

O Dia dos Namorados no Brasil, lançamentos de videoclipes sobre amor e a resistência negra¹

Anna Victória Barbosa²

Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM

RESUMO

Este artigo investiga a música afrodiaspórica como forma de resistência cultural e expressão identitária, destacando sua capacidade de desafiar representações negativas e reivindicar espaços de pertencimento, em contraponto ao que é proposto pela Teoria Crítica. A partir de exemplos como os videoclipes Balaio de Amor e Orishas, demonstra-se como essas produções subvertem as fórmulas tradicionais de mercantilização cultural. Além disso, examina-se o papel do Dia dos Namorados como um catalisador para a comercialização de narrativas românticas, contrastando com as representações afrocentradas do amor e da afro-religiosidade.

PALAVRAS-CHAVE

Música; cultura pop; resistência; afeto; Escola de Frankfurt.

CORPO DO TEXTO

1. Introdução

O *Dia dos Namorados* no Brasil é celebrado em 12 de junho, diferentemente da data comemorada nos Estados Unidos e na Europa, em 14 de fevereiro, conhecida como *Dia de São Valentim*. A escolha brasileira se deu por motivos comerciais e foi instituída em 1948 pelo publicitário João Dória para aquecer as vendas do comércio no mês de junho³. O dia também coincide com a véspera do dia de Santo Antônio, conhecido como santo casamenteiro, o que reforça o simbolismo da ocasião.

Figura 1 - Propaganda

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

³ Por que o Dia dos Namorados é em junho no Brasil e em fevereiro no resto do mundo? Acesso em 21 de maio de 2024. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2023/06/12/por-que-o-dia-dos-namorados-e-em-junho-no-brasil-e-em-fevereiro-no-resto-do-mundo.ghtml>>



Fonte: Reportagem BBC - Slogan de propaganda do Dia dos Namorados criada por João Doria

(link: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c9x9pz7zk82o>)

Ao longo dos anos, a data se consolidou como uma das mais importantes para o comércio brasileiro. Em 2023, a Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC) estimou um volume de vendas do varejo de R\$ 2,54 bilhões⁴.

Dado o contexto comercial da data, trago para nossa conversa dois videoclipes lançados no dia ou semana dos namorados, sendo eles: *Balaio de amor*, de BIA DOXUM⁵, e *Orishas*, de Hodari e Luedji Luna⁶.

Com isso, destaco que tenho dois objetivos neste artigo. O primeiro é desconstruir a replicação da proposta de Adorno e Horkheimer de *reprodução* em expressões artísticas que envolvem a afro-religiosidade brasileira.

O cenário brasileiro nos mostra que este caminho seria, definitivamente, o mais complexo. De acordo com o balanço divulgado em janeiro deste ano pelo Disque 100 - Disque Direitos Humanos, do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, em

⁴ Varejo deve ter recuo nas vendas de Dia dos Namorados, diz CNC. Acesso em 21 de maio de 2024. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/economia/varejo-deve-ter-recuo-nas-vendas-de-dia-dos-namorados-diz-cnc/>

⁵ Lançado em 12 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFZmOuNujOg>

⁶ Lançado em 15 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WWMcDgpRtZA>

2023, o Brasil contabilizou 2.124 casos de intolerância religiosa, o que representa um aumento de 80% em relação ao ano anterior. O próprio ministério pontua em divulgação⁷ que as religiões de matriz africana continuam sendo as mais impactadas pela violência e intolerância religiosa.

Como podemos enquadrar expressões artísticas de pessoas negras falando sobre afro-religiosidade numa lógica de *reprodução de conteúdos* que tem apenas um *único propósito*: lucrar?

O segundo objetivo é compreender as *brechas mercadológicas* das músicas e produções audiovisuais de artistas negros e negras com o recorte da afro-religiosidade e do afeto lançadas no *Dia dos Namorados*.

Os tensionamentos deslocam-se da Teoria Crítica e percorrem outras encruzilhadas teóricas que podem se adequar mais à realidade afro-indígena-brasileira, como os estudos culturais na perspectiva de bell hooks (2021; 2023; 2023), *cultura popular massiva* de Thiago Soares (2009; 2014), juntamente às propostas racismo brasileiro como lógica de lugar, de Muniz Sodré (2018) e a construção de epistemologias negras para música afrodiaspórica, de Rafael Queiroz (2020).

1. Tensionando os conceitos

A primeira pergunta que me faço é como a arte negra, periférica e que envolve a afro-religiosidade poderia ser vista por uma perspectiva tão embranquecida como a proposta de Adorno e Horkheimer:

Na opinião dos sociólogos, a perda do apoio que a religião objectiva fornecia, a dissolução dos últimos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um **caos cultural**. Ora, essa opinião encontra a cada dia um novo desmentido. **Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança**. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada sector é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. (...) A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: **a falsa identidade do universal e do particular**. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.01)

⁷ No Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa, MDHC reforça canal de denúncias e compromisso com promoção da liberdade religiosa. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2024/janeiro/no-dia-nacional-de-combate-a-intolerancia-religiosa-mdhc-reforca-canal-de-denuncias-e-compromisso-com-promocao-da-liberdade-religiosa#:~:text=O%20n%C3%BAmero%2C%20divulgado%20pelo%20Disque.pela%20viol%C3%Aancia%20e%20intoler%C3%A2ncia%20religiosa>. Acesso em 16 de maio de 2024.

Essa ideia de universalização das experiências é uma das características comuns da branquitude apontadas por inúmeros estudiosos racializados. Como pontuado por Cida Bento:

(...) foi no bojo do processo de colonização que se constituiu a branquitude. Os europeus, brancos, foram criando uma identidade comum que usou os africanos, negros, como principal contraste. A natureza desigual dessa relação permitiu que os brancos estipulassem e disseminassem o significado de si próprios e do outro através de projeções, exclusões, negações e atos de repressão. (BENTO, 2022, p. 29)

Delimitar que toda arte produzida é apenas reprodução e que é aceita por todos sem haver resistência é associar que independente de quem somos, como nos vemos e somos vistos, vamos experienciar, passivamente, da mesma maneira. Os autores colocam:

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática — que desmorona na medida em que exige o pensamento — mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.09)

Adorno e Horkheimer publicam este ensaio em 1947. Neste mesmo ano, alguns países como a Maurítânia, Arábia Saudita e Marrocos ainda viviam sob regimes de escravização. E até mesmo o Brasil vivia um processo bastante recente pós-abolição. A cidade de Campinas, em São Paulo, por exemplo, tem registros da prática da escravidão até 1920⁸.

Como poderíamos universalizar as experiências e colocar a todos nesta posição passiva e sem resistência? A própria liberdade conquistada em diáspora foi resultado de muita luta e, definitivamente, **não aceitação** de um lugar posto.

Ambos escritores alemães escreveram este ensaio durante o período de consolidação do nazismo e, inclusive, precisaram se refugiar em outros países. Não questiono a validade e a contribuição deste ensaio, especialmente no contexto em que viviam. Mas acredito que apenas replicar este mesmo pensamento para outros lugares, especialmente do Sul Global, poderia ser desconexo à nossa realidade.

A autora Cida Bento conceitua o *capitalismo racial*, relevante para a discussão proposta acerca do capitalismo:

⁸ Disponível em:

<http://www.brasildefato.com.br/2017/07/07/antiga-casa-grande-hotel-fazenda-em-campinas-romantiza-a-escravidao/#:~:text=Cidade%20Castigo,13%20de%20maio%20de%201888>

O capitalismo racial elucidado como o capitalismo funciona por meio de uma lógica de exploração do trabalho assalariado, ao mesmo tempo que se baseia em lógicas de raça, etnia e de gênero para expropriação, que vão desde a tomada de terras indígenas e quilombolas até o que chamamos de trabalho escravo ou o trabalho reprodutivo de gênero etc.

É um regime que congrega classe e supremacia branca. Aliás, capital e raça já se uniram há séculos: do tráfico negreiro transatlântico à destruição da população maia, asteca e guarani; dos combates portugueses na África Central aos inúmeros massacres em terras colonizadas por países europeus. (BENTO, 2022, p.41)

Caso a população negra e indígena não resistisse ao que lhe é imposto, mesmo dentro de uma cultura capitalista e racista, talvez não houvesse sequer a existência do nosso povo. Portanto, não faz sentido apropriarmos-nos dos sentidos colocados por Adorno e Horkheimer para pensar em obras afrodiáspóricas e periféricas.

(...) Ideologicamente convertida em paradigma biopolítico, a branquitude foi administrada segundo as conveniências de cada potência colonial, disseminando-se nas escolas e no espírito das elites colonizadas.

Assim, na incontestável igualdade material do corpo humano, o racismo infiltra-se sob forma de um valor eurocêntrico e pleno, supostamente universal, que cria a falsa universalidade do inumano pleno, o diverso. Pelo paradigma da branquitude, ser branco tornou-se modernamente uma injunção moral, e a segregação racial instituiu-se como fato civilizatório. (SODRÉ, 2018, p.11)

Este lugar de poder exercido pela branquitude acometeu todas as camadas da sociedade e, na academia, não seria diferente. Na tese de Rafael Queiroz, o autor articula de forma honrosa o que é levantado por alguns pensadores negros como Grada Kilomba, Paul Gilroy, Paulin Hountondji e Lélia Gonzalez:

A ciência, os métodos e as disciplinas, e seu lugar maior de aplicação, divulgação e legitimação, a universidade, se constituem como um local também de violência, como coloca Grada Kilomba (2010, p. 28, tradução minha): “[...] a academia não é nem um espaço neutro nem simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, mas também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.”, pois “Aqui fomos descritos, classificados, desumanizados, primitivizados, brutalizados, mortos” (ibidem, p. 27, tradução)

A autora está colocando o lugar histórico das universidades como violento por sempre terem nos silenciado e terem nos construído e classificado como Outros inferiores e irracionais, um lugar em que sempre fomos o objeto e nunca o sujeito da teoria, algo que Gilroy (2001) e Hountondji (2009) também reivindicaram, sobre sermos não mais objeto de pesquisa dos brancos, mas falarmos por nós mesmos. Então, como colocou Gonzalez (1984), “agora o lixo vai falar”. Isso demanda uma completa mudança de paradigma que necessariamente vai enfrentar os posicionamentos estabelecidos do que é válido ou não, do que tem valor ou não, do que é ciência ou não. Se toda a vida fomos obrigados a ler, pesquisar, escrever e falar como os brancos mandaram, quando nos tornamos agentes devemos fazer isso de modo diferente, desconstruindo esse lugar de poder.

(QUEIROZ, 2020, p. 59 e 60)

Em contraponto à Teoria Crítica, os Estudos Culturais manifestam outro lugar dentro da academia. bell hooks explicita este impacto e como a partir desta perspectiva sentiu que havia um novo espaço de aceitação:

Era possível se encaixar nos moldes de estudos culturais evocados pelo crítico britânico negro Stuart Hall ao declarar que: "O trabalho que os estudos culturais devem executar é o de mobilizar todos os recursos intelectuais que possam encontrar a fim de compreender o que continua a tornar a vida que vivemos, e a sociedade na qual vivemos, extrema e profundamente anti-humana. (hooks, 2023, p.28)

A autora diz que ao abordar crítica cultural em suas aulas, era possível conectar-se com os alunos e alunas por meio da cultura popular. Para ela:

Estudos culturais eram semelhantes aos estudos negros e aos estudos de mulheres por valorizarem o trabalho interdisciplinar e por reconhecerem que a educação não é politicamente neutra; mas se diferenciavam ao afirmar nosso direito e nossa responsabilidade, como acadêmicos, de estudar e escrever sobre cultura popular de forma séria. A conversa crítica sobre cultura popular era um modo potente de compartilhar conhecimento, dentro e fora da academia, atravessando diferenças de maneira positiva e subversiva. (hooks, 2023, p.29)

Esses conceitos são extremamente valiosos não somente para a construção deste artigo, como para minha pesquisa como um todo, além de terem profunda conexão com a proposta de *cultura popular massiva*, de Jeder Silveira Janotti Junior e Thiago Soares (2007).

Antes de me debruçar mais profundamente nos recortes específicos que envolvem a música, ainda gostaria de trazer um último ponto levantado por bell hooks em *Cinema vivido*:

O cinema produz magia. Modifica as coisas. Pega a realidade e a transforma em algo diferente bem diante dos nossos olhos. Em geral, quando critico algum filme do qual muitas pessoas gostam, elas me dizem: "Ele é apenas uma amostra de como as coisas são. É a realidade". E ninguém quer ouvir quando digo que mostrar a realidade ao público é tudo o que um filme não faz. O cinema oferece uma versão reimaginada, reinventada da realidade. Pode parecer familiar, mas, na verdade, é um universo à parte do mundo real. É isso que torna os filmes tão atraentes. (hooks, 2023, p.21)

Esta visão também vai de encontro ao que é posto por Adorno e Horkheimer, já que na literatura crítica o cinema é colocado aos espectadores como uma representação inquestionável da realidade, que perpassa as telas.

Primeiramente, é importante definir que, inspirados nas abordagens dos Estudos Culturais, considera-se os fruidores/consumidores da cultura pop não só como agentes produtores de cultura, mas também como intérpretes desta. A questão do sujeito dentro do contexto pop aponta para a definição de que o

público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida. A questão que se descortina é a de que produtos da cultura pop ajudam a articular normas de diferenciação dentro dos contextos contemporâneos. Distinções de raça, gênero, faixa etária, entre outros, acabam sendo forjados em função das premissas do capitalismo industrial. (SOARES, 2014, p.07)

2. A música afrodiáspórica como resistência

A(s) identidade(s) negra(s) representada(s) através da música popular, de algum modo, sempre foi(foram) negada(s), defendida(s) e negociada(s). Esses movimentos de renegociação e transformação constantes articulam novos estilos e gêneros musicais, assim como novas práticas sociais que vão reivindicar lugares de pertença e senso de comunidade em torno de formações identitárias derivadas da conexão do mundo Atlântico negro (...) Sendo a música um importante significante e uma das grandes articuladoras da cultura expressiva negra, moldando-a e fornecendo as bases de valores morais aos seus mais profundos aspectos políticos e filosóficos, torna-se imprescindível dar o devido peso que constitui a pesquisa em música negra para explicar a cultura afrodiáspórica e assim explicar a cultura contemporânea. (QUEIROZ, 2020, p.71)

Este trecho da tese de Rafael Queiroz é um pontapé necessário para refletirmos sobre a relevância da música negra para a constituição de humanidade do sujeito. É a partir da *autodefinição* (COLLINS, 2019) que podemos ressignificar nossas histórias, fazer denúncias, falar sobre nossas vivências, amores e crenças.

Para o autor,

Assim, se debruçar sobre obras de artistas negros enquanto autores de suas narrativas também significa um passo importante para reconhecer processos de subjetividade negras que articulam autonomia e agência. Isso, por si, é um trabalho de olhar opositor constituído pelas obras analisadas ao serem construídas como 1) performances de situações precarizadas que populações negras se encontram; 2) questionadoras do racismo e da colonialidade; 3) revalorização de processos de enegrecimentos culturais, estéticos, históricos, espirituais e epistemológicos: a reivindicação de maneiras de um ser e estar negro(a) no mundo. Dessa forma, ao escolher obras e narrativas específicas que contêm elementos como os explicitados acima, a tese mostra que as mesmas são construídas a partir do princípio de um olhar opositor. (QUEIROZ, 2020, p.92 e 93)

Como expressado por Amailton Magno Azevedo, "no universo da cultura negra, a memória do corpo-música e a da música-corpo são indissociáveis, dependentes uma da outra, complementando-se, interpenetrando-se e reelaborando a "África" na sua dimensão rítmica, na palavra oral sacralizada, nas devoções religiosas aos ancestrais, na arte visual e comunicativa" (2018, p.47)

No Brasil, o samba é o berço desta resistência. O autor também contextualiza esta relação desde as primeiras décadas do século XX, em que o samba era considerado música *inferior, primitiva e lasciva* (AZEVEDO, 2018), até os anos 1940, quando o

samba é difundido como símbolo brasileiro nacional e internacional, por meio da estratégia política da Era Vargas.

Desse modo, o ritmo foi transformado em queridinho do Brasil. Filtrado e adoçado ao sabor do projeto varguista, o samba penetrou o imaginário como símbolo da identidade nacional, da miscigenação e da brasilidade.

Apesar dessa captura, pode-se detectar na história de sambistas uma perspectiva em desacordo com a expectativa nacionalista. Nelson Cavaquinho sugeriu uma outra via ao cantar os versos “tire seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor”. A história desse ritmo está marcada também pela melancolia como assim ficou registrado no samba a “Flor e o espinho”. Ou então pela crítica social, como cantou Leci Brandão na música “Zé do Caroço”. Uma explícita crítica à exclusão, à invisibilidade, à humilhação, “Zé do Caroço” é o herói do morro, da favela, dos esquecidos. Esse herói destrói o mito da brasilidade paradisíaca. Ambos os sambas são compostos no período pós-Vargas, e por meio deles é possível refutar a tese da harmonia dos contrários e da democracia racial que pretendia habitar o imaginário brasileiro. (AZEVEDO, 2018, p.49)

Como diz o ditado popular, *estes sambistas precisam trilhar este caminho para que outros pudessem correr hoje*. E mesmo com todas as problemáticas e complexidades que envolvem não somente a música, como a existência negra brasileira, essa prática de resistência por meio das canções continuou e continua viva, não somente no samba.

Quando pensamos na música produzida por grupos como os blocos afro Ilê Aiyê e Olodum, e atualizada por artistas negros como Margareth Menezes, Carlinhos Brown (e Timbalada), até chegarmos em artistas surgidas/os no século XXI como Larissa Luz, Luedji Luna, Xênia França, BaianaSystem, Rachel Reis, Baco Exú do Blues, para citar alguns com significativa visibilidade, percebemos sonoridades transnacionais que atravessam localizações sociais marcadas por questões étnico raciais que constroem uma identidade coletiva como um lugar político – não como uma essência. As experiências de desigualdade social, primordialmente, de raça, mas também de gênero, classe e sexualidades, tornam a música desses artistas como uma espécie de ativismo, uma cultura que é um engajamento político. (GUMES; LIMA, 2024, p.11)

Gumes e Lima trazem a perspectiva da cena afrolatina/diaspórica em Salvador, mas é possível perceber que esta continuidade não se dá somente neste território. De forma não homogênea, constroem-se inúmeras representações distintas da música negra.

Rafael Queiroz fala sobre o *black music* no Atlântico Negro:

Ao observarmos exemplos de práticas musicais contemporâneas no âmbito do Atlântico negro, a genealogia dos gêneros nos fornece pistas para as hipóteses até aqui levantadas como: o soul e funk afro-americanos vão influenciar na formação do reggae jamaicano e como sua contraparte local, o dub, vai fornecer posteriormente as bases tecno-estéticas para o surgimento do rap. Ou como o samba vai ser apropriado e resignificado pelo tratamento blues e rock, e depois soul, do violão de Jorge Ben, que vai dar as bases para

a posterior consolidação do soul brasileiro moldado por Tim Maia (MCCANN, 2002).

Esses exemplos são inseridos dentro do que se convencionou a chamar de black music. Longe de ser uma classificação livre de ambiguidades e inconsistências, que, vale enfatizar, envolve qualquer tipo de categorização, esse termo amplo, que conecta diferentes estilos provenientes da diáspora negra — como rap, soul, funk, R&B, reggae etc. — pode ser reconhecido por um público dentro e fora dos EUA. As práticas socioculturais junto com a indústria fonográfica, os artistas, os críticos musicais, os DJs, a mídia e o público endereçam ao reconhecimento da música popular negra como um gênero musical que é associado com características estéticas e discursivas compartilhadas (BRACKETT, 2005). (QUEIROZ, 2020, p.73)

O *black music* evidencia a possibilidade de transitar entre diversos elementos e gêneros, construindo experiências complexas na música negra, que variam de território para território - ainda que compartilhem entre si diversas peculiaridades. O autor traz uma citação de Stuart Hall sobre *cultura popular negra* que complementa o debate de forma exemplar:

Entretanto, como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas as vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. Quero defender a ideia de que isso é necessário e inevitável e vale também para a cultura popular negra, que, como todas as culturas populares no mundo moderno, está destinada a ser contraditória, o que ocorre não porque não tenhamos travado a batalha cultural suficientemente bem. Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou o deles. Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente — outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL apud QUEIROZ, 2003, 2020, pp. 323-324).

É preciso falar sobre a não homogeneidade, sobre as contradições, sobre as contranarrativas. Como já posto, a universalização aqui não nos cabe.

Pensando de forma afunilada no cenário brasileiro, principalmente ao fazer o recorte envolvendo a afro-religiosidade, temos ainda mais camadas. Em sua dualidade, a música que explicita esta relação enfrenta outros lugares. De um lado, o racismo religioso fora das Comunidades Tradicionais de Terreiro (CTTro); de outro, a possibilidade de (re)construir os *afrossentidos* (NOGUEIRA, 2020).

Certamente um entre os inúmeros motivos responsáveis pela perseguição às tradições religiosas de origem africana no Brasil tem a ver com as significativas diferenças epistêmicas entre eles (eurocentrados) e nós (afrocentrados). É importante que um paradigma afrocentrado nos devolva a nós mesmos. Nossos afrossentidos devem ser reconstituídos por meio das experiências afro-brasileiras. Não há dúvidas de que o caminho tomado deve adotar a afrocentricidade. (NOGUEIRA, 2020, p.65)

3. O hype do Dia dos Namorados e o lançamento dos videoclipes

A venda do amor romântico acontece em diversos dispositivos mediáticos. O nosso consumo se dá em todos os lugares: telenovelas, filmes, séries, músicas, videoclipes, fotografias, conteúdos em plataformas de redes sociais, entre outros. Muitas vezes esse pode ser, inclusive, nosso único contato com uma definição de amor. bell hooks fala bastante sobre em sua obra *Tudo sobre o amor*:

Em seu primeiro livro, *O olho mais azul*, a romancista Toni Morrison identifica a ideia do amor romântico como "uma das ideias mais destrutivas do pensamento humano". Sua destrutividade habita na noção que alcançamos o amor sem vontade e sem capacidade de escolher. essa ilusão, perpetuada por tantas narrativas românticas, se mantém como uma barreira que nos impede de aprender a amar. Para preservar nossa fantasia, substituímos o amor pelo romance. (hooks, 2021, p.200)

É a partir deste lugar capitalista romântico de fantasia que o *Dia dos Namorados* se torna uma das maiores datas comerciais do Brasil e do mundo. Dado isto, o consumo desta data não se dá somente acerca das compras do varejo, como também da indústria da música e do entretenimento.

Volto a evocar as palavras de Thiago Soares neste contexto:

No entanto, acho que o maior legado que a apreensão da cultura pop deve gerar no olhar analítico sobre objetos midiáticos é o reconhecimento de que há **“brechas” nas “fórmulas” da mercantilização da cultura**. Há “clareiras” das indústrias da cultura. Dessa forma, reconheço que as relações entre instâncias produtivas das indústrias e as dinâmicas de produção se desenham complexas e específicas. No sistema de estúdios do cinema, por exemplo, e na lógica de produção fordista de Hollywood, não se

pode lançar um olhar meramente “demonizante” diante das imposições das instituições da indústria. (SOARES, 2014, p.10)

Enxergar essas brechas nos permite pensar essas produções para além deste lugar da Teoria Crítica em que todas as produções são “réplicas” e aceitas passivamente por aqueles que as consomem, que tudo é pensado e construído *somente* com o intuito de vender.

A potência das obras e das narrativas de artistas negros e negras, que falam sobre amor e exaltam a afro-religiosidade representam, por si só, uma ruptura com as “fórmulas” tradicionais da mercantilização cultural. Esses trabalhos destoam por si só do discurso hegemônico branco cristão normativo, sendo resistência por natureza, mesmo em uma data comercial como o *Dia dos Namorados*.

Balaio de amor, de BIA DOXUM, faz parte do álbum *Àtúnwa*⁹, que foi ao ar em 15 de novembro de 2019. O videoclipe foi lançado de forma independente, quase dois anos depois, em 12 de junho de 2021, *Dia dos Namorados* no Brasil. Uma escolha que com certeza não foi por acaso, tendo em vista a letra da canção, a linha melódica e a construção do próprio clipe.

Protagonizado por BIA DOXUM e *joveminino*¹⁰, o videoclipe é uma imersão intimista entre a artista e seu rito de banho de flor e o momento de afeto do casal. O romance é intensificado em toda a narrativa por meio de um filtro rosa em todo o clipe.

Outro ponto de destaque são os simbolismos da afro-religiosidade, como: o banho de flor e a defumação, rituais comuns dentro da Umbanda e do Candomblé; o livro-tributo aos Tincões, grupo conhecido pelas músicas e referências ao Candomblé; a tatuagem da espada de São Jorge, que faz referência ao orixá Ogum e as vestes brancas na sexta para Oxalá, orixá fun-fun, que só usa branco. A música complementa o videoclipe e vice-versa.

Eu tomei **banho de flor**
Pra te encontrar
Fiz defumador
Pra você chegar
Trouxe um balaio de amor
Dentro do olhar

⁹ Em post de divulgação do lançamento no Twitter, a cantora diz: “ÀTÚNWA é o conceito yorubá para aquilo que o ocidente entende como reencarnação: “aquele ou aquela que volta novamente.” Acesso em 21 de maio de 2024. Disponível em: <<https://x.com/biadoxum/status/1194342162416181249>>

¹⁰ Citado como disponível na descrição do videoclipe. Acesso em 21 de maio de 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pFZmQuNujOg>>

(DOXUM, 2019)

Figura 2 - A defumação



Fonte: Impressão de tela do *YouTube*

(link: <https://www.youtube.com/watch?v=pFZmQuNujOg>)

Esta obra tem, até o dia em que escrevo este artigo, 30,6 mil visualizações no *YouTube*, 1,3 mil likes e 159 comentários. O videoclipe é o segundo maior lançamento da artista, atrás apenas de *Filha de Pemba*, de 2018, com 77 mil visualizações.

Neste caso e em muitos outros de artistas independentes como BIA DOXUM, o que Thiago Soares diz sobre estar à margem da indústria fonográfica é uma reflexão importante a ser feita:

Estando à margem da indústria fonográfica, não se tem claramente definido um agente financiador desta natureza de videoclipes. A diluição do agenciamento financeiro evoca a restrição dos suportes de captação, bem como as configurações artísticas envolvidas no processo de realização do audiovisual. A opção pelo suporte videográfico se faz quase que obrigatória, sobretudo em função do barateamento das operações, embora saibamos das inúmeras possibilidades de, através de recursos de pós-produção, se conseguir dar um “efeito” de que, por exemplo, estamos diante de algo configurado no suporte fílmico. (...) Da mesma maneira que não se tem evidenciado o agente financiador do videoclipe, também se dilui, efetivamente, o agente realizador. Dessa forma, o trabalho não-formalizado, o realizador free-lancer, bem como os realizadores amadores, estudantes, artistas plásticos, profissionais liberais de áreas afins da comunicação aparecem gerando um sistema de produção que não obedece, obrigatoriamente, às regras impostas pelos ditames do VT publicitário, da narrativa seriada televisiva ou pela linguagem do cinema (matrizes da configuração do clipe) - embora seja perceptível que, na sua grande maioria,

mesmo os videoclipes realizados à margem da indústria fonográfica, ainda assim, tentam reproduzir configurações narrativas previamente reconhecíveis como “pertencentes à dinâmica do videoclipe. (SOARES, 2009, p.136)

Quando pensamos na rentabilidade da própria plataforma do *YouTube*, não há explícito em sua política¹¹ um número mínimo de visualizações para monetização. Contudo, alguns portais voltados ao marketing indicam que "paga o criador de conteúdo a cada 1 mil visualizações (CPM – custo por mil) em torno de 0,25 a 4,50 dólares. Convertendo para o real, o valor fica entre 1 e 19 reais"¹². Ou seja, um alcance de 30 mil visualizações dentro do contexto de remuneração da plataforma é baixo e pouco rentável à artista.

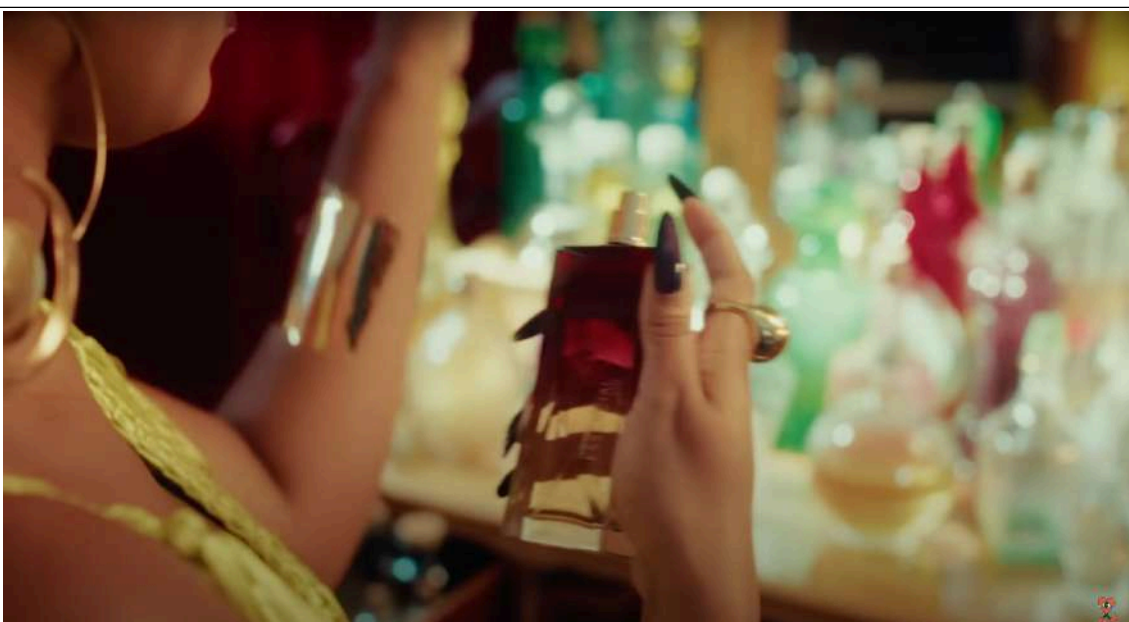
O *Dia dos Namorados* pode ter sido um pontapé potencializador da entrega desse conteúdo em um momento de *hype* relativo à data, mas não é uma garantia de venda e distribuição do conteúdo, especialmente ao ser feito por artistas negros e negras independentes.

Quando observamos o videoclipe *Orishas*, lançado em 15 de junho de 2023 juntamente ao single, é possível perceber outro contexto. Hodari faz parte do selo *We4music*, da Som Livre, e além de uma grande equipe com mais de 40 pessoas envolvidas na produção do clipe, também contou com o apoio da Natura. A marca aparece de forma sutil no videoclipe, com o perfume *Essencial*, por cerca de 02 segundos (figura 03).

Figura 3 - O detalhe do perfume

¹¹ Acesso em 22 de maio de 2024. Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/1311392?hl=pt-BR>>

¹² Qual a duração mínima de um vídeo para ser monetizado no YouTube? Acesso em 22 de maio de 2024. Disponível em: <<https://www.portalinsights.com.br/perguntas-frequentes/qual-a-duracao-minima-de-um-video-para-ser-monetizado-no-youtube>>



Fonte: Impressão de tela do *YouTube*

(link:

<https://www.youtube.com/watch?v=WWMcDgpRtZA&list=RDWWMcDgpRtZA>)

Com outra estrutura de produção, o videoclipe conta com uma imagem de alta resolução (2160p/4K) e diversos planos e enquadramentos de imagem distintos. São mais de 800 mil visualizações em menos de um ano em que a obra foi ao ar, com 9,1 mil likes e 310 comentários.

Neste caso, a rentabilidade do videoclipe é outra por si só, tendo o envolvimento de grandes marcas como a Som Livre e a Natura, além da própria plataforma do YouTube e as milhares de visualizações. É neste contexto das *brechas nas fórmulas de mercantilização da cultura* que Thiago Soares também coloca em jogo o marketing:

(...) Cabe aqui perceber as “brechas” nas lógicas de produção e consumo: diante de um estágio avançado das lógicas do capitalismo e do marketing, não sabe pensar o estúdio somente como uma instituição que visa única e deliberadamente o lucro. Sim, o lucro e o retorno financeiro com uma obra são ainda as molas propulsoras da existência das instituições na cultura. No entanto, há, atualmente, disposições do marketing que precisam posicionar estúdios como marcas num mercado global e plural. **Com isso, apoiar, distribuir e “assinar embaixo” de filmes “menores”, de cinematografias fora do eixo de Hollywood, é uma importante retranca de posicionamento de mercado.** (SOARES, 2014, p.10)

Ainda que o autor esteja falando sobre o cinema hollywoodiano, cabe novamente ao cenário musical. Essa análise evidencia a complexidade do mercado

cultural e a forma como as dinâmicas de produção e consumo se desenham, especialmente para artistas à margem das grandes indústrias.

É perceptível que, no caso deste videoclipe [*Orishas*], o elemento visual explícito à afro-religiosidade é o uso dos fios de conta. As outras referências aos orixás e ao axé estão presentes na letra da canção.

Enquanto datas como o Dia dos Namorados são exploradas pelo mercado para impulsionar o consumo, há também uma riqueza de narrativas que emergem dessas brechas, desafiando e subvertendo as fórmulas tradicionais de mercantilização cultural. O trabalho de artistas independentes como BIA DOXUM demonstra que, apesar das limitações financeiras e estruturais, é possível criar obras que não apenas resistem aos discursos hegemônicos, mas que também celebram identidades e culturas marginalizadas.

Através de produções como *Balaio de Amor* e *Orishas*, mostram que é possível criar obras que dialogam com identidades e tradições específicas, como a afro-religiosidade, oferecendo narrativas de amor que vão além dos estereótipos convencionais.

4. Considerações finais

Ao analisar a interseção entre música negra, resistência cultural e mercantilização da cultura, há uma contraposição à *replicação* da Teoria Crítica quando pensamos nas produções afrodiaspóricas. Os videoclipes examinados neste artigo não apenas abordam a afro-religiosidade, a negritude e o amor entre pessoas negras, mas também desafiam as posições dominantes ao oferecerem novas narrativas sobre o amor.

A intencionalidade em explorar juntamente temas como afro-religiosidade, amor e identidade, explicita as brechas nas fórmulas de mercantilização da cultura, demonstrando que é possível criar obras significativas e politicamente engajadas, com pautas que evocam um discurso contra-hegemônico, mesmo em uma data tão comercial como o *Dia dos Namorados*.

Esses videoclipes, portanto, não devem ser vistos apenas como produtos de entretenimento, mas como manifestações de resistência e afirmação cultural, expressando a beleza e a complexidade das experiências negras afro-religiosas. Além

disso, ao destacarem a afrocentricidade, essas obras contribuem para a construção de uma narrativa de autoestima e autoamor da população negra.

Ao mesmo tempo, não podemos somente *romantizar* e deixar de reconhecer os desafios enfrentados por artistas independentes. A falta de recursos financeiros e estruturais pode limitar sua capacidade de alcance e distribuição, tornando ainda mais importante o reconhecimento e o apoio a esses criadores e suas obras. Também é preciso destacar que é possível perceber mais representações no videoclipe de BIA DOXUM, do que no de Hodari e Luedji Luna.

Ainda assim, as brechas nas estruturas de poder da indústria cultural não devem ser apenas identificadas, mas ativamente exploradas e amplificadas para permitir uma maior diversidade de vozes e perspectivas na esfera cultural do *mainstream*.

5. Referências

DOXUM, Bia. Balaio de amor. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFZmQuNujQg>

ADORNO, Theodor W.; **HORKHEIMER**, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AZEVEDO, Amailton Magno. **Samba: um ritmo negro de resistência**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, Brasil, n. 70, p. 44–58, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i70p44-58. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/149632>. Acesso em: 15 maio. 2024.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 148 p.

GUMES, Nadja Vladi; **LIMA**, Tatiana Rodrigues. **A performance decolonial de Rachel Reis no álbum Meu Esquema e a cena musical afrolatina de Salvador**. Revista Vórtex, Curitiba, v.12, p. 1-30, abril, 2024. CC-BY.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante, 2021. 233 p.

hooks, bell. **Cultura fora da lei**. São Paulo: Editora Elefante, 2023. 420 p.

hooks, bell. **Cinema vivido**. São Paulo: Editora Elefante, 2023. 420 p.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; **SOARES**, Thiago. **O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise**. Revista Galáxia, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2009.

SOARES, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop. Logos, [S. l.], v. 2, n. 24, 2014. DOI: 10.12957/logos.2014.14155. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14155>. Acesso em: 9 maio. 2024.

SODRÉ, Muniz. Uma lógica perversa de lugar. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 9–16, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.22524. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22524. Acesso em: 14 mar. 2024.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken e THORNTON, Sarah (org). The Subcultures Readers. Londres: Routledge, 1997. p.494-505.

TENÓRIO, Henrique. A cor da Anitta: observando o discurso da mestiçagem em performances midiáticas. In: Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0719202220214862d73c8c1dd4a.pdf>>. Acesso em 16 de maio de 2024.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. FOGO NOS RACISTAS!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiaspórica. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, 2020.