, a máxima do midiartivismo), nos afastamos da ideia de uma arte contemplativa, que transmite emoções, mas que nada diz (Freitas, 2022, p. 06).

A arte de Don, não aparece aqui apenas como objeto de contemplação, mas como instrumento de denúncia, de reivindicação e de proposição. Assim como o midiartivismo, não busca apenas emocionar: ele exige escuta e mobilização. Como afirma Freitas (2022, p. 6), ao pensarmos sobre os usos artísticos de tecnologias para promover uma causa, “nos afastamos da ideia de uma arte contemplativa, que transmite emoções, mas que nada diz”. No caso de Don L, o que se diz – e o modo como se diz – importa, e muito.

## MUITO MAIS GUERRILHEIRO QUE MC

Logo no início do episódio, a provocação feita ao *rapper* — “Precisa ler *O Capital* ou é só ouvir Don L?” — introduz a dimensão pedagógica de sua obra. A resposta do artista (“Ler *O Capital* é uma coisa distante da nossa realidade. Eu não li, quero ler.”) desloca a discussão da leitura formal para a escuta atenta, e reforça a ideia de que o rap é, por si só, um campo de formação crítica. Essa resposta sintetiza a motivação que orienta este artigo: a música de Don L é um meio de acesso a debates que, muitas vezes, chegam antes pela arte do que pelos livros.

Mais adiante, ao ser perguntado se se considera um facilitador da luta anticapitalista, Don responde que se sente lisonjeado por ser lido assim. A construção de sua imagem pública, portanto, se dá no cruzamento entre a figura do artista e do militante. Ele não se posiciona como um intelectual clássico, mas como alguém que pensa o Brasil a partir da própria vivência, repertório e criação artística.

Ao longo da conversa, Don L percorre uma série de temas históricos e sociais com naturalidade, articulando suas músicas com reflexões que vão da colonização à violência policial, do racismo ambiental à crítica ao mercado da música. Suas frases, ainda que proferidas em tom de conversa, carregam densidade analítica. A cada comentário, há um deslocamento do lugar comum que se espera de uma entrevista sobre um álbum. O lançamento do disco é apenas o ponto de partida.

Quando Don fala sobre a história do disco, diz que está, na verdade, reescrevendo a história do Brasil. Em um dos trechos mais contundentes, afirma:

Eu inverto a história, enforcando o senhor de engenho no laço. Um bandido que rouba um engenho e abre as celas das senzalas. Daqui a 100 anos, com o distanciamento histórico, você vai conseguir ver a violência carcerária que coloca pretos e pobres nas prisões em comparação ao que foi a escravidão.

Uma leitura que propõe a continuidade histórica entre o sistema escravocrata e o sistema penal atual, reforçando a ideia de que a abolição formal da escravidão não significou o fim das estruturas de violência racial.

Um dos pontos da fala de Don L que também vale ser citada para entender o perfil do rapper, é quando reconhece as contradições que marcam a relação entre ativismo e mercado. Ao comentar a presença da escritora e ativista Djamila Ribeiro em uma propaganda do *Johnnie Walker* – o uísque escocês mais vendido do mundo, afirma que: “É preciso usar algumas contradições para manter nossa história viva. A gente tem que sobreviver, tem que usar os mesmos materiais.” A própria entrevista, nesse sentido, escapa do enquadramento habitual da mídia e propõe uma crítica direta aos próprios meios.

Don comenta a relação entre música, algoritmo e plataformas digitais, afirmando que “100 milhões de *streamings* é o novo milhão”, denunciando a pressão sobre artistas para performarem sucesso num mercado dominado por grandes empresas e monopólios como o de Mark Zuckerberg – também citado na entrevista. Fala sobre o capitalismo como um projeto de vida inviável, e questiona:

Como você sobe na vida sem explorar pessoas? Eu que resolvi fazer minha comida e cuidar da minha casa todo dia, isso toma tempo e demora mais a tua vida. Muita gente conseguiu subir na vida, e são proclamados como *self-mades*, mas muitas vezes tem uma mãe que se dedicou ao cuidado. Se tivéssemos um projeto de viver em comunidade talvez resolvemos esses problemas.

Ao longo da entrevista, Don também fala sobre revoluções, sobre a importância de resistir, e cita Fidel Castro – que faleceu aos 90 anos, depois de construir uma vida longa na militância. Fala sobre os povos indígenas que seguem resistindo e sobre “a tecnologia de apagamento das nossas revoltas”.

Entre tantas passagens marcantes, a que talvez mais concentre a potência do discurso de Don L é aquela em que afirma acreditar num mundo novo. Não como devaneio, mas como possibilidade concreta sustentada pelo conhecimento acumulado por uma humanidade que insiste em sobreviver, criar e compartilhar. Há, em sua fala, a consciência do que já temos: intelectuais vivos, terras férteis, tecnologias sustentáveis, experiências comunitárias que funcionam. O que falta é o rompimento com as estruturas que organizam o mundo com base na escassez e na desigualdade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação inicial parecia simples: entender como nomes, conceitos e ideias fundamentais decoloniais me chegavam pela música, antes mesmo de chegarem pela teoria. Ao ouvir a entrevista analisada o que se revelou, no entanto, foi a força de uma linguagem que não apenas comunica, mas forma. Ao se apresentar como “muito mais guerrilheiro que MC”, Don L transforma a forma com que se apresenta na música, um disco vira um manifesto, uma aula de história. Sua fala, costurada entre rimas, entrevistas e reflexões, propõe uma revisão radical da história e uma imaginação coletiva de futuro.

Quando um disco como *Roteiro pra Aïnouz, Vol 2*, que por si só é extremamente potente, é contextualizado por entrevistas, análises e debates, ele não só comunica: ele forma. Ele educa. Ele organiza afetos, raivas e sonhos em torno de um projeto que é, também, coletivo. É nesse ponto que a proposta de midiartivismo encontra sentido: ao transformar arte em ação e mídia em arena de disputa simbólica. E é aqui que a metodologia da catografia se mostra

necessária, por permitir que o pesquisador coexista com o objeto, reconhecendo-se também parte da realidade que observa.

O *rap*, nesse contexto, emerge como uma ferramenta de formação política popular do nosso tempo. Como disse Don L: “Eu acredito num mundo novo”. E quando ele diz isso, não está sonhando sozinho — está nos convocando a cantar junto, a imaginar junto, e a construir o futuro no presente.

## REFERÊNCIAS

FREITAS, Ricardo Oliveira de. Educomunicação como recurso de Midiartivismo. **Rev. Exitus**, Santarém , v. 9, n. 4, p. 232-261, out. 2019.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. Midiartivismo em Tempo de Pipa: música, poesia e arte a favor do ativismo social. **Boitatá**, Londrina, v. 16, n. 31, p. 83–95, 2021.

GUILHERME, Andrielle Cristina Moura Mendes. **Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens**. Tese (Doutorado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. 289f.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

## CAPÍTULO 6

# Heranças do silêncio, vozes da arte: análise discursiva da exposição “Espectros de Amorosidade” e o enfrentamento do apagamento racial

Danilo Pereira Domingos  
Nadia Régia Maffi Neckel



# **Heranças do silêncio, vozes da arte: análise discursiva da exposição “Espectros de Amorosidade” e o enfrentamento do apagamento racial**

Danilo Pereira Domingos<sup>1</sup>

Nadia Régia Maffi Neckel<sup>2</sup>

O Brasil é um país historicamente estruturado por um sistema de desigualdades raciais que atravessa suas instituições, práticas sociais e representações simbólicas. A herança colonial e escravista brasileira forjou não apenas a exclusão física e econômica das populações negras e indígenas, mas também um silenciamento sistemático de suas vozes, memórias e subjetividades. Apesar de o país se autodeclarar miscigenado e democrático em relação à raça, e de pesquisas acadêmicas demonstrarem que pessoas negras são maioria na população, essa parcela ainda é sub-representada nos espaços de poder e decisão, além de ser a mais afetada por violência, pobreza e exclusão educacional. Essa violência simbólica também se manifesta no campo das artes e da memória cultural. A invisibilização de artistas negros e indígenas, bem como a ausência de suas histórias nos

---

<sup>1</sup> Mestrando no curso de Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina (UniSul), danilopereiradomingos@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutorado em Linguística, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Docente PPGCL – UniSul nregia75@gmail.com.

arquivos oficiais, moldam um imaginário nacional que privilegia a branquitude como norma estética, epistêmica e política.

Nesse sentido, a arte tem se mostrado um campo profícuo de contestação e produção de subjetividades nos contextos pós-coloniais. No Brasil, onde o racismo estrutural molda a organização social, as práticas artísticas de mulheres negras e indígenas tornam-se espaços de resistência discursiva, produção de memória e reconfiguração simbólica da história. Este artigo debruça-se sobre a exposição “Espectros de amorosidade: entre mares e vazantes” da artista Khetllen Costa, buscando analisar discursivamente como essa produção artística evidencia o persistente e multifacetado apagamento racial que estrutura a sociedade brasileira, convocando o passado a assombrar o presente.



**FIGURAS 1 - 2: EXPOSIÇÃO “ESPECTROS DE AMOROSIDADE: ENTRE MARES E VAZANTES”**

Fonte: Pôster de divulgação (2025),  
a esquerda, foto de acervo pessoal (2025), a direita.

A exposição, que contempla obras realizadas entre 2024 e o início de 2025, emerge como um corpo poético fruto da pesquisa de pós-doutorado da artista no Programa de Pós-Graduação em

Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Costa, 2025). A nomeação dada a exposição remete aos fluxos das águas — entre mares e vazantes —, sinalizando um movimento não apenas geográfico (Manaus–Florianópolis), mas subjetivo, ancestral e político. Contudo, o título ainda sugere o entrelaçamento entre afetividade e memória, algo que Lélia Gonzalez (2020) reconheceria como uma “amefrikanidade afetiva”: um modo de elaborar a experiência negra e indígena a partir de gestos amorosos e coletivos.

Em suas visitas a arquivos históricos de Florianópolis em busca de fotografias de mulheres afrodescendentes e indígenas, a artista se depara com a quase total ausência dessas imagens nos acervos, revelando não apenas um esquecimento, mas um projeto de apagamento. Em sua proposta poética a autora desloca esse regime ao reinscrever nomes, imagens e histórias silenciadas em seus livros de artista, sendo assim, as obras operam como uma nova forma de arquivo.

## REFERENCIAL TEÓRICO

A presente pesquisa fundamenta-se nos princípios Análise do Discurso franco-brasileira, articulada com teorias de autores e autoras negras, com vieses decoloniais que denunciam os mecanismos de silenciamento e apagamento racial nos regimes de saber e poder. Em sociedades como a nossa, marcadas por uma herança colonial e escravocrata, os discursos desempenham papel central na legitimização das desigualdades e na construção simbólica da exclusão. O discurso não apenas representa o mundo: ele o constitui, autorizando presenças e silenciando sujeitos. Nesse sentido, a arte pode operar como uma prática discursiva e política, capaz de tensionar os sentidos hegemônicos e reinscrever subjetividades apagadas.

## ANÁLISE DO DISCURSO

Michel Pêcheux (1997) comprehende o discurso como efeito da

relação entre linguagem, ideologia e história. A ideologia, para ele, é aquilo que constitui o sujeito como tal, sendo, portanto, impossível separar o dizer da posição ideológica que o sustenta. Eni Orlandi (2012) aprofunda essa perspectiva ao propor que o discurso é atravessado por memórias, silêncios e esquecimentos, elementos que (re)produzem efeitos de sentidos possíveis do e no laço social. A exposição *Espectros de amorosidade: entre mares e vazantes*, de Khetllen Costa, será analisada como gesto de interpretação (Orlandi, 2012), um movimento que atua sobre a memória discursiva para reinscrever presenças historicamente silenciadas.

A esse quadro teórico soma-se a contribuição de Michel Foucault (2008), em especial sua concepção de arquivo como sistema de enunciabilidade. O arquivo, para Foucault, não é um mero repositório de documentos, mas um dispositivo que regula o que pode ou não ser dito, visto e registrado em um dado momento histórico. A intervenção artística de Costa, ao buscar nos acervos históricos de Florianópolis vestígios de mulheres afrodescendentes e indígenas e inscrevê-los poeticamente em suas obras, atua sobre esse sistema de enunciabilidade, criando um arquivo outro, que desafia os critérios normativos de legitimação do saber e da memória.

## PENSADORES NEGROS

Complementam esse referencial teórico os aportes de Frantz Fanon (2008), que denuncia a forma como o olhar branco e colonial desumaniza o sujeito negro, exigindo dele que seja permanentemente representante de uma coletividade oprimida. O autor aponta para os efeitos psíquicos dessa interpelação constante e para a necessidade de romper com essas imagens coloniais por meio de novos imaginários de identidade e subjetivação. Kilomba (2019), por sua vez, entende que falar e escrever a partir da experiência racializada é um ato político de descolonização: uma forma de recuperar a autoria sobre a própria história, historicamente negada.

Cida Bento (2022) contribui com a noção de pacto narcísico da

branquitude, revelando os mecanismos sutis pelos quais sujeitos brancos mantêm seus privilégios por meio da exclusão simbólica e institucional de corpos racializados. A obra de Khetllen Costa, ao reinscrever nomes e rostos de mulheres negras e indígenas nos espaços simbólicos da arte e da memória urbana, desestabiliza esse pacto ao produzir rupturas nos regimes de visibilidade historicamente brancos.

A amorosidade, elemento central na poética de Costa, articula-se ao pensamento de Lélia Gonzalez (2020), para quem as práticas culturais afro-brasileiras são também práticas políticas de resistência, mesmo quando expressas em formações afetivas e sensíveis. A ‘amefrikanidade afetiva’ presente na exposição conjuga ancestralidade, corpo, território e afeto como forças de resistência à colonialidade. A artista não apenas denuncia o apagamento histórico, mas oferece uma alternativa simbólica, em que o afeto se torna estratégia de reinscrição e cura coletiva.

## PROCESSOS ARTÍSTICOS

Por fim, a fotografia é uma forma de arte visual que permite a captura e o registro de momentos, lugares e emoções, através do olhar fotográfico, possibilitando o incentivo das pessoas a observar o mundo ao seu redor com atenção e sensibilidade. Esta linguagem artística fornece para o campo poético a possibilidade de selecionar elementos visuais, a compor imagens e a transmissão de mensagens por meio das fotografias (Salked, 2014). E por sua vez fornece o espaço de leitura e análise da linguagem na constituição dos sentidos sociais por meio da exposição e ao operar sobre imagens, palavras, técnicas e suportes, a artista mobiliza materialidades que carregam sentidos afetivos, históricos e políticos. Seus livros de artista – compostos por gravuras, bordados, fototransferências e monotipias – constroem um espaço de visibilidade e escuta para corpos e vozes que historicamente foram silenciados. Dessa forma, a arte torna-se um território de luta e de reexistência, no qual o passado é reencenado e o presente é reconfigurado. É nessa esteira que trabalha-

remos os funcionamentos do Discurso Artístico (Neckel, 2004) na produção de Khetllen Costa.

## METODOLOGIA

A metodologia adotada nesta pesquisa segue uma abordagem descritiva, fundamentada na Análise do Discurso de orientação francesa, com o objetivo de descrever e interpretar fenômenos relevantes relacionados ao tema em questão. Neste estudo, serão utilizados métodos e técnicas que visam descrever as características, as relações e os padrões observáveis dos elementos envolvidos no objeto de pesquisa (Creswell; Creswell, 2021). O corpus será constituído pelas obras expostas em *Espectros de amorosidade*, textos curatoriais, entrevistas e registros visuais. Para a análise o ponto de partida, será importante fazer a identificação de formações discursivas, da memória discursiva e das materialidades envolvidas no processo de significação.

A exposição será tratada como prática discursiva e histórica, considerando os gestos artísticos como enunciação que operam deslocamentos de sentido. A Análise do Discurso, desenvolvida por Michel Pêcheux (1997) e aprofundada por Eni Orlandi (2012), compreende o discurso como atravessado pela ideologia, memória e condições de produção, sendo indissociável da história. Orlandi (2012) propõe o conceito de “gesto de interpretação”, central para esta pesquisa, como aquilo que possibilita o deslocamento dos sentidos estabilizados e a emergência de novos sentidos nas práticas discursivas.

Além disso, serão mobilizadas noções como o dispositivo foucaultiano (Foucault, 2008), que permite compreender a articulação entre saber e poder nos mecanismos de visibilidade e exclusão. Pretende-se também dar protagonismo a pensadores como Frantz Fanon (2008), Lélia Gonzalez (2020) e Cida Bento (2022), trazendo as teorizações negras e contra-coloniais, bem como autores como Nêgo Bispo (2010), além de discursivistas que trabalham nessa perspectiva. O objetivo é aprofundar a compreensão dos

processos de apagamento e reexistência, destacando como a arte pode atuar como estratégia discursiva de resistência, reinscrição e construção de novas memórias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise discursiva da exposição *Espectros de amorosidade* revela como a produção artística de Khetllen Costa transcende a esfera estética e afirma-se como um gesto político e histórico de resistência. Ao reinscrever rostos, nomes e memórias afro-indígenas historicamente silenciadas, suas obras desafiam discursos hegemônicos e questionam os critérios que definiram quem deveria ser lembrado ou esquecido. Esse movimento não se limita a denunciar ausências nos arquivos oficiais, mas propõe novas formas de presença simbólica, capazes de reconstruir narrativas coletivas a partir de perspectivas historicamente marginalizadas.

O uso de técnicas como gravura, bordado, fototransferência e monotipia potencializa essa proposta ao unir materialidade e afetividade, criando camadas de sentido que aproximam história, memória e subjetividade. Bordar nomes, gravar rostos apagados ou transferir imagens esquecidas tornam-se gestos que reinscrevem experiências negras e indígenas na história, abrindo espaços de escuta e reconhecimento. Com isso, a artista desloca o olhar dominante e cria possibilidades de representação para sujeitos que historicamente foram relegados ao silêncio.

A reflexão proposta reafirma a arte contemporânea como território de disputa simbólica, no qual memória e identidade não são estáticas, mas processos em constante construção e negociação. Em um país marcado pelo racismo estrutural e pela exclusão sistemática de corpos negros e indígenas, as obras de Costa produzem fissuras nas narrativas consolidadas e trazem à tona outras histórias, pautadas não apenas pela dor do apagamento, mas também pela força do afeto, da ancestralidade e da resistência.

Ao mobilizar afetos e técnicas sensíveis, a artista constrói nar-

rativas visuais que questionam as lógicas coloniais e reconfiguram sentidos coletivos. Nesse processo, a memória é compreendida como algo vivo e disputado, e a arte revela-se como ferramenta potente para revisitar, recontar e resignificar trajetórias historicamente negadas. Assim, a prática artística deixa de ser apenas representação estética e passa a atuar como estratégia política de reexistência.

Por fim, reafirma-se que a arte, especialmente quando comprometida com memórias racializadas, tem papel essencial na reconstrução de subjetividades, no enfrentamento dos legados coloniais e na formação de novas consciências históricas. O trabalho de Khetllen Costa demonstra que, ao interrogar quem tem o direito de ser lembrado, a arte pode ampliar horizontes de pertencimento e contribuir para a construção de uma memória social mais plural, crítica e sensível.

## REFERÊNCIAS

A CARNE. Intérprete: Elza Soares. Compositores: Marcelo Yuka; Seu Jorge; Ulisses Cappelletti. *In: DO CÓCCIX ATÉ O PESCOÇO*. Intérprete: Elza Soares. Gravadora Maianga, 2002. (3m).

**AGÊNCIA BRASIL. Negros são maioria entre desocupados e trabalhadores informais no país.** Agência Brasil, 13 nov. 2019. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2019-11/negros-sao-maioria-entre-desocupados-e-trabalhadores-informais-no-pais>. Acesso em: 18 maio 2025.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CRESWELL, John W.; CRESWELL, J. David. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto.** 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo 2022: pela primeira vez desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. **Agência de Notícias IBGE**, 22 dez. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda>. Acesso em: 18 maio 2025.

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

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Tubarão, 2004.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

TAVARES, Khetllen da Costa. **Ressonâncias de afetos: raízes Afro-Indígenas retratadas**. 2022. 388 p. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Doutorado em Artes Visuais, Florianópolis, 2022. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamonweb/vinculos/00009d/00009d56.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2022.

TAVARES, Khetllen da Costa. **Em busca dos retratos fotográficos de mulheres afrodescendentes e indígenas nos acervos históricos de Florianópolis**. Florianópolis: [s.n.], 2025. Pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2025.

## CAPÍTULO 7

# Xica Manicongo, presente! A construção discursiva do passado e do futuro transcestral

Maxmillian Gomes Schreiner

# Xica Manicongo, presente! A construção discursiva do passado e do futuro transcestral

Maxmillian Gomes Schreiner<sup>1</sup>

Esta pesquisa se volta teórica e metodologicamente para a construção da memória discursiva de Xica Manicongo no desfile carnavalesco que a homenageou no carnaval de 2025. Centrado na interface entre a linguística e a literatura, esta investigação é parte de minha tese em andamento, a qual é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), no Paraná. A proposta da tese, da qual este trabalho visa ser um gesto analítico, toma como *corpus* a transmissão em TV aberta da apresentação artística-cultural “Quem tem medo de Xica Manicongo?”, obra promovida e realizada pela Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, que compôs o desfile do Grupo Especial do Rio de Janeiro, no dia 04 de março ano de 2025.

A linha de pesquisa pela qual este trabalho é tecido comprehende a interrelação entre Texto, Memória e Cultura. Desse imbricamento, tomo como referencial teórico-metodológico os Estudos Discursivos Foucaultianos, no qual busca-se problematizar a relação constitutiva entre os sujeitos, os discursos e a história. Para além de uma compreensão estritamente linguística, comprehendo o desfile

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Bolsista CAPES. maxgschreiner@gmail.com

carnavalesco enquanto um texto multissemiótico, plural, composto por manifestações de diversas linguagens, sejam elas verbais e visuais, entre as quais a dança, a música, a performance, o samba-enredo, a narração, os comentários feitos pelos jornalistas, além de elementos que também são responsáveis por constituir sentidos, como os carros alegóricos, as fantasias, os adereços etc.

Os desfiles carnavalescos são um grande acontecimento na história cultural brasileira desde os anos de 1930. Através deles, são contadas narrativas por meio dos sambas-enredo. Através das musicas e das letras, do corpo posto em movimento a partir de um ritmo e em performance, com as fantasias e os carros alegóricos, elege-se uma história para contar seja de um tema específico ou seja pela biografia de um/uma personagem. Esse é o caso do desfile aqui elencado para análise. Trata-se de Xica Manicongo, considerada a primeira travesti negra do Brasil, que viveu no ano de 1591, em Salvador, então capital do Brasil. Naquela época, o poder religioso era exercido fortemente pela igreja católica, já que essa a única religião permitida no reino português, sendo as outras consideradas impuras e até mesmo sendo perseguidas, como foi o caso do judaísmo, que sofreu perseguições durante a existência da Inquisição Portuguesa, que aconteceu entre os anos de 1536 a 1821. A preocupação da Inquisição, especialmente do Tribunal do Santo Ofício, a instituição jurídico-religiosa de então, não era apenas fazer com que as pessoas seguissem os mandamentos da fé católica e compreendia o domínio político e econômico da população portuguesa e brasileira, além das outras colônias ultramarinas, como Angola, Moçambique e Goa, na Índia.

Xica Manicongo, uma africana escravizada, portanto, trazida à força para o Brasil, foi denunciada a esse Tribunal, que controlava tudo o que ocorria neste além-mar e na Metrópole. Sua acusação era de que ela, por ter um corpo com um pênis, não vestia as roupas adequadas ao sexo masculino. Ela preferia vestir-se com um traje específico de sua religião, a quimbanda. Esse traje era considerado feminino, pois parecia com um vestido, tendo uma abertura à sua frente. Eis como ela é apresentada – a partir de seu registro nos

anais do Tribunal do Santo Ofício português –, pelo historiador Ronaldo Vainfas (2010).

Entre os mais extravagantes encontramos um tal de Francisco Manicongo, também conhecido por Francisco Congo, escravo de um sapateiro na Bahia do século XVI. Francisco fora duas vezes denunciado, inclusive por um escravo dos jesuítas, ‘de usar o ofício de fêmea’ nas relações que mantinha com outros negros. **Travesti, recusava-se a usar ‘o vestido de homem** que lhe dava seu senhor’, preferindo ‘trazer um pano cingido com as pontas por diante’, à maneira dos jimbandas do Congo, que, segundo o principal acusador, homem versado em costumes africanos, ‘era o traje utilizado pelos somítigos pacientes em terras guineenses e congolesas’. À semelhança dos quimbandas observados por Cardonega na Angola do século XVII, Francisco era um autêntico **jimbanda que teimava em manter na Bahia o travestismo aceito em sua terra natal**. Era homem que causava espécie, circulando naqueles trajes pelas ladeiras de Salvador (Vainfas, 2010, p. 218, grifos meus).

Desse texto de apresentação, que mescla elementos históricos e o exercício historiográfico, é possível como Xica era considerada um problema para o funcionamento da Inquisição Portuguesa no Brasil, pois ela afrontava diretamente o poder da religião católica, seja por ter relações afetivo-sexuais com homens, portanto, praticava o sexo considerado sodomítico<sup>2</sup>, seja por ela exaltar sua religiosidade e afirmar publicamente ser praticante de quimbanda. Também, ela era reconhecida nas ruas da capital de então como uma pessoa que, apesar de ter um corpo considerado masculino, sua identidade de gênero não correspondia a essa masculinidade, portanto, tratava-se de uma identidade muito próxima ao que séculos mais tarde passou a ser chamada de travesti.

Essa foi a primeira vez que uma travesti negra foi homenageada por um samba-enredo. Desde sua criação, em 1932<sup>3</sup>, os desfiles

<sup>2</sup> Aquele em que, de maneira geral, não ocorre a procriação e apenas visa-se o prazer, como é o caso do sexo anal e do sexo oral.

<sup>3</sup> A organização de um desfile carnavalesco a partir de agremiações, chamadas escolas de samba, no Rio de Janeiro, foi uma idealização do jornalista Mário Filho. Mais informações podem ser conferidas, por exemplo, no link: <https://cn1brasil.com.br/rj-nascido-em-03-de-junho-mario-filho-inventou-o-desfile-das-escolas-de-samba/>. Acesso em: 09 jul. 2025.

das escolas de samba, funcionam como uma forma das comunidades negras no Rio de Janeiro narrarem experiências históricas desde seu ponto de vista, que foi marginalizado ao longo dos séculos de escravização e posteriormente, como um dos efeitos desse genocídio colonial. Dessa maneira, na busca por compreender como ocorreu a construção discursiva da memória sobre Xica Manicongo nessa apresentação artística, volto-me para a Comissão de Frente, primeiro elemento do referido desfile, o qual trouxe à tona uma atriz no papel dessa personagem histórica. Este trabalho visa apresentar uma análise sobre a construção de sentidos entre o passado e o futuro por meio do conceito de transcestralidade através da Comissão de Frente, intitulada “Transpassado e Transfuturo”.

### **MEMÓRIA TRANSCESTRAL E A LUTA COTIDIANA PELA EXISTÊNCIA – O CARNAVAL COMO FORMA DE CELEBRAÇÃO DA VIDA TRAVESTI**

De acordo com Michel Foucault (2017), filósofo francês que se debruçou sobre a linguagem em pesquisas que visavam compreender como se formam os saberes sobre os sujeitos ao longo da história, os sentidos daquilo que dizemos não se fixa sem que haja uma espécie de luta. Para que algo seja dito e reconhecido como verdadeiro, explica-nos o autor, é preciso que se cumpram uma série de obrigações, regras as quais os sujeitos estão diretamente atrelados no instante em que tomam as palavras e se põem a comunicar.

A preocupação de Foucault, e na qual este trabalho está enredado, é por compreender como os sujeitos, para se significarem, sempre são atravessados por aquilo que foi dito sobre eles ao longo da história. Assim, um exemplo, é a do sujeito mulher, para quem, apesar dos avanços sociais e a luta por direitos na contemporaneidade, ainda ressoam dizeres que se querem verdade, como a obrigação da maternidade, do casamento e da servidão ao lar e o cuidado. Eis, portanto, uma série de verdades erigidas como saber ao longo do tempo por processos de discursivização. Trata-se de construções históricas em torno do gênero feminino, mas que não são verdades universais.

Ocorre, dessa maneira, o funcionamento de uma memória discursiva sobre a qual, todos os sujeitos mulheres estão em uma relação inescapável, pois esses discursos têm tamanha força a ponto de atravessar a constituição da subjetividade de todas as mulheres. É, de acordo com Foucault (1995, p. 239), em torno disso que se luta sempre, ou seja “[a promoção de] novas formas de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos.”

Ao se voltar para os processos pelos quais ditos se constituem em verdades, Foucault problematiza o funcionamento da linguagem a partir daquilo que é externo à estrutura, por exemplo, da língua. No estudo dessa faculdade mental, aprendemos que os signos constituem sentido a partir da relação entre um significante e um significado, porém, nessa análise estrutural não são visadas as transformações e as disputas em torno dos signos, as quais estão diretamente relacionadas à história, essa repleta de relações de poder.

Se os sentidos não estão na evidência, Foucault (2017) propõe como perspectiva a escavação, uma metáfora para pensar o trabalho com a linguagem como a atividade arqueológica, na qual um objeto é pensado em relação a sua função social. Dessa maneira, aquilo que é dito está sempre em relação com outros já-ditos (Foucault, 2017); eis o conceito de enunciado, tal como formulado pelo filósofo:

Mais que um elemento entre outros, mais que um recorte demarcável em um certo nível de análise, trata-se, antes, de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presentes ou não. O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido’ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita) (Foucault, 2017, p. 105).

É com essa função de existência que os analistas de discurso junto à Michel Foucault se preocupam em seus trabalhos. Se tomarmos os

ditos a partir de sua função de existência, compreendendo que nem tudo pode ser dito ao longo da história, os sentidos de signos como “transpassado” e “transfuturo” apontam para algo que parece não estar na evidência, principalmente porque relacionados a uma travesti negra, que foi escravizada no Brasil colônia. Xica Manicongo não teve voz, ainda que sua liberdade tenha incomodado a ponto de ela ser denunciada ao Tribunal do Santo Ofício mais de uma vez.

O reconhecimento de Xica Manicongo como uma personagem importante na história do Brasil, ao passo de sua homenagem pela Paraíso do Tuiuti, indica uma relação indissociável com a ancestralidade negra, além de afirmar a importância da memória trans e travesti. É por essa dupla função que acentua a existência do enunciado “Transcestralidade”, como um dos sentidos construídos na alegoria Comissão de Frente do desfile “Quem tem medo de Xica Manicongo?”, que foi responsável por apresentar Xica à Marquês de Sapucaí e ao mundo<sup>4</sup>. “Transpassado e transfuturo”, no exercício de arqueologia sócio-histórica, deve considerar como o conhecimento da ancestralidade e mesmo da origem étnico-racial propriamente dito foi e é negado a muitas pessoas, dentre elas as travestis e mulheres trans negras, sobretudo como um efeito da escravização colonial. O reconhecimento de uma ancestralidade travesti e negra é, portanto, o eixo a partir do qual a performance gira e orienta a apresentação artística.

No intuito de ampliar o movimento analítico para além da superfície linguística, tomo aquilo que é mostrado como uma instância de significação. Assim, a imagem de Xica Manicongo, performada pela atriz Daniela Raio, me interessa para compreender como esse sentido de transcestralidade é construído pela Comissão de Frente da Paraíso do Tuiuti.

Busco junto a Jean-Jacques Courtine (2013), uma maneira de compreender a constituição de sentidos nas imagens e lanço mão do conceito de intericonicidade. Com essa proposta, o autor considera na análise das imagens a busca por índices, pistas que nos façam tensionar o funcionamento de uma memória entre imagens.

---

<sup>4</sup> O desfile foi transmitido pela Tv Globo e pela plataforma de streaming Globoplay.

[...] a ideia de memória discursiva implica que não existem discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que existe um ‘sempre já’ do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos então para designar o interdiscurso. Eu diria a mesma coisa da imagem: toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um ‘sempre já’ da imagem. Esta memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas, percebidas, mas pode ser igualmente a memória das imagens internas, sugeridas, ‘despertadas’ pela percepção exterior de uma imagem (Courtine, 2013, p. 43).

Tomo como índice para o estabelecimento de uma memória visual de Xica Manicongo no desfile da Paraíso do Tuiuti o próprio corpo travesti posto na centralidade da cena. A partir dele propõe-se retomar outros corpos travestis que aparecem em festas como o carnaval, em que a existência de pessoas com identidade de gênero é celebrada.



**FIGURA 1: SÉRIE IMAGÉTICA –  
A FESTIVIDADE EM TORNO DA VIDA TRAVESTI**

Fonte: Imagem adaptada da *Internet*

Na primeira imagem, Xica Manicongo, na segunda imagem, a personagem Candy, da série *Pose* e, na terceira imagem, Gilda, personagem histórica que marcou a vida da Boca Maldita curitibana ao longo dos anos 1980. Ambas são travestis e aparecem em momentos nos quais sua vida pode ser vivida e celebrada, o carnaval, no caso

de Xica e Gilda e o *ballroom*, no caso de Candy. Gilda e Candy, assim como Xica, existiram, foram reconhecidas e perseguidas nas cidades (Curitiba e Nova Iorque) por afirmarem suas existências publicamente. Candy, Gilda e Xica não se encontram no mesmo tempo histórico, mas suas marcas na história estão diretamente relacionadas ao poder que visou silenciá-las e impor sobre elas uma forma de vida aos moldes das normas heterossexuais e brancas, ambas foram consideradas um problema para a cidade, ambas foram glorificadas pelo carnaval e, no caso de Candy, na cena *ball*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho visou apresentar um pequeno gesto analítico o qual compõe a tese em andamento sobre a constituição da memória discursiva sobre Xica Manicongo a partir do desfile carnavalesco “Quem tem medo de Xica Manicongo?”, acontecimento que homenageou, pela primeira vez uma travesti negra com um samba-enredo no Brasil.

A partir dos pressupostos teórico-metodológicos dos Estudos Discursivos Foucaultianos, tomei a Comissão de Frente “Transpassado e Transfuturo” para problematizar os sentidos dessa alegoria para além da relação significante X significado, me interessando pela função de existência que esse título, considerado a partir da categoria de enunciado (Foucault, 2017) permite compreender.

Na sequência, ainda com base na categoria de memória via análise discursiva, elenquei como ponto de ancoragem o conceito de intericonicidade (Courtine, 2013), com o qual estabeleci como índice o corpo travesti na centralidade da cena carnavalesca e de festas como o *ballroom*. Teci, entre Xica Manicongo, Candy – da série Pose – e Gilda, a travesti da Boca Maldita de Curitiba algumas relações, que permitiram considerar como a vida travesti, ainda que perseguida, encontra em manifestações artísticas-performáticas, como o carnaval, uma possibilidade de existência.

As homenagens rendidas a elas, seja por sambas-enredo, seja em

uma celebração *ball*, tem um intuito em comum, considerá-las importantes na história das comunidades, tornando-as, dessa maneira, (trans)ancestrais. Suas vidas passam a ser rememoradas, comemoradas e reconstruídas, mas desde um ponto de vista que não nega o que passou com elas, porém avança no intuito de fazer emergir sentidos que até então haviam sido silenciados ao se referir às suas memórias. Eis, portanto, uma função dessas festas, apresentações artísticas e desfiles carnavalescos, construir uma outra verdade e subjetividade de travestis que o poder normatizador tentou apagar.

## REFERÊNCIAS

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 241-249.

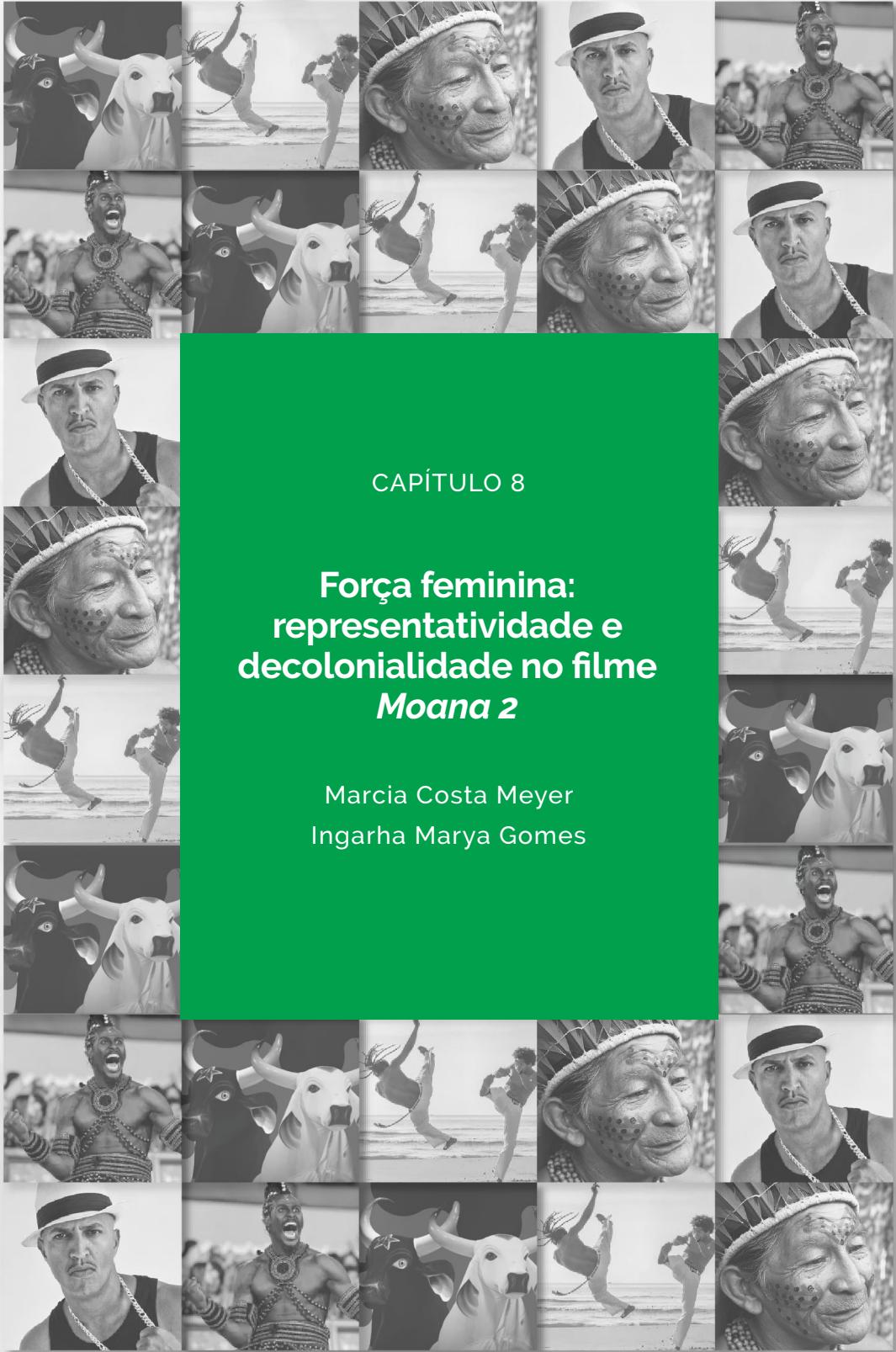
FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

## CAPÍTULO 8

# Força feminina: representatividade e decolonialidade no filme *Moana 2*

Marcia Costa Meyer  
Ingarha Marya Gomes



## Força feminina: representatividade e decolonialidade no filme *Moana 2*

Marcia Costa Meyer <sup>1</sup>

Ingarha Marya Gomes <sup>2</sup>

A cultura pop ocupa lugar de destaque na construção dos imaginários contemporâneos, influenciando práticas sociais, valores e modos de representação identitária. Como afirma Hall (2003), os produtos culturais populares são lugares de disputa simbólica, nas quais as representações podem tanto reproduzir como desafiar estruturas de poder.

O que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas e elementos novos, e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Mudanças em uma problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas (Hall, 2003, p. 131).

Nesse sentido, obras como *Moana 2* se destacam por promover uma narrativa que resgatam saberes ancestrais e questionam as lógicas coloniais e patriarcais da indústria cultural.

<sup>1</sup> Publicitária, doutora em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste. Pesquisadora nas áreas de Literatura brasileira, Publicidade, Estudos Culturais, Semiótica, Intersemiótica e Artes visuais. Co-fundadora do Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representação (LABECIR). e-mail: marcia4ever@hotmail.com.

<sup>2</sup> Graduada em Letras-inglês e Literatura de língua inglesa, pós-graduada em Estudos Linguísticos e Literários. Professora de inglês na Escola Assunção de Nossa Senhora. e-mail: ingarha.gomes@gmail.com.

Normalmente o termo *Pop* está ligado a tudo que se torna um fenômeno artístico ou midiático. O cinema é um exemplo disso. Porém, devemos lembrar que as construções audiovisuais também são uma maneira de expressão cultural que transmitem mensagens que podem (e devem) ser utilizadas para quebrar estereótipos, é o que ocorre com o filme *Moana 2*. Sua jornada vai além de uma simples história de aventura. O filme retrata o empoderamento feminino ao destacar a capacidade da personagem principal em superar adversidades, desafiar expectativas e reconectar-se com suas raízes. Moana é apresentada como uma jovem líder que assume a responsabilidade por sua comunidade, quebrando os padrões de princesas passivas e dependentes que tradicionalmente dominavam o gênero das animações industriais e os contos de fadas.

No Brasil, *Moana 2* registrou a marca de segunda maior estreia cinematográfica de animação, e a nona maior abertura do mercado de todos os tempos no país. Pensando na buscamos voltar nossos olhares para a diversidade cultural e ancestralidade abordada no filme, a decolonialidade, as ruptura de paradigmas socialmente enraizados, bem como a importância da consciência ecológica e sustentável. Ao se consolidar como um fenômeno de bilheteria, o filme não apenas reforça a relevância da animação no mercado cinematográfico, mas também oferece uma plataforma para questionamentos sobre gênero, ancestralidade e pertencimento.

De acordo com Jenkins (2009), a cultura pop pode ser compreendida como um campo de produção ativa de significados. Em consonância, Oliveira (2002) afirma que:

Daí percebe-se o conceito de cultura pop como algo que nasce na indústria cultural, mas não se limita às regras suas acríticas e homogeneizantes. Ao contrário, a cultura pop está muito mais próxima da subversão que da ideologia. Ela, constantemente, quer incomodar o receptor, ao invés de acomodá-lo (Oliveira, 2002, p. 16).

Logo reforça-se a ideia de que o cinema, mesmo vinculado a interesses mercadológicos, é uma mediação cultural que envolve

processos de tradução e negociação de sentidos entre diferentes matrizes culturais, como observa Martín-Barbero (2001). Portanto, *Moana 2* surge como um exemplo de que o entretenimento pode funcionar como veículo de transformação. O filme desloca o centro da narrativa das tradições europeias para a cosmologia polinésia do Pacífico, valorizando as identidades não ocidentais. Esse movimento dialoga com Quijano (2005), ao propor uma ruptura com a colonialidade do poder e a imposição do saber eurocêntrico.

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (Quijano, 2005, p.121).

*Moana 2* propõe, também, uma ruptura com as narrativas hegemônicas sobre a mulher no cinema de animação. A figura da princesa passiva à espera de um príncipe, cede lugar a uma jovem líder, guerreira e divertida. Moana assume um papel central de decisão e transformação, o que subverte a lógica do patriarcado e a estrutura narrativa clássica da Disney.

## DECOLONIALISMO, ANCESTRALIDADE E REPRESENTATIVIDADE

Em *Moana 2* a perspectiva cultural é evidenciada pela forma como o filme integra elementos da mitologia e das tradições polinésia. Ao trazer uma protagonista que busca restaurar o equilíbrio de sua comunidade, a obra trata da resistência e a sabedoria ancestral.

Moana, ao retornar ao mar, não apenas alia força e espiritualidade, mas também resgata os conhecimentos de seu povo. Como sugere Santos (2010), o conhecimento de outras épocas constitui uma forma de episteme que se contrapõe à racionalidade ocidental moderna, priorizando a experiência coletiva e que muitas vezes funciona melhor que as novas imposições tecnológicas da modernidade.

No filme, a sabedoria dos antepassados é fundamental para a construção de uma liderança consciente. Moana busca resgatar esses ensinamentos, para que o futuro da comunidade também tenha esse encontro com suas raízes. Esse pensamento se aproxima das cosmovisões indígenas, nas quais passado, presente e futuro estão entrelaçados (Krenak, 2019) e afirma: “Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, que contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo” (Krenak, 2019, p.30).

Há também a representação da natureza como ente vivo fazendo uma ligação entre humano e ambiente. O oceano não é um mero cenário, mas um personagem que colabora com a protagonista.

A ancestralidade, em *Moana 2*, fica evidente quando ao retornar ao mar ela busca respostas nas tradições de seu povo, estabelecendo um elo entre passado e futuro. A jornada de Moana é uma busca de reconexão com saberes tradicionais que apontam para uma forma de existência coletiva, harmoniosa com a natureza e sustentada por vínculos que passam de geração para geração. A ancestralidade se apresenta como algo vivo, fundamental para enfrentar os desafios do presente.

Moana representa, ainda, uma ruptura com os arquétipos clássicos de princesas da Disney. Ao invés de ser uma figura passiva, que depende da presença de um herói masculino, ela é ativa, questionadora e corajosa. Isso reflete o que hooks (2019) define como um movimento de empoderamento feminista, a mulher tem que ocupar os espaços dominados por homens e ir contra aos pensamentos sexistas.

Sua liderança é construída através do afeto e da responsabilidade

de com a coletividade. Essa abordagem está em sintonia com o feminismo comunitário, defendido por autoras como Julieta Paredes (2013), para quem o protagonismo feminino precisa ser pensado a partir de realidades ancestrais e contextos não ocidentais:

Feminismo é a luta e a proposta de vida política de qualquer mulher, em qualquer lugar do mundo, em qualquer fase da história, que se rebelou contra o patriarcado que a opõe. Essa definição nos permite nos reconhecer como filhas e netas de nossas próprias tataravós aymaras, quíchua e guaranis, rebeldes e antipatriarcais. Também nos nutre como irmãs de outras feministas ao redor do mundo e nos posiciona politicamente contra o feminismo ocidental hegemônico (Paredes, 2013, p.76).

A força de Moana é de cuidado e ancestralidade, e não de dominação. Além disso, ao não apresentar um interesse amoroso como elemento motivador da trama, o filme rompe com a lógica patriarcal que reduz o destino feminino à espera do príncipe salvador. Moana quer descobrir sua origem, proteger seu povo e se reconectar com sua cultura, metas que se alinham ao que Ribeiro (2017) aponta como a luta por autonomia e visibilidade das mulheres racializadas e periféricas.

Um dos aspectos importantes em *Moana 2* é sua abordagem da ecologia como parte integrante da identidade cultural. O filme propõe que restaurar o equilíbrio ecológico passa por reconhecer a sabedoria dos povos originários.

Moana aprende com os ventos, com as águas e com os mitos. Ao final da narrativa, ela não apenas salva sua comunidade, mas a reconduz a uma prática de vida ancestralmente ecológica: a navegação em harmonia com os ciclos do mar. Esse retorno à tradição não é regressivo, mas revolucionário, como propõe Gutiérrez Aguilar (2015), os saberes ancestrais podem ser ferramentas políticas para a construção de futuros sustentáveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A decolonialidade se manifesta na forma como o filme legitima vozes que foram silenciadas ou apropriadas pela cultura ocidental. As canções, os rituais, os mitos e a relação com o oceano são apresentados como parte de um universo simbólico e que transmite a mensagem de respeito, cuidado e consciência para as futuras gerações. Assim, *Moana 2* contribui para o processo de ressignificação do lugar das culturas indígenas (polinésias) e periféricas na indústria cultural global.

*Moana 2* se consolida como um marco dentro do cinema de animação contemporâneo ao promover uma narrativa que une cultura pop, ancestralidade e decolonialidade. Mais do que um fenômeno midiático, o filme oferece ao público ferramentas para a construção de identidades mais plurais e conscientes.

Ao reconfigurar o papel feminino, valorizar culturas historicamente marginalizadas e enfatizar a importância do cuidado com a natureza, a obra aponta para um caminho possível de transformação cultural através do entretenimento. É, portanto, um exemplo de como a arte pode ser também um espaço de resistência, reexistência e reorganização social.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Raquel Gutiérrez. **Horizontes comunitario-populares**: producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas. México: Bajo Tierra Ediciones, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

OLIVEIRA, Ivan Carlo Andrade de. **Cultura pop**. Macapá: Faculdade Seama, 2002.

PAREDES, Julieta. **Hilando fino**: desde el feminismo comunitario. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

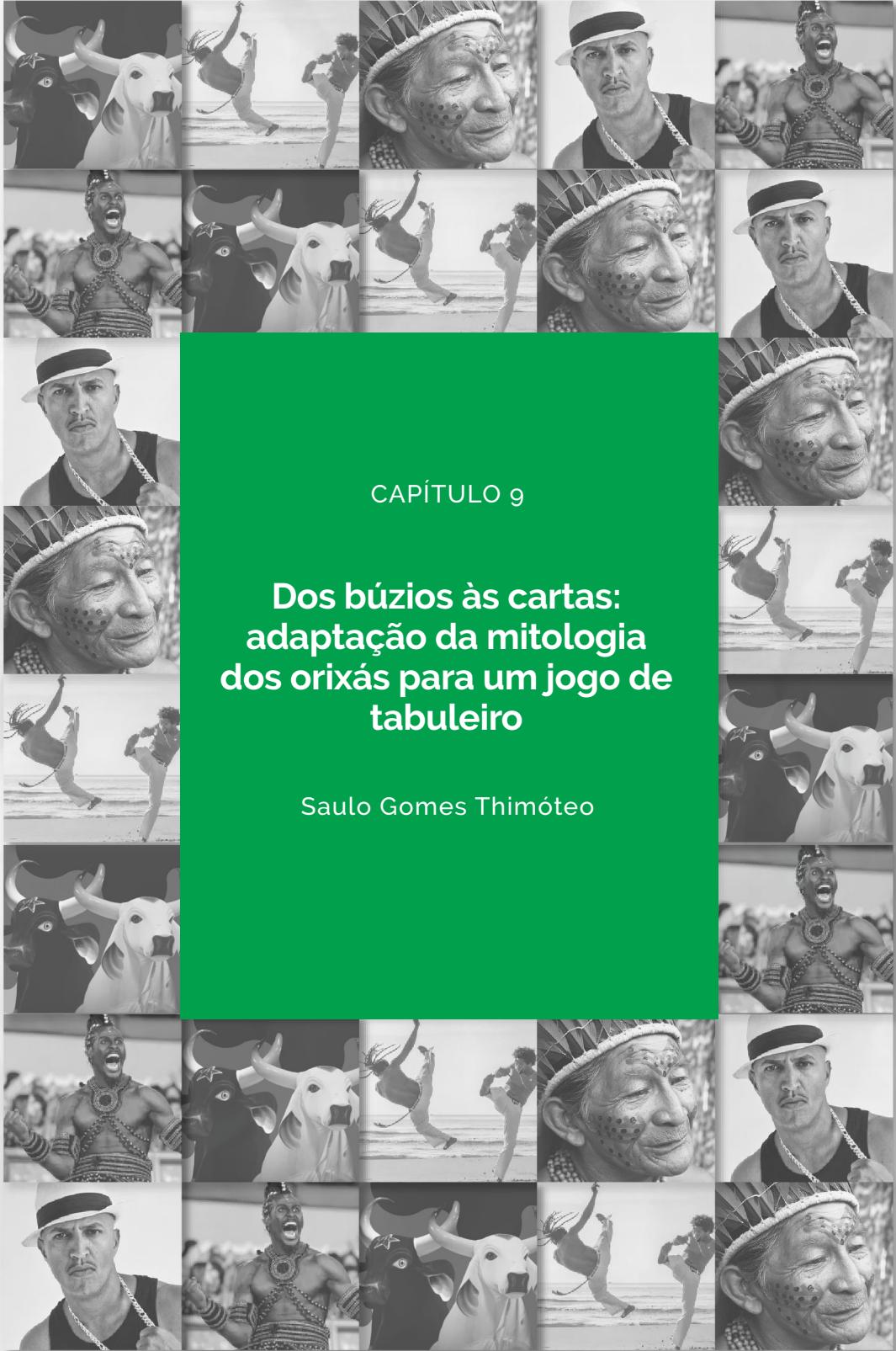
RIBEIRO, Djamila. Quem tem medo do feminismo negro? São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

## CAPÍTULO 9

# **Dos búzios às cartas: adaptação da mitologia dos orixás para um jogo de tabuleiro**

Saulo Gomes Thimóteo



# **Dos búzios às cartas: adaptação da mitologia dos orixás para um jogo de tabuleiro**

Saulo Gomes Thimóteo<sup>1</sup>

A cultura brasileira é altamente plural e composta por contribuição de diferentes povos. Uma das mais fundamentais para a constituição do Brasil enquanto povo é a cultura negra e, dentre as contribuições, as tradições religiosas, em que os orixás figuram como os elementos centrais. Embora haja um sistemático apagamento e sufocamento dessas tradições, sobretudo devido ao desconhecimento, quando não à intolerância, os orixás se integraram à cultura, seja através do sincretismo religioso (como estratégia das pessoas escravizadas nos séculos passados de professarem sua fé sem sofrerem punições), seja através de uma crescente popularização dos itãs (as lendas e histórias dos orixás), que ganhou força a partir da década de 1950, com a publicação, por exemplo, de livros como o de Pierre Verger, *Orixás*, que baseando-se no caderno de anotações de Agenor Miranda Rocha, candomblecista que, nas primeiras décadas do século XX, sistematizou os capítulos oraculares do jogo de búzios, articulando-os com os diferentes itãs, interpretações e ebós (oferendas) referentes a cada orixá.

Algo de grande significação social e política para a inclusão dessas tradições como parte da cultura brasileira foi a Lei nº 10.639, de 2003, que incluiu no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade

<sup>1</sup> Doutor em Letras, professor de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Coordenador do Projeto de Extensão “Adamastor: laboratório de criação de jogos didáticos” e do Projeto de Pesquisa “De cartas e peões: leituras e metáforas do jogo”. E-mail: saulo.thimoteo@uffs.edu.br

da temática de História e Cultura Afro-Brasileira, acrescentando-se a temática indígena, com a Lei nº 11.645, de 2008. Nos dois parágrafos do artigo 26-A, aponta-se que aspectos da história e cultura desses dois grupos étnicos devem ser incluídos no estudo escolar, tomando-se como exemplos: “o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.” (Brasil, 2008). Em sequência, estabelece-se que tais conteúdos perpassarão todo o currículo escolar, especialmente as áreas de educação artística, literatura e história brasileiras, ou seja, os componentes que constituem a construção cultural e simbólica dos estudantes.

A lei já vigora há mais de vinte anos e, embora os avançados ainda estejam aquém de uma integração mais sistemática e humanizadora, algumas iniciativas já se fazem presentes, dentre elas, uma profusão de editoras e publicações direcionadas para a publicação de livros de autoria negra, com temáticas afro e que vão desde livros infantis, como *conhecendo os orixás – de Exu a Oxalá*, de Walnice Tristão, até *graphic novels*, como a série *Orixás*, de Alex Mir, e *Contos dos Orixás*, de Hugo Canuto. Essas iniciativas, de adaptar os itãs como textos literários, articuladas à visualidade, tornam-se importante produção para a compreensão da mitologia iorubá como parte constitutiva da formação cultural e humana do Brasil.

O projeto “Adamastor: laboratório de criação de jogos didáticos”, em atividade desde 2018, pretende se agregar a tais iniciativas, propondo uma atividade ludo-literária, na forma de um jogo de tabuleiro, que articule as histórias míticas de orixás como Iemanjá, Oxóssi e Xangô em diferentes dinâmicas, com vistas a socializar elementos da cultura africana e da tradição iorubá. Como salientado pelo pesquisador e professor Ivan Poli, no livro *Pedagogia dos orixás*: “Esses mitos africanos são um legado de nosso patrimônio cultural e civilizatório, e que em sua dimensão civilizatória e seus conceitos e valores igualmente civilizatórios, eles são um patrimônio de todo brasileiro independentemente de religião” (Poli, 2024, p. 119).

Pensando-se que, segundo o censo demográfico de 2022, 55,4% da população do Brasil se declara negra (preta ou parda) (Sá; Santos; Silva, 2024), tal legado se conecta às raízes e tradições de mais da metade dos brasileiros, mesmo àqueles que não se identifiquem com alguma religião de matriz africana. Nessa questão, a inclusão dessas temáticas no contexto escolar cria não apenas uma identificação ou mesmo um espaço transicional aos alunos negros, mas também se torna um fator de aproximação para as demais crianças, dissipando a estigmatização e propiciando um enriquecimento do repertório cultural (Poli, 2024, p. 56).

A iniciativa de propor jogos de tabuleiro e cartas como ferramentas complementares de ensino se torna, portanto, um meio de instigar um deslocamento de expectativas e compreensão de seus participantes, interagindo com os universos culturais previamente conhecidos (ou não) e buscando conquistar os objetivos proposto pelo jogo. Assim, tais dinâmicas a se desenvolver vêm como uma forma de difusão e fruição da literatura, bem como de sua conservação, no sentido empregado por Leyla Perrone-Moisés, “não como imobilismo e fechamento ao novo, mas como conhecimento da tradição sem a qual não se pode avançar.” (Perrone-Moisés, 2016, p. 33).

## DE JOGOS E ARQUÉTIPOS

Dessa forma, como fundamentação teórica para dialogar com o conteúdo cultural da mitologia dos orixás, pode-se associar aos estudos e análises de autores sobre o papel dos jogos como parcela estruturante e simbólica da cultura e da vida social. Os estudos de Roger Caillois, sobretudo no livro *Os jogos e os homens*, estabelecem quatro categorias sobre os modos de interação dos jogadores no e com o jogo. Duas delas, em especial, se apresentam como norteadoras e complementares para o conjunto de jogos estabelecidos em torno da temática dos orixás.

A primeira categoria, nomeada *Agôn* (palavra grega que significa “disputa”), embasada na estruturação de regras, evidencia o caráter

de competição – como o xadrez, com o ordenamento geométrico e estratégico –, nos quais se visualiza “um combate em que a igualdade das oportunidades é artificialmente criada para que os adversários se enfrentem em condições ideais, suscetíveis de dar um valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor” (Caillois, 2017, p. 49).

A segunda categoria, *Alea*, tem no nome uma já estabelecida conexão com o jogo de dados, com a sorte (“*alea jacta est*”, diria Júlio César, ao cruzar o Rubicão). Se *Agôn* é a competição da estratégia, *Alea* é o imprevisto do destino, de modo que seus jogadores antes lidam com o imponderável do que com regras. Como Caillois define, nessa modalidade, “[...] o destino é o único artesão da vitória, e esta, quando existe rivalidade, significa exclusivamente que o vencedor foi mais beneficiado por ele do que o vencido” (Caillois, 2017, p. 53). Com relação a um jogo com cartas, o papel do destino está ligado ao embaralhar e distribuir aleatoriamente, de modo que não está ao alcance de nenhum jogador a garantia de receber uma boa “mão”.

Assim, pode-se associar essas duas categorias de jogo que se complementam (a estratégia e o destino) aos próprios itãs dos orixás. Conforme a observação do professor Reginaldo Prandi, na apresentação de seu livro *Mitologia dos orixás*: “os orixás vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam.” (Prandi, 2001, p. 24). Nota-se que as ações dos orixás, nas histórias, são formuladas segundo lances narrativos, que ensinam e entretêm pela palavra posta em jogo.

Pode-se associar, também, à representação simbólica dos diferentes orixás que, com suas características e poderes, se revelam como arquétipos das distintas índothes humanas, com as quais toda pessoa se identifica. Algo apontado, por exemplo, pelo fotógrafo e antropólogo Pierre Fatumbi Verger, em sua obra *Orixás*, na qual se expressa que

Africanos e não-africanos têm em comum tendências inatas e um comportamento geral correspondente àquele de um orixá,

como a virilidade devastadora e vigorosa de Xangô, a feminilidade elegante e coquete de Oxum, a sensualidade desenfreada de Oiá-Iansã, a calma benevolente de Nanã Buruku, a vivacidade e a independência de Oxóssi, o masoquismo e o desejo de expiação de Omolu etc. (Verger, 2018, p. 41-2)

Tais construções se agregam à concepção das diferentes dinâmicas lúdicas elaboradas, alternando-se entre jogos de cartas, jogos de mancala e yoté (jogos tradicionais africanos), com vistas a socializar os elementos mitológicos dos orixás aos contextos educacionais, culturais e sociais dos alunos.

## BÚZIOS E CARTAS NO TABULEIRO

Tendo em mente que a proposta do jogo *ORIXÁS* é criar associações entre as histórias da mitologia iorubá a partir de dinâmicas interativas, optou-se por, com um mesmo conjunto de cartas, fichas, tabuleiro e peças propiciar diferentes formulações.

Com relação às cartas, elas se dividem em duas categorias: as Cartas Orixás, em que figuram representações dos orixás, além de, nos quatro cantos, os seus objetos; e as Cartas Objetos, em que os objetos correspondentes a oito orixás são apresentados, conforme a numeração de 1 (um) a 4 (quatro).



**FIGURA 1: EXEMPLO DE CARTAS ORIXÁS E CARTAS OBJETOS**

Fonte: O autor. Imagem de Iemanjá: [www.freepik.com.br](http://www.freepik.com.br).

Com essa concepção, o entendimento da associação dos orixás com seus objetos característicos se formula, por parte dos jogadores, de maneira lúdica. O xaxará de Obaluáê ou o abebé de Iemanjá, com suas cores e adornos, tornam-se elementos de referência que se constituem como conhecimento da mitologia iorubá e de sua simbologia. Descobrir que o oxê (machado de duas lâminas) se mostra como símbolo da justiça, dentro das histórias de Xangô, ou o eruexim (espanador) de Iansã serve para controlar o vento e as tempestades é uma forma de estimular a compreensão e o respeito pelas histórias da cultura afro-brasileira, sobretudo entre não conhecedores, ecoando as discussões de Ivan Poli.

Somando-se a isso, o tabuleiro produzido se estabelece em três áreas, cada uma envolvida em diferentes jogos, conforme as dinâmicas propostas: 1) a borda, composta por oito orixás dispostos em linha, seguindo a correspondência dos dias da semana em que são cultuados (começando com Nanã, com segunda-feira sendo um dos seus dias de celebração, e finalizando com Iemanjá, cujas celebrações ocorrem no sábado); 2) uma trilha intermediária, composta de 64 casas triangulares, com as casas de canto organizadas por cor; 3) a área central, composta de 64 casas, com os oito objetos dos orixás distribuídos equitativamente tanto nas linhas quanto nas colunas.



**FIGURA 2: TABULEIRO DO JOGO ORIXÁS**

Fonte: O autor. Imagens dos orixás: [www.freepik.com.br](http://www.freepik.com.br).

Em uma articulação entre essas três áreas, para além das cartas dos orixás e de seus objetos, dez dinâmicas foram elaboradas, com diferentes combinações desses elementos, inclusive, em algumas delas, contando também com duas cartas “curinga”, representando outros dois importantes orixás: Exu e Oxalá.

Abaixo, apresentam-se as sínteses das dinâmicas, a partir das associações de elementos de cada orixá:

Orixá	Título do jogo	Dinâmica envolvida
Nanã	As peças que se montam	Colocar peças de diferentes formatos no tabuleiro central, correspondendo aos objetos.
Obaluaê	A cura da dúvida	Desfazer-se de todas as cartas da mão, a partir de blefes e palpites.
Ogum	Semear e colher	Obter o maior número de búzios, em um estilo de jogo de mancala.
Xangô	Os reis em combate	Retirar as peças adversárias do tabuleiro central, por meio de saltos, ao estilo do jogo yoté.
Iansã	O raio que une	Obter as cartas de todos os orixás da borda, além de criar uma linha de quatro búzios no tabuleiro central.
Oxóssi	A caçada	Percorrer o caminho da linha intermediária correspondente, a partir da soma dos valores de cartas selecionadas
Oxum	Os tesouros dos itãs	Conquistar o máximo de itãs (com base nos objetos colocados em cada tábua de orixás).
Iemanjá	O mar e a escuridão	Preencher o tabuleiro central com búzios coloridos, em oposição à mecânica do jogo, que vai ocupando as casas.
Exu	Abrir os caminhos	Criar um caminho feito com os búzios de sua cor que conecte todas as faces do tabuleiro central.
Oxalá	Do Orun ao Aiyê	Percorrer o caminho da linha intermediária a partir dos pontos obtidos pela combinação das cartas

**TABELA 1: JOGOS ELABORADOS**

Fonte: O autor.

Pode-se apontar algumas evocações desses jogos, como o jogo “Os reis em combate”, baseado em itãs de Xangô como “Xangô é es- colhido rei de Oiô” ou “Xangô torna-se rei de Cossô” (Prandi, 2001), em que a construção das batalhas e combates é associado a um jogo africano chamado yoté (Figueiredo Furtado; Gonçalves, 2017). Ou ainda o jogo de mancala (Zuin; Sant’Anna, 2015), que com sua re- presentação simbólica dos movimentos de semeadura e colheita, pode ser articulado ao orixá Ogum, graças ao itã “Ogum ensina aos homens as artes da agricultura” (Prandi, 2001).

Outros jogos trazem como elemento de conexão algum aspecto do arquétipo e características do orixá. Como o jogo de Exu, intitulado “Abrir os caminhos”, que se vale da compreensão do orixá como o senhor das encruzilhadas para criar um jogo de colocação de búzios ao longo do tabuleiro central para que os quatro lados se conectem. Ou então

Há, ainda, jogos colaborativos, em que, ao invés dos jogadores tentarem derrotar os demais, todos se unem contra a própria me- cânica do jogo. É o que se pode realizar no jogo de Nanã, “As peças que se montam”, que se associa ao itã de que foi ela que forneceu a lama que moldaria a humanidade, em que peças com duas ou três casas, contendo ilustrações dos objetos do tabuleiro central, devem ser encaixadas em todos os espaços disponíveis. Ou então o jogo “O mar e a escuridão”, associado a Iemanjá, que deu à luz as estrelas, as nuvens e os orixás, bem como salvou o Sol de extinguir-se (Prandi, 2001). Nesse jogo, todos os jogadores devem preencher as casas do tabuleiro central com os búzios das suas cores, para enfrentar cartas representando um adversário, que vai preenchendo o tabuleiro com fichas sem cor, representando o avanço da escuridão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento da transposição do universo mitológico dos orixás para as dinâmicas de jogos de tabuleiro, mais do que um exercício lúdico de diferentes dinâmicas, busca construir-se como espaço de ce-

lebração da cultura fundamental das religiões afro-brasileiras, a partir das representações e histórias dos orixás. Com isso, o projeto Adamastor estabelece, na união do entretenimento com a compreensão e o estudo, uma estratégia de desfazer preconceitos e realizar um passo no reconhecimento da cultura africana e da mitologia iorubá como parte integrante e formadora da própria cultura brasileira.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.645**, de 10 de março de 2008. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm)  
Acesso em: 24/03/2025.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Petrópolis: Vozes, 2017.

FIGUEIREDO FURTADO, Maria Gabriela; GONÇALVES, Paulo Gonçalo Farias. **Jogos africanos na formação de professores**: o yoté como um recurso para o ensino de matemática. Revista BOEM, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 37–50, 2017.

POLI, Ivan. **Antropologia dos orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

POLI, Ivan. **Pedagogias dos orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 2024.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

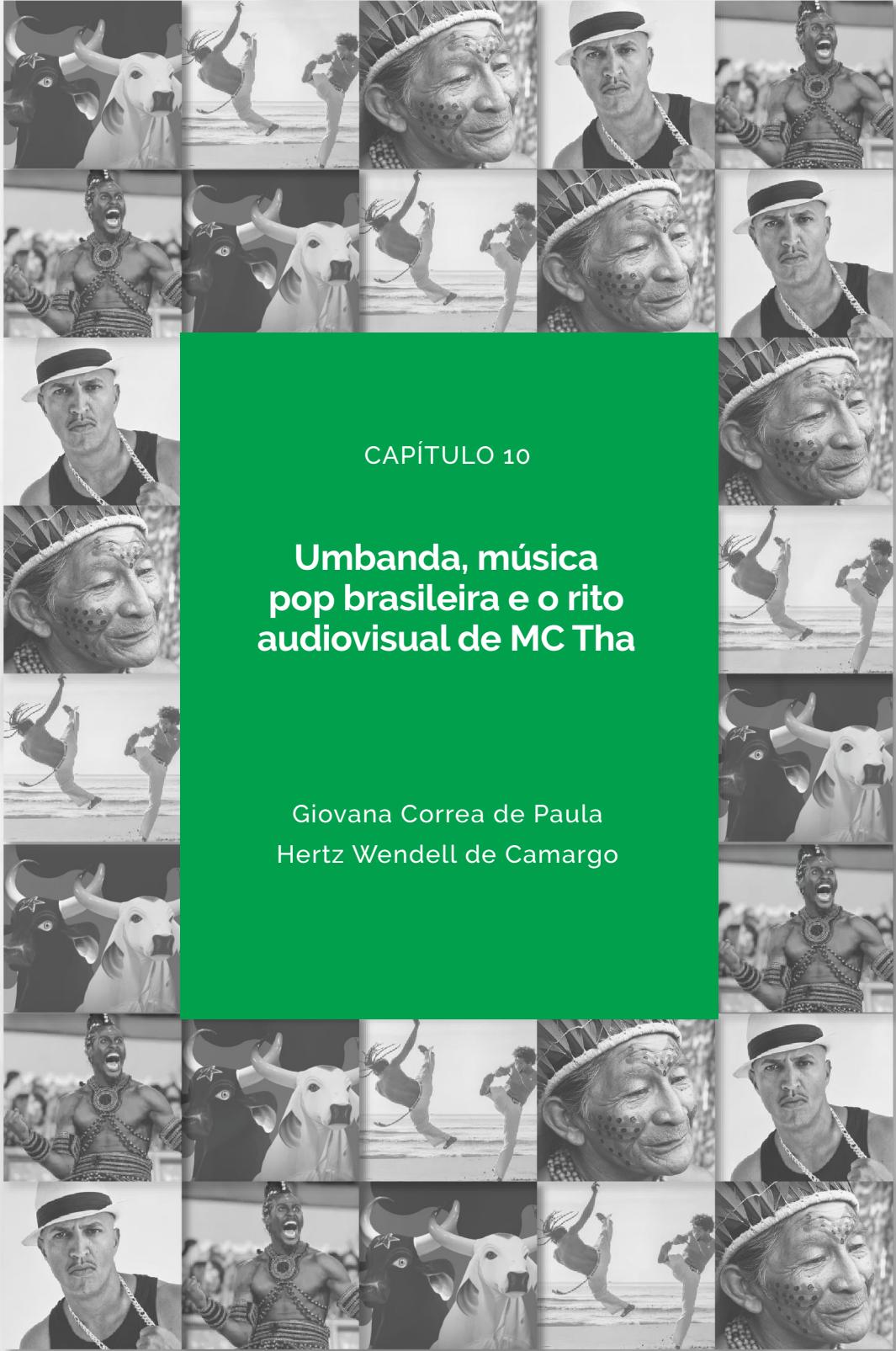
VERGER, Pierre. **Orixás**: Deuses iorubás na África e no novo mundo. Tradutora: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador, BA: Fundação Pierre Verger, 2018.

ZUIN, Elenice de Souza Lodron; SANT'ANA, Nádia Aparecida dos Santos. Produzindo aproximações da cultura africana com a matemática escolar: a utilização do jogo mancala. **Revista Pedagogia em Ação**, v.7, n.1, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/186646/ELENICE%20ZUIN\\_NADIA%20SANTANA\\_ARTIGO%20MANCALA\\_PEDAGOGIA%20EM%20ACAO.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/186646/ELENICE%20ZUIN_NADIA%20SANTANA_ARTIGO%20MANCALA_PEDAGOGIA%20EM%20ACAO.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 30 nov. 2025.

## CAPÍTULO 10

# Umbanda, música pop brasileira e o rito audiovisual de MC Tha

Giovana Correa de Paula  
Hertz Wendell de Camargo



# Umbanda, música pop brasileira e o rito audiovisual de MC Tha

Giovana Correa de Paula<sup>1</sup>  
Hertz Wendell de Camargo<sup>2</sup>

As religiões de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé, estão profundamente enraizadas na cultura brasileira, influenciando práticas cotidianas e simbólicas que extrapolam os limites do campo religioso. Essas influências manifestam-se em expressões idiomáticas, eventos culturais e, especialmente, nas letras da Música Popular Brasileira (MPB). O presente trabalho propõe analisar a influência da Umbanda na música pop brasileira contemporânea, com foco na trajetória da artista MC Tha, que incorpora elementos umbandistas em sua estética musical desde sua conversão. A análise centra-se na canção e no videoclipe “Rito de Passá”, primeira obra lançada após sua iniciação religiosa, marcada por referências explícitas às práticas da Umbanda. A pesquisa se insere na interface entre religião, cultura popular e comunicação, considerando as transformações estéticas e simbólicas a partir da conversão da artista.

## AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS E A MÚSICA POPULAR

<sup>1</sup> Discente do curso de Publicidade e Propaganda. Pesquisadora do programa SAPIENS – Observatório do Consumo - UFPR. E-mail: giovana.correadeep@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Linguagem. Professor do curso de Publicidade e Propaganda e do PPGCOM. E-mail: hertzwendel@gmail.com

As religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé, fazem parte do imaginário social brasileiro, sendo praticadas abertamente ou de forma sincrética, mesmo por aqueles que não se identificam religiosamente com tais crenças. Referências aos orixás, rituais e símbolos espirituais são comuns na MPB, como em canções de Clara Nunes, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Caetano Veloso. Como destacam Paulek e Siqueira (2022), “a presença de elementos das religiões afro-brasileiras na música não apenas enriquece o repertório cultural, mas também serve como um meio de resistência e afirmação da identidade, especialmente em um contexto de intolerância religiosa”.

Essas influências aparecem em festas como Cosme e Damião, em práticas como “pedir licença ao mar”, ou no preparo de comidas simbólicas, como a feijoada de Xangô. Elas também se fazem presentes em artistas que não necessariamente praticam a religião, mas reconhecem e utilizam sua simbologia. Um exemplo é Claudia Leitte, que, mesmo sendo cristã, interpreta canções como “Caranguejo”, em que saúda Iemanjá.

Artistas como Zeca Pagodinho, Clara Nunes, Arlindo Cruz e Anitta têm explorado temas e referências ligados à Umbanda e ao Candomblé em suas obras. Zeca Pagodinho, por exemplo, possui músicas como “Ogum” e “Lua de Ogum”, que trazem elementos religiosos em tom respeitoso e celebratório. Clara Nunes foi pioneira ao assumir abertamente a influência das religiões afro-brasileiras em seu repertório. Arlindo Cruz, por sua vez, construiu grande parte de sua carreira dialogando com espiritualidade e ancestralidade.

Anitta, apesar de praticante do Candomblé e não da Umbanda, insere em seus clipes e canções referências aos orixás e à espiritualidade africana. Sua atuação contribui para a desmistificação dessas religiões e reforça sua presença em espaços de ampla visibilidade midiática. A presença de elementos afro-brasileiros na música popular não apenas enriquece a cultura, mas também serve como um meio de resistência e afirmação da identidade, especialmente em um contexto de intolerância religiosa (Paulek & Siqueira, 2022).

## A TRAJETÓRIA DE MC THA E A CONVERSÃO RELIGIOSA

MC Tha, nascida Thaís da Silva, iniciou sua carreira no funk, mas logo percebeu que sua voz e estilo não se encaixavam nas expectativas da indústria, sendo considerada “romântica demais” para o gênero. Em busca de uma forma mais autêntica de se expressar, sua entrada na Umbanda representou uma ruptura simbólica e estética. Inicialmente relutante em cantar sobre a religião, ela foi encorajada por seu pai de santo a integrar sua espiritualidade à sua arte, o que se revelou um processo natural de autoconhecimento e crescimento pessoal.

A iniciação na Umbanda proporcionou a MC Tha um espaço seguro para explorar sua identidade, refletindo em sua produção artística. O álbum “Rito de Passá”, lançado em 2019, marca essa transição, trazendo letras que abordam espiritualidade, ancestralidade e empoderamento feminino, especialmente de mulheres negras periféricas. A espiritualidade se tornou uma fonte de inspiração, permitindo que ela falasse sobre autoestima, vulnerabilidade e superação. A conexão com seus guias espirituais e a ancestralidade ajudaram a se sentir mais segura em sua identidade, transformando não apenas sua música, mas também a maneira como ela se vê.

A mudança na estética musical de MC Tha é evidente na fusão de elementos do funk com influências da Umbanda. Em vez de se limitar a um único gênero, ela começou a criar um som que reflete sua identidade, incorporando ritmos e melodias que dialogam com sua espiritualidade. Essa nova abordagem enriqueceu sua música e a tornou mais acessível a um público mais amplo, especialmente os jovens que se identificam com sua mensagem de empoderamento e autoconhecimento. A estética visual de seus clipes, como o de “Rito de Passá”, também reflete essa nova fase, trazendo elementos simbólicos da Umbanda e celebrando sua cultura e espiritualidade de maneira autêntica. A trajetória de MC Tha exemplifica como a música pode ser um veículo potente para a afirmação identitária e espiritual, especialmente em um contexto em que a visibilidade das religiões afro-brasileiras é frequentemente marginalizada.

## A CANÇÃO “RITO DE PASSÁ” E A REPRESENTAÇÃO AOS ORIXÁS NA LETRA

A canção “Rito de Passá” representa de forma simbólica e espiritual a trajetória da artista, funcionando como um elo entre sua identidade pessoal e suas raízes culturais. A letra apresenta diversos elementos associados aos orixás, que são fundamentais na Umbanda, cada um com suas características e atributos específicos. Por exemplo, os versos:

“A flecha atirei (ao orixá Oxóssi) / Onde caiu, bradei (Ogum) / O céu relampeou (Iansã) / A chuva vai chegar (Oxumaré) / Meu corpo foi ao chão (Obá) / Na palha pra curar (Omolu)”

Os versos evocam não apenas a presença dos orixás, mas também os poderes que eles representam. Oxóssi, o orixá da caça e da abundância, simboliza a busca por sustento e prosperidade. Ogum, o deus da guerra, é associado à proteção e à luta, enquanto Iansã, a deusa dos ventos e tempestades, traz a ideia de transformação e mudança. Oxumaré, que representa a chuva e a fertilidade, sugere renovação e esperança, e Obá, a orixá da luta e da força, simboliza a resistência. Por fim, Omolu, associado à cura e à saúde, traz a ideia de regeneração e proteção espiritual.

Esses versos não apenas evocam os atributos de cada orixá, mas também refletem a interconexão entre a natureza e a espiritualidade, um aspecto central na prática da Umbanda. O trecho “Abram-se os caminhos” repete-se como uma invocação ritualística, muito presente nos pontos cantados da Umbanda, simbolizando abertura espiritual e superação de obstáculos. Essa repetição não é meramente estética; ela carrega um peso ritual que ressoa como um pedido para limpeza, prosperidade e esperança. A canção, portanto, se torna um hino de esperança e renovação, um chamado à ação e à mudança.

Além de seus significados religiosos, a canção carrega valores simbólicos profundos sobre identidade, transformação e conexão com a ancestralidade. A letra de “Rito de Passá” reflete a busca por

pertencimento e a valorização da ancestralidade, temas centrais na música afro-brasileira. A relação entre a artista e os orixás é uma forma de reafirmar sua identidade e resistência em um cenário de marginalização, onde as vozes e as histórias de pessoas afro-brasileiras muitas vezes são silenciadas ou distorcidas.

A música, portanto, não é apenas uma expressão artística, mas um manifesto cultural que dialoga com a história e a espiritualidade afro-brasileira. Ao incorporar elementos da Umbanda em sua obra, MC Tha não apenas celebra sua própria jornada espiritual, mas também convida o público a refletir sobre suas próprias identidades e conexões com suas raízes. Essa abordagem transforma a canção em um rito de passagem, não apenas para a artista, mas para todos aqueles que se identificam com sua mensagem.

Através de “Rito de Passá”, MC Tha estabelece um espaço de diálogo e reflexão sobre a espiritualidade afro-brasileira, promovendo uma maior compreensão e respeito pelas tradições que moldam a cultura brasileira. A música se torna um veículo de resistência, onde a artista não apenas expressa sua individualidade, mas também se torna uma voz coletiva que ecoa as lutas e as esperanças de muitos. Assim, a canção transcende o mero entretenimento, tornando-se um poderoso instrumento de afirmação cultural e espiritual, que ressoa com a experiência de uma comunidade que busca reconhecimento e valorização em um mundo que frequentemente ignora suas contribuições e histórias.

## ESTÉTICA VISUAL E NARRATIVA DO VIDEOCLIQUE

O videoclipe de “Rito de Passá” é uma obra que vai além da apresentação musical; ele se configura como uma experiência visual e sensorial que reforça a conexão da artista com a espiritualidade afro-brasileira. A escolha de uma estética pautada na natureza e nos rituais é fundamental para transmitir a profundidade e a riqueza das tradições umbandistas, que valorizam a relação com os elementos naturais e a espiritualidade.



**FIGURA 1: BANHO DE ERVA**

Fonte: Clipe *Rito de Passá* (2019)

Os figurinos brancos e claros utilizados por MC Tha e pelos dançarinos são uma referência direta às vestimentas tradicionais dos rituais de Umbanda, onde as cores têm significados específicos e estão associadas a diferentes orixás. O branco, por exemplo, é frequentemente associado à paz, à purificação e à proteção, simbolizando a luz e a espiritualidade. Essa escolha estética não apenas embeleza o videoclipe, mas também carrega um simbolismo profundo, refletindo a busca por harmonia e conexão com o divino.

Os cenários externos, que incluem rios, cachoeiras, campos e pedras, são elementos que evocam a força e a beleza da natureza, que são centrais na prática da Umbanda. Na religião, a natureza é vista como um espaço sagrado, onde os orixás habitam e se mani-

festam. A presença de água, por exemplo, é um símbolo de renovação e purificação, enquanto as pedras podem representar a força e a estabilidade. Ao filmar em ambientes naturais. Além disso, o uso de elementos como ervas, incensos e flores é uma prática comum nos rituais de Umbanda, onde esses itens são utilizados para purificação, proteção e conexão com os orixás. As ervas, por exemplo, são frequentemente empregadas em banhos e defumações, com o intuito de atrair boas energias e afastar influências negativas. No videoclipe, a presença desses elementos reforça a autenticidade da representação da religião, mostrando que a espiritualidade é vivida e praticada de forma concreta.

A combinação desses elementos visuais cria uma atmosfera que convida o espectador a refletir sobre a espiritualidade e a ancestralidade. O videoclipe se torna, assim, um espaço de celebração e reverência, onde a artista não apenas expressa sua fé, mas também convida o público a participar dessa experiência espiritual. Essa abordagem estética é uma forma de resistência cultural, que busca valorizar e legitimar as tradições afro-brasileiras.



**FIGURA 2: RELAÇÃO ENTRE AS MEDIUMS DURANTE O RITUAL**

Fonte: Clipe *Rito de Passá* (2019)

A obra é dividida entre momentos performáticos e documentais. As vinhetas pretas introduzem trechos mais intimistas, que incluem cenas de rituais, como a incorporação de entidades, que são centrais na Umbanda. Esses momentos são carregados de significado, mostrando a conexão entre os praticantes e as entidades, além de enfatizar a importância da comunidade e da coletividade nas práticas religiosas. A parte documental serve também como uma ferramenta educativa, desmistificando preconceitos e estigmas associados à Umbanda. Ao apresentar a religião de forma respeitosa e autêntica, o clipe busca promover uma compreensão mais profunda e empática entre os espectadores.

A escolha estética, incluindo cores, iluminação e ângulos de câmera, contribui para a atmosfera do clipe. A utilização de elementos visuais que evocam a espiritualidade, como a natureza e objetos sagrados, reforça a conexão com o divino. A parte documental não se limita a um único indivíduo, mas retrata uma narrativa coletiva, onde a experiência de cada praticante se entrelaça com a história da Umbanda. Isso ressalta a ideia de que a espiritualidade é uma jornada compartilhada, onde cada voz e cada história são fundamentais para a construção de uma identidade coletiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da trajetória de MC Tha e da canção “Rito de Passá” evidencia como a música pode ser um veículo potente para a afirmação identitária e espiritual. Ao incorporar elementos da Umbanda, MC Tha amplia a visibilidade da religião em espaços midiáticos, contribuindo para a valorização das culturas afro-brasileiras e o combate à intolerância religiosa. Este estudo reforça a importância da arte como meio de expressão política, cultural e espiritual, destacando como a música popular pode funcionar como instrumento de resistência e empoderamento.

A obra de MC Tha não apenas reflete sua jornada pessoal, mas também se insere em um contexto mais amplo de luta e afirma-

ção das identidades afro-brasileiras. Através de sua música, a artista estabelece um diálogo com suas raízes, promovendo uma reflexão sobre a ancestralidade e a espiritualidade que permeiam a vida de muitos brasileiros. Além disso, a estética visual do videoclipe complementa a mensagem da música, criando uma experiência sensorial que conecta o espectador à riqueza das tradições afro-brasileiras. A escolha de elementos visuais que evocam a natureza e os rituais da Umbanda não apenas enriquece a narrativa, mas também serve como um convite à reflexão sobre a importância da espiritualidade na vida cotidiana.

O videoclipe, ao apresentar a religião de forma respeitosa e autêntica, busca desmistificar preconceitos e estigmas associados à Umbanda, promovendo uma compreensão mais profunda e empática entre os espectadores. Por fim, é fundamental reconhecer o papel da música como um agente transformador, capaz de promover mudanças sociais e culturais.

## REFERÊNCIAS

CAMARGO, Hertz Wendell de. Dikenga Dia Kongo, ancestralidades da umbanda Curitibana. **Patrimônio e Memória**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 136–164, 2023. DOI: 10.5016/pem.v19i1.2907. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/2907>. Acesso em: 30 nov. 2025.

CAMARGO, Hertz Wendell de. FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo. Tradução e nota à edição brasileira: Tiganá Santana. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024. 208p. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 27, n. 2, p. 127–132, 2025. DOI: 10.5007/2175-8034.2025.e101948. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/101948>. Acesso em: 30 nov. 2025.

PAULEK, Jean Carlos; SIQUEIRA, Alysson. **Cultura e música afro-brasileira como ferramenta de ensino de arte**. *Revista Educação, Cultura e Sociedade*, v. 3, n. 1, 2022.

SILVA, Thaís da. Entrevista à Vice Brasil. 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/8xakzv/mc-tha-rito-de-passa-umbanda-funk>. Acesso em: 08 jul. 2025.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SILVA, T. (2020). Cultura e espiritualidade: a influência das religiões afro-brasileiras na música contemporânea. **Estudos de Cultura Brasileira**, 12(1), 23-39.

OLIVEIRA, M. (2019). Ritmos e rituais: a Umbanda na música popular brasileira. **Journal of Afro-Brazilian Studies**, 8(3), 112-130.

## CAPÍTULO 11

# Axé midiático: representações dos Orixás na cultura pop

João Emerson da Costa  
Rosival Aparecido de Oliveira  
Hertz Wendell de Camargo

## Axé midiático: representações dos Orixás na cultura pop

João Emerson da Costa<sup>1</sup>

Rosival Aparecido de Oliveira<sup>2</sup>

Hertz Wendell de Camargo<sup>3</sup>

Este é um ensaio com o objetivo de suscitar reflexões acerca das representações dos Orixás na cultura pop brasileira. Sabe-se que as religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, têm sofrido, ao longo da história, processos de estigmatização e resistência. Contudo, nos últimos anos, observa-se o crescente uso da imagem dos orixás (deuses que representam as forças da natureza trazidos com os escravizados da cultura iorubá) em diversas mídias, como televisão, cinema, publicidade e redes sociais, tanto de forma positiva quanto negativa.

As representações midiáticas dos orixás carregam significados culturais profundos, mas também levantam questões sobre apropriação cultural, respeito religioso e estereotipação. Com a crescente circulação de imagens, músicas, filmes e produtos culturais inspirados em símbolos afro-brasileiros, a presença dos orixás nas mídias contemporâneas tornou-se tanto uma oportunidade de valorização quanto uma ameaça à autenticidade e ao respeito das tradições religiosas. Este texto discute como as mídias vêm retratando os orixás, analisando as consequências dessa exposição para as religiões afro-brasileiras e para a sociedade em geral.

Já sabemos que as mídias exercem papel de grande influência na

---

<sup>1</sup> Mestre em Educação pela UFPR. Graduado em Letras. E-mail: doutorjack2@gmail.com.

<sup>2</sup> Jornalista formado pela Faculdade Estácio. E-mail: balnies@icloud.com.

<sup>3</sup> Doutor em Estudos da Linguagem, docente do PPGCOM-UFPR, com estágio pós-doutoral em Antropologia (PPGA-UFPB). E-mail: hzwendell@gmail.com.

criação de imaginários sociais sobre os orixás, podendo tanto desconstruir preconceitos quanto reforçar visões estereotipadas que acabam por alimentar o racismo religioso. De fato, a representação dos orixás muitas vezes sofre distorções, seja pela espetacularização de seus símbolos, seja pela simplificação de seus complexos significados. Em muitas produções culturais, os orixás são apresentados fora do contexto ritualístico, transformados em meros arquétipos de força, beleza ou misticismo, sem a necessária referência às práticas e crenças que lhes dão sentido.



**FIGURA1:** IEMANJÁ DA TECNOLOGIA

Fonte: Imagem gerada por IA.

Em contrapartida, devemos destacar a importância da visibilidade como um aparelho de resistência cultural. Precisamos levar em consideração que a inserção do tema “orixá” orixás em produções midiáticas, quando é realizada com respeito e diálogo com as comunidades tradicionais, pode fortalecer a identidade afro-brasileira e contribuir para a luta contra o apagamento histórico. Esse conceito ressalta que a mídia não é um campo neutro, mas um espaço de disputas simbólicas em que as representações podem ser tanto emancipadoras quanto opressoras.

O desafio reside, portanto, no modo como os orixás são apropriados. Muitas vezes, produtos midiáticos se apropriam de seus símbolos sem consultar ou respeitar as comunidades que lhes conferem significado. No caso das religiões afro-brasileiras, que historicamente sofreram criminalização e marginalização, o uso indevido de seus símbolos reforça práticas de desrespeito e banalização. E sabemos muito bem como funciona a apropriação cultural, quando elementos de uma cultura julgada como inferior ou não erudita são utilizados por uma cultura dominante sem o devido reconhecimento de sua origem e sem compromisso a preservação de seus símbolos, significados e afetos.

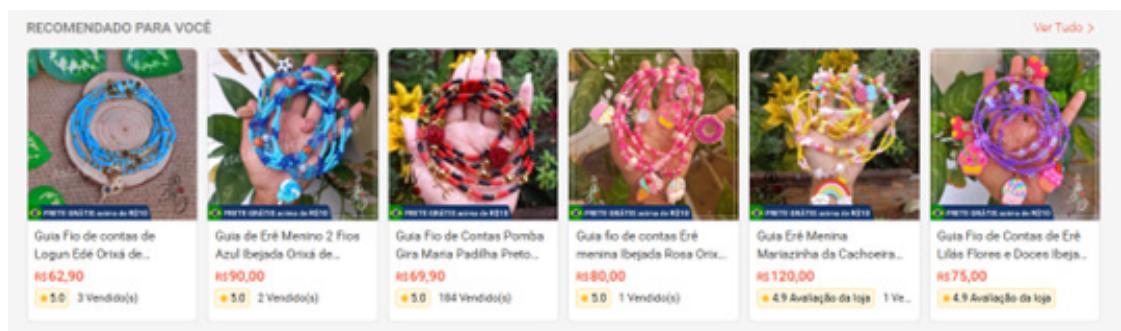


FIGURA2: REPRESENTAÇÃO DOS ORIXÁS EM OBJETOS DE CONSUMO

Fonte: <https://shopee.com.br>

Além disso, o risco da estereotipação é constante. A simplificação dos orixás em figuras caricatas ou associadas apenas a aspectos

folclóricos impede a compreensão de sua complexidade teológica e filosófica, pois a banalização de orixás e entidades só reforça a lógica da colonialidade que reduz culturas africanas, indígenas e afro-indígenas-brasileiras a meros objetos de consumo ou entretenimento. Desta forma, a análise crítica das representações midiáticas torna-se urgente para combater formas sutis de racismo e garantir a pluralidade religiosa. A exemplo da imagem da Pombagira, quase sempre sexualizada e sensualizada, retratada como um símbolo erótico e destruidor do livre arbítrio do próximo.



**FIGURA3: ENTENDIMENTO DA POMBAGIRA POR INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL**

Fonte: livro *Não chuta por que é macumba* (2025)

Port (2005, p. 31) exemplifica alguns pontos delicados e que tiveram consequências ruins para as religiões afro-brasileiras em meio a presença dos veículos massivos, destacando alguns polos opositivos entre tradicionalidade e modernidade:

Aprendemos sobre seus fortes tabus quanto a filmagens, fotografias e gravações dos ritos e cerimônias – sobre o choque e escândalo no seio da comunidade candomblecista quando, a despeito desses tabus, imagens de práticas iniciáticas ou de sacrifício animal foram exibidas nas páginas de *Paris Match* e *O Cruzeiro* (cf. Castillo 2005); ou quando um médium foi possuído por um exu, ao vivo e durante o horário nobre no *Programa do Chacrinha* (cf. Maggie, 1992) (Port, 2005, p. 31).

No que diz respeito às observações de Port (2005), apoiadas por matérias da mídia e pela pesquisa realizada por Maggie (1992), são evidenciadas certas discrepâncias entre a cobertura midiática e as religiões afro-brasileiras, especialmente quando se observa a presença de exotismo ou sensacionalismo nos meios de comunicação. Silva (2000, p.135) relata que a exposição de aspectos mais íntimos das religiões afro-brasileiras na mídia (fora do contexto religioso) geram o choque e estranhamentos:

Nos anos 50, a publicação da reportagem “A Purificação pelo Sangue” de José Medeiros na revista *O Cruzeiro* (dezembro de 1951) mostrando fotos dos principais momentos de um “oro” ou “sundidé” de iniciação (quando os animais são sacrificados sobre o corpo do iniciando) realizado em Salvador e a posterior reunião dessas fotos no livro *Candomblé* (Medeiros, 1957) causou polêmica ao divulgar indiscriminadamente, num meio jornalístico, cenas de atos considerados reservados pelos religiosos e vistos como “chocantes” pelas pessoas não familiarizadas com a religião (Silva, 2000, p. 135).

Na maioria das vezes a mídia em meio a pontos reservados a essas religiões, a mídia transmite sempre o lado exótico e o sensacionalismo, espetacularizando as culturas diferenciadas a partir de imagens através de fotografias e imagens televisivas e cinematográficas. Diante deste panorama, é essencial pensar formas estratégicas de

comunicação que envolvam as comunidades tradicionais de terreiro na produção de conteúdos sobre os orixás e entidades promovendo representações que sejam plurais, respeitosas e fundamentadas no conhecimento interno dessas tradições. A mídia, como instrumento potente de formação de opinião pública e construção de imaginários, tem a responsabilidade de atuar de forma ética e consciente na representação das religiões afro-indígenas-brasileiras, contribuindo para a valorização da diversidade religiosa e cultural do Brasil.

## REPRESENTAÇÕES DOS ORIXÁS NA TELEVISÃO E NO CINEMA

A televisão brasileira, sobretudo em produções de ficção, tem buscado representar os orixás como parte da narrativa nacional. Séries como *Mister Brau* (2015-2018) e novelas como *Segundo Sol* (2018) introduziram referências explícitas aos orixás. De acordo com Silva (2019, p. 88), “a presença dos orixás na televisão contribui para uma maior visibilidade da cultura afro-brasileira, embora, muitas vezes, ocorra de forma superficial ou estereotipada”. No cinema, filmes como *Ó Pai, Ó* (2007), *Marighella* (2019) e *Besouro* (2009) também trouxeram referências às tradições religiosas de matriz africana, com os orixás surgindo como símbolos de resistência cultural. Uma série que levou para o mundo os mitos brasileiros e todo seu mosaico imaginário formado por diferentes bricolagens indígenas, europeias e africanas foi a série *Cidade Invisível* (2021), atualmente exbida pela Netflix.



**FIGURA 4: EXU NO CINEMA**

Fonte: Frame do filme *Besouro* (2009)



**FIGURA 5: CAPA DO VÍDEO BESOURO O HERÓIS BRASILEIRO RETRATA ORIXÁS, CAPOEIRA E A INTOLERÂNCIA**

Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CzgkGkXzrnw>>



**FIGURA 6: CAPA DA SÉRIE *CIDADE INVISÍVEL* (2021)**

Fonte: Netflix.

Essas representações midiáticas têm papel importante na popularização da cultura indígena e afro-brasileira, mas precisam ser analisadas criticamente quanto à autenticidade e ao respeito aos seus significados originais.

### **A PRESENÇA DOS ORIXÁS NAS REDES SOCIAIS E NA PUBLICIDADE**

As redes sociais ampliaram o acesso à cultura afro-brasileira e permitiram novas formas de representação dos orixás. Páginas no *Instagram*, vídeos no *YouTube* e perfis no *TikTok* dedicados às religiões afro-brasileiras têm utilizado imagens de orixás para educar, divulgar festas religiosas e combater preconceitos.

Conforme aponta Almeida (2022, p. 54), “as redes sociais tornaram-se uma arena de disputa simbólica, em que a representação dos orixás pode ser tanto ferramenta de empoderamento como objeto de banalização e mercantilização.”



**FIGURA 6: CAPA DO VÍDEO ORIXÁS - DJANIRA DA MOTTA E SILVA / A HISTÓRIA POR TRÁS DA OBRA (2020)**

Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNTDfmI-eiQ>



**FIGURA 7: FRAME DO PROGRAMA TÁ NO AR (2014).**

Fonte: TV Globo (2025)

O uso de filtros de realidade aumentada com referências a orixás, memes religiosos e vídeos de rituais sagrados suscita debates éticos sobre o limite entre divulgação cultural e desrespeito ao sagrado.

A publicidade também incorporou, em alguns momentos, a imagem dos orixás para campanhas que buscam reforçar a diversidade cultural. Marcas de moda, cosméticos e até bancos têm utilizado elementos da iconografia afro-brasileira como estratégia de marketing. Contudo, essa apropriação nem sempre ocorre de maneira crítica e respeitosa.



**FIGURA 8: ÉTICA E PUBLICIDADE**

Fonte: Ferver (2016). Disponível em: < <https://ferver.com.br/estereotipos-na-publicidade-por-que-eles-prejudicam-a-sua-estrategia/> >

O mercado de consumo cultural também inclui a venda de camisetas, acessórios e objetos de decoração com imagens dos orixás. Esse fenômeno é ambíguo: de um lado, ajuda a difundir símbolos da cultura afro-brasileira; de outro, pode esvaziar seus significados religiosos profundos, transformando-os em meras mercadorias.

## OS ORIXÁS NA MÚSICA

O uso da simbologia dos orixás na música popular brasileira (MPB) revela a forte influência das matrizes africanas na construção da identidade cultural do país. Desde a década de 1960, artistas vêm incorporando elementos das religiões afro-brasileiras em suas composições, exaltando a ancestralidade e reafirmando resistências culturais (Silva, 2018). Um dos grandes expoentes dessa temática foi Dorival Caymmi, que em músicas como *Oração de Mãe Menininha* reverenciou a ialorixá Menininha do Gantois, destacando a importância dos orixás no cotidiano baiano (Moura, 2015). Clara Nunes, considerada pioneira ao popularizar o universo dos orixás na música, abordou temas religiosos em obras como *O Mar Serenou*.

e *Ijexá*, enfrentando preconceitos e fortalecendo a presença da cultura afro-brasileira na mídia (Ferreira, 2019).



**FIGURA 9:** CAPA DO DISCO DE CLARA NUNES

Fonte: <https://www.discogs.com/release/8167117-Clara-Nunes-Para-Sempre-Clara>

Na contemporaneidade, artistas como Maria Bethânia, com *O Canto de Dona Sinhá*, e Gilberto Gil, com *Logunedé*, mantêm o diálogo artístico com os orixás, associando tradição e inovação (Sousa, 2020). Recentemente, cantoras como Luedji Luna e Xênia França ressignificam essas referências, fundindo a estética dos orixás com sonoridades modernas e ampliando o alcance das expressões culturais afro-brasileiras (Almeida, 2021). Assim, a presença dos orixás

na música brasileira transcende o sagrado e o popular, funcionando como um instrumento de resistência, valorização cultural e fortalecimento das raízes africanas em meio às desigualdades sociais.





**FIGURAS 10, 11 E 12: VIDEOCLIPES DE GABY AMARANTOS**

Fonte: Canal Gaby Amarantos, 2020.

Contudo, há diferenças entre os usos que partem de artistas vinculados às religiões de matriz africana e aqueles que utilizam os símbolos sem essa ligação. De acordo com Carvalho (2022), “quando descontextualizadas, essas representações musicais podem esvaziar o conteúdo político e espiritual dos orixás, reduzindo-os a meras alegorias sonoras”.

Nos últimos anos, tivemos um encontro inusitado entre o funk e a umbanda. Thais Dayane da Silva, conhecida como MC Tha, é uma cantora de funk da periferia de São Paulo que iniciou sua carreira aos 15 anos, mas sempre sentiu dificuldade em se encaixar nas letras e danças tradicionais do estilo. Após um período de insegurança e pausa na carreira, ela encontrou um novo sentido para sua vida e arte ao se aproximar da Umbanda. A vivência religiosa, que começou com visitas silenciosas ao terreiro, tornou-se compromisso e fonte de cura, tanto para ela quanto para os que frequentavam o terreiro. Esse reencontro com sua ancestralidade a libertou de rótulos e inspirou seu álbum *Rito de Passá* (2019), no qual uniu as batidas do funk com os toques de atabaques e referências simbólicas

aos orixás e entidades da Umbanda. O disco marcou uma virada na carreira da artista, dando voz a uma mulher negra da periferia que canta sobre sua fé e suas raízes, rompendo estigmas e ampliando a visibilidade de uma religião historicamente marginalizada.



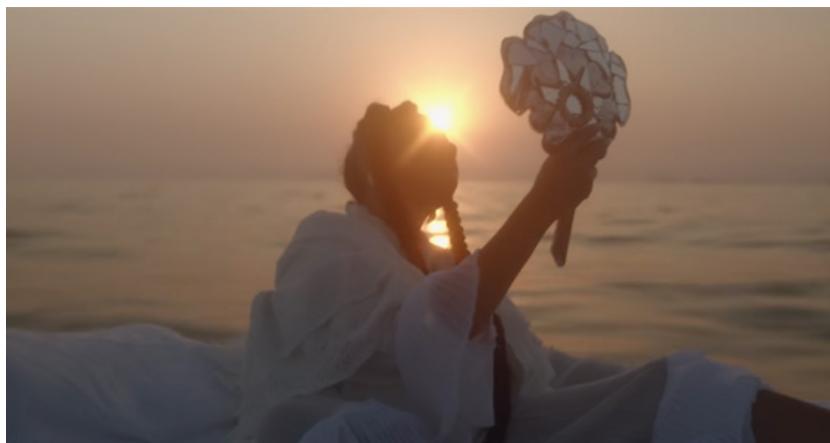
**FIGURA 13:** FRAME DO VIDEOCLIPÉ *RITO DE PASSÁ* (2019)

Fonte: Canal MC Thá, YouTube.



**FIGURA 14:** FRAME DO VIDEOCLIPÉ *DESPEDIDA* (2020)

Fonte: Canal MC Thá, YouTube.



**FIGURA 15: FRAME DO VIDEOCLIPÉ OCEANO (2020)**

Fonte: Canal MC Thá, YouTube.

## **APROPRIAÇÃO CULTURAL E RESPEITO ÀS TRADIÇÕES**

O debate sobre o uso da imagem dos orixás pelas mídias necessariamente passa pela noção de apropriação cultural. Muitos religiosos e estudiosos denunciam o uso indevido dos símbolos sagrados sem o devido reconhecimento, consentimento ou entendimento das práticas e significados associados.



**FIGURA 16: LOJA PARMAN**

Fonte: <https://www.lojaparman.com.br/>

Conforme Oliveira (2021, p. 38), “a apropriação da imagem dos orixás sem diálogo com as comunidades tradicionais representa não apenas um desrespeito religioso, mas também uma perpetuação das práticas coloniais de expropriação cultural”.



**FIGURA 17: COMÉRCIO DO IMAGINÁRIO**

Fonte: Escorrega o Preço (2025)

Nesse contexto, é fundamental considerar o protagonismo das próprias comunidades de terreiro na produção de conteúdos sobre seus orixás, fortalecendo o direito à autodeterminação cultural e religiosa. A mídia, enquanto mediadora simbólica, tem responsabilidade ética de respeitar essas tradições e não reproduzir estereótipos racistas.

## **IMPACTOS SOCIAIS E EDUCATIVOS DA REPRESENTAÇÃO DOS ORIXÁS**

Apesar dos riscos de estereotipação e apropriação, a presença dos orixás nas mídias também pode ter efeitos positivos, principalmente no combate ao racismo religioso e na valorização da cultura afro-brasileira. Quando bem trabalhadas, essas representações ajudam a desmistificar preconceitos e a promover uma educação para a diversidade.

A utilização das imagens dos orixás em materiais educativos, por exemplo, pode ajudar a implementar a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas

escolas. O Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes artigos 26-A, 79-A e 79-B:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. (Planalto, 2003).

Os meios de comunicação, nesse sentido, assumem um papel importante como aliadas da educação antirracista.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O uso da imagem dos orixás pelas diversas mídias é um fenômeno complexo, que envolve tanto oportunidades quanto desafios. Se, por um lado, a presença dos orixás em produções televisivas, cinematográficas, digitais e publicitárias pode contribuir para a visibilidade e valorização das religiões afro-brasileiras, por outro lado, é necessário cautela para evitar a mercantilização e a descontextualização de símbolos sagrados.

O respeito à tradição, o protagonismo das comunidades de terreiro e a educação crítica para o consumo midiático são elementos essenciais para que as representações dos orixás cumpram um papel emancipador e não reproduzor de preconceitos. Assim, pensar o uso das imagens dos orixás nas mídias é, também, pensar em justiça cultural, em direitos religiosos e na construção de uma sociedade mais equitativa.

## REFERÊNCIAS

- BESOURO.** Direção: João Daniel Tikhomiroff. Roteiro: Patrícia Andrade; João Daniel Tikhomiroff. Elenco: Miguel Lunardi; Chris Vianna; Adriana Alves. Brasil: Mixer, 2009. 1 vídeo (95 min), son., color.
- LINDOSO, Gerson Carlos Pereira. Revisitando o Passado e Apontando para o Presente: Alguns Olhares sobre a Relação entre Mídia e Religiões Afro-Brasileiras. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** – São Luis, MA – 12 a 14 de junho de 2008.
- MAGGIE, Yvonne. **Medo de feitiço:** relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- ORIXÁS** – Djanira da Motta e Silva | A História por trás da Obra. Autoria e direção Rodrigo Retka. São Paulo: canal Arte de Segunda, 2020. YouTube, vídeo, duração 43 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNTDfmI-eiQ>. Acesso em: 13 jul. 2025.
- PLANALTO. LEI N° 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/2003/L10.639.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm). Acesso 27 de abr 2025.
- PORT, Mattijs Van de. Sacerdotes midiáticos: o Candomblé, discursos de celebidade e a legitimação da autoridade religiosa na esfera pública baiana. **Religião e Sociedade.** Rio de Janeiro: ISER, Vol. 25, nº 2, 2005.
- RUFINNO, Felipe. **Redes sociais se tornam aliadas no combate ao preconceito às religiões afro-brasileiras.** Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/quilombo/redes-sociais-se-tornam-aliadas-no-combate-ao-preconceito-as-religoes-afro-brasileiras/> Acesso 14 julho 2025.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia:** Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-Brasileiras. São Paulo, Edusp, 2000

UOL. Marcelo Adnet diz que sátira da Galinha Pintadinha é sucesso em “Tá no Ar”. **UOL – TV e Famosos**, São Paulo, 01 maio 2014. Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/01/marcelo-adnet-diz-que-satira-da-galinha-pintadinha-e-sucesso-em-ta-no-ar.htm>. Acesso em: 13 jul. 2025.

**VÊNUS EM ESCORPIÃO** – Direção e Montagem: João Monteiro. São Paulo: canal Gaby Amarantos, 2020. YouTube, vídeo, duração 3min37seg. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cpjUDyXYcQI&list=RDcpjUDyXYcQI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=cpjUDyXYcQI&list=RDcpjUDyXYcQI&start_radio=1). Acesso em: 13 jul. 2025.

## CAPÍTULO 12

# O fandango caiçara da “Associação de Cultura Popular Mandicuera” e suas estratégias de permanência para as novas gerações

Ana Paula dos Santos Coelho

Marcelo Garson

# O fandango caiçara da “Associação de Cultura Popular Mandicuera” e suas estratégias de permanência para as novas gerações

Ana Paula dos Santos Coelho<sup>1</sup>  
Marcelo Garson<sup>2</sup>

O fandango caiçara é uma expressão musical praticada no litoral sul do Brasil e que surgiu com a miscigenação de indígenas com portugueses, espanhóis e negros que chegaram em navios no Brasil, a partir do século XIX.

Os caiçaras são povos tradicionais que, segundo um Decreto Federal nº. 6.040<sup>3</sup>, são “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição” (Brasil, 2007).

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR. Graduada em Jornalismo pela Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: anapauladosantoscoelho@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor do Departamento e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná e docente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: garson.marcelo@gmail.com

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm). Acesso em: 15 Jan. 2025.

O povo caiçara vive em região de Mata Atlântica, às margens dos mangues do litoral sul do estado do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e norte de Santa Catarina. Seu trabalho está ligado, principalmente à pesca, e seu modo de vida está conectado ao convívio comunitário com os mutirões, a religiosidade, o fandango, a dança e a culinária.

O mutirão consiste em ajuda coletiva da comunidade para auxiliar em afazeres como roçar, plantar, puxar canoa (que é o ato de transportar a canoa por terra até chegar à água), construir casas, limpar pedras e o que mais fosse preciso. É uma troca de favores fundamental para a dinâmica econômica e social desse grupo e seguem a ideia de reciprocidade, quando uma família convoca outras famílias para um mutirão, espera-se que recebam bem quem está participando e que, quando chamados, estejam nos mutirões de quem esteve em sua casa. Depois do dia de trabalho, a forma de recompensar essa ajuda é oferecendo um fandango, muitas vezes na própria casa da família, sendo o mutirão sempre associado a trabalho e divertimento. Com o passar dos anos, os mutirões foram diminuindo pelo êxodo rural, pela fiscalização ambiental cada vez mais rigorosa em relação a lavouras e caça de animais (Corrêa, 2013, p. 19). Atualmente não são feitas mais como antes, sendo praticado em situações pontuais, mais como um convívio comunitário. Fandango, portanto, em sua origem, seria o nome dessa tradicional festa de retribuição ao trabalho feito pela comunidade no mutirão, mas hoje é o nome de um gênero musical e um tipo de dança feita pelos caiçaras.

## INSTRUMENTOS NO FANDANGO CAIÇARA

Os instrumentos são fabricados com a madeira caixeta, material bastante comum de encontrar na região do mangue. Ela é frequentemente usada pelos caiçaras para construção de canoas, móveis, utensílios domésticos, mas a partir de 1989 sua extração foi proibida pelo IBAMA<sup>4</sup>, como forma de frear a exploração predatória e ex-

<sup>4</sup> Portaria do IBAMA nº 218/89, amparada posteriormente pelo Decreto Federal 99.547/90.

cessiva. Hoje os músicos e artesãos do fandango cadastrados podem extrair legalmente a madeira de caixeta, em condições específicas, graças a uma dispensa de Licencimento Ambiental Estadual para manejo de caxeta concedida em 2022<sup>5</sup>, pelo Instituto Água e Terra, que reconhece sua importância cultural.

O fandango apresenta distintos instrumentos em sua execução. Mestre Aorélio Domingues (2021) explica como os instrumentos são associando-os com instrumentos mais atuais, e usando substantivos de parentesco, de forma que fique mais acessível para as pessoas entenderem. Nessa narrativa, o machete seria considerado o instrumento “avô” do cavaquinho e ukulele. Ele possui quatro cordas, som agudo e cravelha (haste onde se enrola a corda e consequentemente se afina o instrumento) de madeira. Já a viola é o que confere o ritmo, batido ou bailado. Ela possui uma meia corda chamada turina, que é a primeira corda a ser afinada, servindo de base para as demais.

Os instrumentos têm detalhes ornamentais em desenhos feitos diretamente na madeira. Essa arte se chama machetaria. Já a rabeca, é um instrumento com influência árabe e, é considerada a “avó” do violino, que surgiu séculos depois como uma forma de padronizar o som da rabeca para orquestras e concertos. A rabeca é um instrumento do meio popular, não segue um padrão e pode ter de três a seis cordas.

Os instrumentos de percussão são o adufo, outra influência árabe, que é parecido com o pandeiro, mas é tocado com o couro para baixo, montado com o couro molhado que, só depois de seco é esticado. A caixa é feita com aro de madeira e o couro esticado com corda. Outro instrumento fundamental para o fandango, e que também faz parte da dança, é o tamanco de madeira. Este confere ritmo e faz parte do sapateado das coreografias feitas pelos homens durante a dança, constituindo uma modalidade chamada de fandango batido. Já o fandango bailado é valsado e dançado em pares (Domingues, 2021).

---

<sup>5</sup> Portaria IAT nº 466/2022. Disponível em: Portaria IAT Nº 466 DE 20/12/2022 - Estadual - Paraná - LegisWeb. Acessado em: 21 Jul 2025.



**FIGURA 1: LUMA DOMINGUES COM A RABECA**

Fonte: Rafael Damasceno (2024)

**FIGURA 2: MALU DOMUNGUES COM A VIOLA**

Fonte: Rafael Damasceno (2024)

**FIGURA 3: LUIZ COM O MACHETE**

Fonte: Rafael Damasceno (2024)

**FIGURA 4: PORO DE JESUS COM O ADUFO**

Fonte: Acervo pessoal (2024)

**FIGURA 5: CAIXA**

Fonte: Acervo pessoal (2024)

**FIGURA 6: TAMANCO**

Fonte: Rafael Damasceno (2024)

## DO FOLCLORE AO TOMBAMENTO COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Na década de 1930, houve um interesse pela população caiçara, com o início das políticas públicas culturais patrimoniais em nosso país e o interesse do governo em construir uma identidade nacional, o que gerou interesse de diversos pesquisadores e folcloristas.

Nos anos 1980 contaram com o apoio de diversas organizações não governamentais no auxílio da reconstrução de seu autoreconhecimento, como o Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras da Universidade de São Paulo (NUPAUB-USP). Em 2002 a Associação Cultural Caburé iniciou o projeto Museu Vivo do Fandango, com a colaboração de mais de trezentos fandangueiros, que se estendeu ao longo da década e culminou, em 2008, no pedido do registro do fandango caiçara como Patrimônio Cultural do Brasil<sup>6</sup> ao IPHAN. Depois de todo o processo, em 2012 foi oficialmente tombado como Patrimônio Imaterial do Brasil.<sup>6</sup> (Diegues, 2014, p. 11-15)

Esta pesquisa, portanto, tem como foco o fandango caiçara desenvolvido em Paranaguá, município localizado no estado do Paraná. Paranaguá tem uma baía com aproximadamente 30 ilhas, entre pequenas ilhotas, comunidades caiçaras e áreas naturais protegidas. Uma das Ilhas é a ilha dos Valadares, que é um bairro de Paranaguá e está separado da cidade por uma ponte de 294 metros que era só para pedestres até o ano passado, quando foi inaugurado uma ponte maior para a passagem de veículos. Antes disso os carros tinham que atravessar para o outro lado de balsa, então os meios de transportes mais usados sempre foram a bicicleta e a moto.

Com o passar do tempo as famílias moradoras das ilhas começaram a vir morar mais perto da cidade, pela falta de infraestrutura básica, ausência de escolas, postos de saúde, saneamento, energia elétrica e acesso à internet, dificuldade de transporte e isolamento, criação de unidades de conservação ambiental, restringindo atividades tradicionais como pesca, roça, caça e construção de moradias. Busca por melhores oportunidade de renda, pressão urbana e especulação imobiliária, êxodo rural e mudança de estilo de vida com jovens deixando as comunidades rurais e costeiras em busca de estudo, trabalho, modernidade e mais acesso a bens de consumo. Isso levou ao envelhecimento das comunidades nas ilhas e ao esvaziamento gradual.

Diante de um cenário contemporâneo, Moura e Martins (2019,

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://colaborativo.ibict.br/tainacan-iphan/bens-culturais/fandango-caicara/>. Acesso em 6 Ago 2025.

p.1) indicam que com as mudanças do modo de vida da população, diversos fatores econômicos e territoriais fizeram com que as famílias que mantinham os costumes do fandango em seu cotidiano se fragmentassem, fazendo com que se acreditasse que logo o fandango desapareceria, o que não aconteceu.

A Ilha dos Valadares, por estar mais próxima da cidade, tornou-se destino de muitos caiçaras vindos de ilhas distantes. Apesar de ser um território com vivências coletivas, não se trata de uma comunidade isolada: o que se percebe é um local em constante mutação, sujeito a fluxos de informações, pessoas, mercadorias e serviços (Martins, 2006, p. 4). Essa ilha foi escolhida como objeto de estudo devido à presença de uma grande atividade fandangueira, na qual os jovens desempenham um papel importante.

## ETNOGRAFIA

A questão central que orienta esta pesquisa é indicar as estratégias de transmissão e de manutenção do fandango caiçara para novas gerações realizadas pelas Associação Mandicuera. Para alcançá-lo, interessa-nos investigar: a transformação e adaptação ao longo dos anos da cultura caiçara diante da modernização; identificar as abordagens utilizadas para transmissão de suas tradições entre as novas gerações; caracterizar o perfil dos jovens engajados com as práticas do fandango; como o fandango faz parte do cotidiano deles; como se compatibiliza com outros gostos musicais; como se relacionam com as gerações anteriores; o que mudou na relação da comunidade com o fandango ao longo do tempo e relatar como as atividades do fandango atingem o cotidiano da Ilha dos Valadares.

A pesquisa busca, por meio da etnografia, responder a esses questionamentos e seguir as orientações propostas por Blacking (2007, p. 1) ao propor uma busca sobre como as pessoas atribuem sentido à música em diferentes situações sociais e contextos cultu-

rais, diferenciando as capacidades humanas inatas empregadas nesse processo das convenções sociais que orientam suas ações.

A etnografia é um elemento constitutivo da atividade antropológica. Para Malinowski, “O pesquisador só consegue surpreender fenômenos mais sutis na convivência com o grupo” (1978, p. 22), o que mostra que o convívio continuado e em situações diversas permite capturar o cotidiano do grupo.

Sendo assim, estive na Ilha dos Valadares em várias ocasiões para acompanhar, não só os diversos eventos da Associação Mandicuera, mas também seu dia a dia. Acompanhei a preparação dos jovens para participar da Romaria do Divino Espírito Santo, de festas de encerramento da Romaria; organização, mesas e rodas de conversas da Festa Nacional do Fandango de Paranaguá; oficina em escolas para ensinar crianças a dançar fandango; oficina de construção de instrumento, onde fiz uma rabeca; viagem para Ubatuba-SP para a Festa do Fandango da região; apresentações em diversos formatos e eventos e encontros com vários grupos de fandango de diferentes locais.

## **ASSOCIAÇÃO DE CULTURA POPULAR MANDICUERA**

Na Ilha dos Valadares se encontra a Associação de Cultura Popular Mandicuera, que se descreve como um dos grupos mais ativos atualmente, que trabalha pelo reconhecimento, transmissão, salvaguarda, envolvimento da comunidade e difusão do fandango para além da sua região. A associação foi fundada em 2004 pelo caiçara Aorélio Domingues, cuja inserção nesse meio cultural ocorreu por meio da influência de seus pais e avós. Nesse contexto, aprendeu a tocar instrumentos, a participar das danças, participou de grupos de fandango com os tocadores mais antigos e, posteriormente, identificou, juntamente com seu amigo Poro de Jesus, a necessidade de instituir uma entidade destinada à salvaguarda dessa cultura popular. Essa dinâmica possibilitou, com o tempo, uma rede com grupos de diversas localidades, criando um

contexto cultural propício ao tombamento. As atividades desempenhadas pela Associação Mandicuera deixam claro o quanto o grupo é ativo.

Só entre os meses de junho de 2024 a junho de 2025 foram realizados diversos eventos, através de projetos de lei de incentivo. Foram conduzidas oficinas nas escolas para ensinar as crianças a dançarem o fandango, lançamento de vídeo clipes de diversas músicas do grupo, oficina de construção de instrumentos, carnaval e festa junina com Boi de Mamão, Festa Nacional do Fandango de Paranaguá com a presença de mais de 15 grupos de fandango de várias cidades, disponibilizando hospedagem e alimentação para todos. Além das diversas apresentações realizadas em festivais de cultura popular, a Associação Mandicuera realizou pelo 30º ano a Romaria do Divino Espírito Santo, entre abril e junho de 2025, passando 50 dias por diversas ilhas da baía de Paranaguá e Cananéia, realizando visitas e orações tradicionais de sua cultura, finalizando com a Festa do Divino Espírito Santo e o lançamento do documentário “Mar e Fé” de Mariana Zanette, exibido durante os festejos<sup>7</sup>.

Além de promover festas tradicionais como bailes de fandango, apresentações em festivais, folia do Divino Espírito Santo, Carnaval, Boi de Mamão, terço cantado e Festa Junina, a Mandicuera apresenta uma atuação singular. Além de suas práticas próprias do fandango, tem se dedicado a ampliar o alcance do fandango tanto entre os jovens de sua comunidade, quanto entre indivíduos e grupos exteriores ao perímetro de atuação. Isso se dá através de diferentes estratégias que visam garantir a continuidade da transmissão através de reconfigurações na linguagem e nas mídias utilizadas.

---

<sup>7</sup> Disponível em: Associação de Cultura Popular Mandicuera Projetos Realizados. Acesso em: 4 Ago 2025.

## GRUPOS EM ATIVIDADES NO FANDANGO CAIÇARA

Atualmente o cenário do fandango apresenta-se com grupos ativos com diversos projetos<sup>8</sup>. No Paraná, em Paranaguá o grupo com mais atividades e que se destaca na salvaguarda do fandango é a Associação Mandicuera, sendo hoje o principal ponto de cultura do fandango caiçara.

O Grupo Mestre Eugênio hoje tem como diretor, Felipe Orlan-dino, bisneto do Mestre Eugênio, seus integrantes são jovens entre 15 e 19 anos, que tem tradição familiar no fandango e estão sempre envolvidos com a Associação Mandicuera em apresentações e ofi-cinas de dança em escolas municipais e Centros de Referência de Assistência Social (CRAS).

O Grupo Pés de Ouro faz parte da velha guarda do fandango e tem a fama e tradição na dança com tamancos, se apresentando com assiduidade nos bailes de fandango organizados pela Mandicuera. Gravou CD com suas músicas em 2024 em projeto também da Mandicuera.

O grupo Família Domingues foi criado por Taquinha Domingues, primo de Aorélio, e tem como integrantes seus filhos. Além desse grupo, Taquinha também formou o Pirão do Mesmo, na Ilha Rasa, que só tem jovens como integrantes. Eles são bastante participativos, estão em diversas apresentações e participando das oficinas oferecidas pela Associação Mandicuera.

Outro personagem conhecido no fandango, que faz parte da velha guarda, é o Mestre Zeca da Rabeca, que fabrica instrumentos,

---

<sup>8</sup>As informações foram extraídas a partir das idas a campo realizada durante a minha pesquisa e a partir das publicações que esses grupos disponibilizam nas redes sociais em tais perfis: Paranaguá- Associação Mandicuera ([https://www.instagram.com/associacao\\_mandicuera](https://www.instagram.com/associacao_mandicuera)), Grupo Mestre Eugênio ([https://www.instagram.com/grp\\_mestre\\_eugenio](https://www.instagram.com/grp_mestre_eugenio)), Pirão do Mesmo ([https://www.instagram.com/grupodefandango\\_pirao.do.mesmo](https://www.instagram.com/grupodefandango_pirao.do.mesmo)) e Mestre Zeca da Rabeca (<https://www.instagram.com/zecadarabeca>). Guarqueçaba- Fandanguará (<https://www.instagram.com/fandanguara>). Cananéia- Rodolfo Vidal (<https://www.instagram.com/rodolfo.vidal>) e Zé Pereira (<https://www.instagram.com/mestrezepeireira>). Iguape-Manena (<https://www.instagram.com/espacomanema>) e Jovens da Juréia (<https://www.instagram.com/ajj.jureia>). Ubatuba- Associação Samburá (<https://www.instagram.com/associacaosambura>) e Bacurau ([https://www.instagram.com/fandango\\_bacurau](https://www.instagram.com/fandango_bacurau)). Parati-Fernando Alcantara (<https://www.instagram.com/fernandoalcantaraparaty>). Itapoá-Chamarrita (<https://www.instagram.com/fandangochimarrita>).

dá aula de como tocá-los, e está em diversos projetos com grupos de Curitiba. Em Guaraqueçaba existe o grupo Fandanguará que é coordenado por Leandro Dieguiz e é formado apenas por jovens. Realizam diversas apresentações e fazem parte do circuito do fandango, onde os grupos de diversos lugares tem relação e uma troca frequente. Essa região tem se destacado pelo interesse das novas gerações no fandango caiçara, dando como exemplo a festa Revive Fandango Caiçara, de 2024, que surpreendeu os mais velhos da comunidade ao apresentar maior número de jovens do que pessoas mais velhas participando.

Em Cananéia existe o grupo Viola de Ouro, formado por integrantes mais velhos, com coordenação de Rodolfo Vidal. Ele é bastante ativo na cultura caiçara, fabrica instrumentos, dá aula de rabeca em escolas e on-line, onde criou um método com cartilha, que antes era apenas feito de forma oral. Outro fandangueiro da região é o Zé Pereira, da família Pereira, um dos nomes de mais destaque no fandango. Tem vários projetos em andamento e recentemente lançou um álbum de música na internet e, teve uma divulgação nas redes sociais com diversas entrevistas, o processo das gravações e o seu modo de vida, sua relação com o lugar onde mora, sua história de vida e como ele faz música.

Na cidade de Iguape existe o grupo Manema, com Mestre Cleiton Prado, que faz parte da comissão de salvaguarda do fandango, onde participou do trabalho para o tombamento do fandango como patrimônio imaterial pelo IPHAN. Está presente em diversos eventos da Associação Mandicuera, como a Romaria do Divino Espírito Santo. Outro grupo é o Jovens da Juréia que atualmente é também uma associação com projetos para a comunidade, oferecendo bailes, oficinas de fandango, artesanato e sessões de cinema.

Em Ubatuba existe a Associação Samburá, sendo os integrantes caiçaras de diversas áreas de atuação. Eles começaram esse trabalho para organizar a Festa do Fandango de Ubatuba, que desde então é uma das mais importantes dentro do circuito caiçara. O grupo da cidade é formado pelos membros da Associação e se chama Bacurau.

Parati tem vários grupos de Ciranda Caiçara, que é parecido

com o fandango e é feito com os mesmos instrumentos, então eles sempre participam de festas do fandango e tem relação próxima com os fandangueiros de Ubatuba. Fernando Alcantara é uma dos caiçaras que trabalha com a cultura e oferece sempre oficinas, apresentações e na Flip de 2024 lançou um glossário caiçara em parceria com o Sesc.

O trabalho em Itapoá é recente, a retomada da cultura caiçara é um projeto do grupo Fandango Chamarrita juntamente com José Navarro, professor e músico. Eles atualmente promovem oficinas de dança, também de aprendizado para tocar instrumentos.

Algo em comum com a maioria dos grupos é usar o humor como forma de linguagem nas redes sociais para divulgação. Esse costume de usar o humor para comunicar faz parte da cultura caiçara em geral, nas letras das músicas, em rodas de conversas em que sempre se tem algum “causo” para contar que não se sabe ser verdade ou não, o hábito de dar apelidos engraçados para os mais próximos. Com a internet, essa prática foi se adaptando e hoje, são feitas postagens com essa linguagem no estilo que está em alta em vídeos virais, brincando com situações como: dia de malhar o Judas no Sábado de Aleluia ou como os caiçaras lidam com não poder fazer festa, fandango e não beber na quaresma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se, portanto, um conjunto de práticas voltadas à preservação e continuidade da cultura do fandango caiçara, com destaque para a atuação da Associação Mandicuera. No entanto, nesse esforço de preservação a cultura se modifica. Esse movimento evidencia a relevância de se investigar os modos de articulação entre a tradição e as novas formas de transmissão dos saberes e práticas característicos da cultura caiçara para as novas gerações.

## REFERÊNCIAS

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p 1.

CORRÊA, Joana Ramalho Ortigão. **Vamos fazer um fandango: arranjos familiares e sentidos de pertencimento em um dinâmico mundo social**. Dissertação de Mestrado, PPGSA-IFCS/UFRJ, 2013, p.19.

DIEGUES, Antônio Carlos; COELHO, Daniela Maia Teixeira. As etapas do registro do fandango caiçara como forma de expressão do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.4, n.10, Jan./Jun.2014, p.11-15.

DOMINGUES, Aorélio. **Fandango cultura tradicional do povo caiçara**. Youtube, 31 mar. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55huMuxZoMw>. Acesso em 19 abr. 2024.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico**. São Paulo, SP: Editora Abril Cultural, 1978, p.22.

MARTINS, Patrícia. **Um divertimento trabalhado: prestígio e rivalidades no fazer fandango da Ilha dos Valadares**. Dissertação de Mestrado, PPGAA-UFPR, 2006, p. 4.

MOURA, Antonia Regina; MARTINS Patrícia. “Ô de casa”: reflexão a cerca de uma política cultural de Salvaguarda do patrimônio imaterial. In: ENECULT, XV; 2019, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2019. p. 1-14.



BIOGRAFIAS

# ORGANIZAÇÃO

## ORGANIZAÇÃO

**Dejair Dionísio:** Possui graduação em Letras Estrangeiras Modernas Habilitação Francês, mestrado e doutorado pela UEL e pesquisador de pós-doutorado no programa Literafro na Universidade Federal de Minas Gerais. Recebi o prêmio de honra ao Mérito Zumbi dos Palmares do Núcleo de Estudos Afro Asiáticos/NEAA atual NEAB Yá Mukumbi e do Movimento de Estudos da Cultura Afro-brasileira/MECAB em 1995, Prêmio Zumbi dos Palmares na edição 2011, concedido pela Câmara Municipal de Londrina/PR, Brasil e Prêmio atuação negra no estado, concedido pela Câmara de Deputados da Assembleia do Paraná, em 2021. Lattes completo em: <http://lattes.cnpq.br/2590632977009315>

**Roziane Keila Grando:** Possui graduação Letras - Português e Literaturas de língua Portuguesa - Licenciatura - pela Universidade Estadual do Centro-Oeste UNICENTRO e Especialização em Libras pela mesma instituição. Mestrado em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - área de concentração Linguística Aplicada e Doutorado em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP) - área de concentração - Linguagem e educação linguística. Atualmente é professora do quadro permanente do Curso de Letras Português da Universidade Federal do Paraná (UFPR) setor Litoral. Atuou como professora substituta do departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) 2013-2024. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando, principalmente, nos seguintes temas: ensino de línguas, Letramentos (Novos e Multiletramentos, Letramento crítico), diversidade linguística e cultural, formação de professores, TIC e Educação a Distância. Pesquisadora nos grupos de pesquisa: Ensino de Língua e Literatura; Interfaces Língua e Literatura (UNICENTRO), Multiletramentos na escola por meio da hipermídia (UNICAMP). É integrante do projeto interinstitucional - Laboratório Integrado de Letramentos Acadêmico-científicos (LILA).

BIOGRAFIAS

# AUTORAS & AUTORES

## BIOGRAFIA DAS AUTORAS & AUTORES

**ADEMIR BARBOSA JÚNIOR:** Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP); Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP); Pós-graduado em Ciências da Religião (Instituto Prominas) e autor de dezenas de livros sobre a espiritualidade das religiões de terreiro.

**ANA CAROLINE SIQUEIRA MARTINS:** Possui experiência de 20 anos no mercado de moda, com expertise em consumo, branding e cultura/história da moda. Na área acadêmica é pesquisadora e doutora em História pela Universidade Estadual de Maringá – UEM – ênfase em moda e consumo. Mestra em Ciências Sociais pela UNIOESTE, na área de cultura de moda. Pós-Graduada em Moda: Criatividade, Gestão e Comunicação e Graduada em Moda pela UEM. Atualmente é professora dos cursos de Tecnologia em Design de Moda, Produção de moda e da Pós graduação em Modelagem do vestuário do IFSULDEMINAS.

**ANA PAULA DOS SANTOS COELHO:** Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Tuiuti do Paraná (2010). Em Curitiba atuou com mediação cultural e assessoria de imprensa em Patrimônio Material junto ao SESC-PR na ocasião da reabertura do Paço da Liberdade. Atuou como vitrinista na Zara Brasil. Tem experiência na área de Comunicação, Social Media. Atualmente faz parte do mestrado no Programa de Pós-graduação em Música da UNESPAR, com o projeto “O Fandango caiçara da Associação de Cultura Popular Mandicuera e suas estratégias para as novas gerações”. Bolsista da CAPES.

**ANTONIO TEOFILO PINHEIRO NETO:** Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestrando em Estudos da Mídia no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN) e pós-graduando Lato Sensu em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC/ECA-USP). Pesquisa temas relacionados à arte, mídia, cultura e sociedade.

**CARLA CRISTINA SIQUEIRA MARTINS:** Atua há 20 anos na área de marketing, comunicação e gestão de negócios. Doutora pela UEM e pesquisadora na área de marketing, mídias e comportamento de consumo. Mestra pela UEM, com pesquisa sobre Consumo de Moda, Cultura e Mídia. Pós graduada em Moda, Produto e Comunicação pela UEL e em Gestão de Marcas pela FGV. Trabalhou como gerente de marketing na MGD brands e no Grupo Morena Rosa e há 12 anos atua como prof. universitária, atualmente em programas de pós graduação da UEL, Belas Artes e Positivo. Trabalha com mentorias, consultorias e treinamentos nas áreas de gestão, varejo, comunicação e marketing.

**DANILO PEREIRA DOMINGOS:** Graduado em Bacharelado em Psicologia pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), graduando do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Mestrando no curso de Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Pesquisador associado no Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB/UDESC). Seus estudos estão voltados para a compreensão da Arte como meio de influência cultural e nas relações humanas, junto a isso seu vínculo com as questões étnico-raciais.

**EDUARDO MARTINS ZIMERMANN CAMARGO:** Mestre e doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), E. M. Z. CAMARGO é roteirista, produtor e diretor. Seus filmes receberam mais de 70 prêmios nacionais e internacionais, participaram de mais de 200

festivais e foram licenciados para canais como a Prime Box Brazil e o Canal Brasil, além de plataformas como Itaú Cultural Play, Prime Video e Playkids. Dentre suas principais realizações, destaca-se a animação “Apneia” (2019), em que atuou como produtor, eleita Melhor Curta-Metragem Brasileiro do Festival de Gramado e premiada no Anima Mundi. É ainda co-diretor da animação “Vivi Lobo e o Quarto Mágico” (2019), que recebeu 15 prêmios e foi indicada ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, entre outras obras.

**GIOVANA CORREA DE PAULA:** Graduanda em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsista na Agência Escola UFPR, em parceria com o LAGEAMB, onde atua na equipe de audiovisual. Possui formação prévia em Fotografia e experiência em direção de arte, produção fotográfica e projetos audiovisuais, desenvolvida por meio de trabalhos autorais e colaborações não profissionais.

**HERTZ WENDELL DE CAMARGO:** É Doutor em Estudos da Linguagem, Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte e bacharel em Comunicação Social (Jornalismo e Publicidade). Foi finalista do prêmio Jabuti de 2014 na categoria ‘comunicação’ com o livro “Mito e filme publicitário: estruturas de significação” (2013), publicado pela Eduel. É professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR na linha ‘Comunicação e Cultura’ e do Departamento de Comunicação da mesma instituição. Foi vice-diretor da Editora da UFPR entre 2017 e 2019. Atua no ensino superior há 22 anos e possui experiência em assessoria de comunicação, produção audiovisual e teatro. É coordenador do Laboratório de Inovação em Neurociência do Consumo (SINAPSENSE) da UFPR, onde estuda as relações entre imaginário, narrativa, memória, emoção e consumo.

**INGARHA MARYA GOMES:** Graduada em Letras-inglês e Literatura de língua inglesa, pós-graduada em Estudos Linguísticos e Literários. Professora de inglês na Escola Assunção de Nossa Senhora.

**JOÃO EMERSON DA COSTA:** Mestre em Educação UFPR. Graduado em Letras (Licenciatura) pela UNINTER, Curitiba, e graduado em Pedagogia (Licenciatura) pela Unibf. Atualmente é professor sob regime PSS, pela Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Professor do quadro próprio do magistério da secretaria de educação de Curitiba. Tem experiência na área de Letras, com o ensino de Língua Portuguesa e pedagogia. Autor dos livros: *7 Ponteiras da verdade: uma Odisseia Tapuia; Cultura alimentar da Umbanda vol 1 e 2; Não chuta! Porque é macumba* (2025). Pesquisador das religiões afro-brasileiras, especialmente a Umbanda. Membro do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (Linha de pesquisa: Consumo, Imaginário e Urbanidades) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

**JORGE LUÍS DA HORA DE JESUS:** Mestre em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP); Pós-graduado em Docência e Psicopedagogia; Formado na Bahia e em Hotelaria, Cozinha Internacional e Sommelier pelo SENAC - SP. É Professor e Coordenador de Pós-graduação em Cozinha Brasileira no SENAC - SP, Consultor Gastronômico e Participante exclusivo de eventos.

**JULIANA DOS SANTOS BARBOSA:** Pós-doutorado, doutora e mestre em Estudos da Linguagem (UEL). Especialista em Comunicação Organizacional e bacharel em Relações Públicas. Experiência de 25 anos em RP tendo atuado como analista de comunicação em organizações governamentais e como produtora cultural. Integrante da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros

**MARCELO GARSON BRAULE PINTO:** Professor do Departamento e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná e docente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná. Doutor em Sociologia pela USP além de Mestre e Bacharel em Comunicação pela UFF. É membro do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (NEFICS/UFPR) e do Grupo de Música e Mediações Culturais (MUSPOP/

UFRB), ambos registrados no diretório de grupos do CNPq. Atua como editor da Revista Ação Midiática e parecerista de diversos periódicos. Em seu mestrado estudou música eletrônica e em seu doutorado rock brasileiro e Jovem Guarda. Atualmente, está à frente do projeto “Cultura Paraense e a cena de música paraense em Curitiba”.

**MARCIA COSTA MEYER:** Publicidade e Propaganda (UNICENTRO-2013), Tecnologia em Marketing pela Faculdade de Tecnologia Internacional (2011), mestrado em Letras (UNICENTRO - 2018), Pós-graduação em Artes Visuais pelo Senac/Curitiba (2013), em Neuropsicologia e Marketing Digital pela Faculdade Metropolitana-SP (2024). Licenciatura em Letras pela Ítalo São Paulo (2022). Doutora em Letras (UNICENTRO - 2025). Foi professora colaboradora no departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste (2018-2021). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Relações Públicas e Propaganda, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura brasileira, Publicidade, Estudos Culturais, Semiótica, Intersemiótica e Artes visuais. Co-fundadora do Laboratório de Estudos Culturais, Identidades e Representação (LABECIR).

**MAXMILLIAN GOMES SCHREINER:** Professor Efetivo da Secretaria de Estado da Educação do Paraná. Atualmente, é discente de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste. Bolsista CAPES. Integra o Laboratório de Estudos do Discurso da Unicentro, LEDUNI, no qual realiza pesquisas com foco nos temas: discurso, corpo, memória e resistência. Membro do GT Estudos Discursivos Foucaultianos da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) e da Associação Latino-americana de Estudos do Discurso (ALED). Licenciado em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, ambos pela Universidade Estadual do Centro-Oeste. <http://lattes.cnpq.br/7065885316754559>

**NADIA RÉGIA MAFFI NECKEL:** Possui graduação em Educação Artística (Licenciatura em Artes Cênicas) pela Universidade Federal de Santa Maria (1998); Especialização em Educação Infantil e Anos Iniciais, pela Universidade do Contestado; Mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL, 2004) e Doutorado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2010), tendo feito sanduíche na Universidad de Buenos Aires, Argentina em 2008. Atualmente é docente permanente da Universidade do Sul de Santa Catarina no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem.

**ROSIVAL APARECIDO DE OLIVEIRA:** Jornalista formado pela Faculdade Estácio. E-mail: balnies@icloud.com.

**SAULO GOMES THIMÓTEO:** Doutor em Letras (Literatura portuguesa) pela Universidade de São Paulo e Professor Associado da Universidade Federal da Fronteira Sul (Brasil), com atuação no Programas Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL-UF-FS) e Letras (PPGL-Unicentro). Atua na área de estudos literários, sobretudo nas interações teóricas de conceitos de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin e Roland Barthes, em articulação com a adaptação de obras literárias para estratégias ludo-literárias. Desde 2017 desenvolve o projeto “Adamastor: laboratório de jogos literários” e o site [www.umprofessorle.com.br](http://www.umprofessorle.com.br), no qual produz podcasts e outras atividades de divulgação de leitura literária.

A **Syntagma Editores** é especialista em livros acadêmicos. Publique com a gente.

Envie seu e-mail: **contatosyntagma@gmail.com**

Nossos livros têm acesso livre:

[www.syntagmaeditores.com.br/livraria](http://www.syntagmaeditores.com.br/livraria)





## 3º ENCONTRO DE CONSUMO E CULTURA POP

### IDEALIZAÇÃO



### APOIO



### REALIZAÇÃO



### PATROCÍNIO

