

Videoclipe como arquivo de fabulação crítica:

uma análise de Tranca Rua

Anna Victória Barbosa¹ e Gabriela Machado Ramos de Almeida²

Resumo

Este artigo analisa a produção audiovisual *Tranca Rua*, da banda baiana ÀTTØØXXA com participação do rapper soteropolitano Baco Exu do Blues, a fim de compreender o videoclipe como documento vivo e performativo. Estabelecemos diálogo no campo da música com autores como Soares (2013), Sá (2021) e Dalla Vecchia (2024), articulando suas contribuições aos estudos do videoclipe. O vídeo mobiliza símbolos da afrorreligiosidade em conexão com a cidade de Salvador, evocando Exu por meio de elementos estéticos como vestimentas, comidas e a presença do galo, e de performances – a exemplo das danças e da *CapoeyraVogue*. A hipótese do videoclipe enquanto arquivo vivo é sustentada a partir da articulação entre as noções de arquivo e repertório (Taylor, 2013), fabulação crítica (Hartman, 2020), corpo-tela e tempo espiralar (Martins, 2021). Nessa perspectiva, os vídeos não se reduzem a produtos culturais inseridos na lógica da indústria fonográfica; constituem performances que reinscrevem memórias e práticas silenciadas, produzindo contra-história e modos de resistência. A partir da análise produzida, buscamos evidenciar como esses produtos audiovisuais operam como espaços de fabulação crítica e performances do corpo-tela, alargando os sentidos do visível e do audível.

Palavras-chave

fabulação crítica; música negra brasileira; videoclipe; arquivo; performance.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (PPGCOM-ESPM). Jornalista. E-mail: annavictoriapb@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Coordenadora do grupo de pesquisa Sense – Comunicação, Consumo, Imagem e Experiência (ESPM/CNPq). E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

Music video as archive of critical fabulation:

an analysis of *Tranca Rua*

Anna Victória Barbosa¹ and Gabriela Machado Ramos de Almeida²

Abstract

This article analyzes the audiovisual production *Tranca Rua*, by the Bahia-based band ATTØØXXA featuring Salvador-born rapper, Baco Exu do Blues, in order to understand the music video as a living and performative document. We establish a dialogue in the field of music with authors such as Soares (2013), Sá (2021), and Dalla Vecchia (2024), articulating their contributions to music video studies. The video mobilizes symbols of Afro-Brazilian religiosity in connection with the city of Salvador, evoking Exu through aesthetic elements such as clothing, food, and the presence of the rooster, as well as through performances – including dances and *Capoeira Vogue*. The hypothesis of the music video as a living archive is sustained through the articulation of the notions of archive and repertoire (Taylor, 2013), critical fabulation (Hartman, 2020), canvas-body, and spiral time (Martins, 2021). From this perspective, music videos are not reduced to cultural products embedded within the logic of the recording industry; they constitute performances that reinscribe silenced memories and practices, producing counter-history and modes of resistance. Based on this analysis, we seek to highlight how these audiovisual products operate as spaces of critical fabulation and canvas-body performances, expanding the meanings of the visible and the audible.

Keywords

critical fabulation; brazilian black music; music video; archive; performance.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (PPGCOM-ESPM). Jornalista. E-mail: annavictoriapb@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Coordenadora do grupo de pesquisa Sense – Comunicação, Consumo, Imagem e Experiência (ESPM/CNPq). E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

El vídeo musical como archivo de fabulación crítica:

un análisis de Tranca Rua

Anna Victória Barbosa¹ y Gabriela Machado Ramos de Almeida²

Resumen

Este artículo analiza la producción audiovisual "Tranca Rua", de la banda bahiana ÀTTØØXXA, con la participación del rapero salvadoreño Baco Exu do Blues, para comprender el video musical como un documento vivo y performativo. Establecemos un diálogo en el ámbito musical con autores como Soares (2013), Sá (2021) y Dalla Vecchia (2024), articulando sus contribuciones a los estudios de video musical. El video moviliza símbolos de la afroreligiosidad en conexión con la ciudad de Salvador, evocando a Exu a través de elementos estéticos como la vestimenta, la comida y la presencia del gallo, y performances como danzas y *Capoeira Vogue*. La hipótesis del video musical como archivo vivo se sustenta en la articulación entre las nociones de archivo y repertorio (Taylor, 2013), fabulación crítica (Hartman, 2020), pantalla corporal y tiempo espiral (Martins, 2021). Desde esta perspectiva, los videos musicales no son simplemente productos culturales arraigados en la lógica de la industria discográfica; constituyen performances que reinscriben memorias y prácticas silenciadas, generando contrahistoria y modos de resistencia. A partir del análisis realizado, buscamos destacar cómo estos productos audiovisuales funcionan como espacios para la fabulación crítica y la performance del cuerpo-pantalla, ampliando los significados de lo visible y lo audible.

Palabras clave

fabulación crítica; música negra brasileña; vídeo musical; archivo; performance.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (PPGCOM-ESPM). Jornalista. E-mail: annavictoriapb@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Coordenadora do grupo de pesquisa Sense – Comunicação, Consumo, Imagem e Experiência (ESPM/CNPq). E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

Introdução

Lançado no verão de 2024 pelo grupo de pagodão baiano ÀTTØØXXA [1], em parceria com o rapper soteropolitano Baco Exu do Blues [2], o videoclipe da canção *Tranca Rua* é dirigido pela realizadora audiovisual Aisha Mbikila [3] e traz à cena a potência de Exu em diálogo com o território de Salvador. Com duração de três minutos e oito segundos, a obra já soma mais de 650 mil visualizações no YouTube (dados de junho de 2025). Logo nos primeiros segundos do clipe, vemos um galo correndo em um beco [4] (Imagem 01). Na sequência, uma série de imagens em cortes rápidos: uma ferramenta de santo e quartinhas de diversas cores [5]. A imagem do galo volta a aparecer, agora na forma de ilustração gráfica, com os nomes dos artistas ÀTTØØXXÁ e Baco Exu do Blues, o título do videoclipe e os créditos de Aisha. Ao fundo dos *letterings*, aparecem imagens de atabaques, farinha de mandioca [6], azeite de dendê e outras ferramentas de santo, além de frutas expostas na Feira de São Joaquim, enorme mercado popular histórico de Salvador, ao qual voltaremos no texto.

Imagem 1 A galinha



Fonte: Impressão de tela do YouTube (ÀTTØØXXA, 2024).

As imagens vão e voltam. Não somente os elementos visuais diretos, como as ferramentas ou imagens que se repetem, mas também o jogo de câmera que brinca com os planos abertos e planos de detalhe, especialmente mostrando os rostos dos artistas, todos homens negros cisgêneros. E o galo volta a aparecer, com sua crista acariciada por um dos cantores. Corte para o galo no colo, cebola, flores, espada de São Jorge, kariri com mel e carrancas. Uma saudação a Exu: Laroyê (Imagem 2), escrita com a mesma fonte do título do videoclipe.

Imagem 2 Saudação a Exu para abrir os caminhos



Fonte: Impressão de tela do YouTube (ÀTTØØXXA, 2024).

Circundada por tridentes, símbolo frequentemente associado ao Orixá, a inscrição surge como um pedido de uma benção para começar, de fato, a canção. Passaram-se 15 segundos, e nesse prólogo o espectador é levado para diferentes espaços da cidade. Exu é evocado de maneira direta, seja com o galo ou a saudação, e indireta, na sensibilidade contida na rapidez do movimento e no retorno às encruzilhadas.

Este artigo – fruto de uma pesquisa mais ampla em andamento que resultou até agora no levantamento de mais de 40 obras audiovisuais musicais contemporâneas em que elementos de religiões afrobrasileiras aparecem representados – apresenta uma análise do videoclipe e da canção *Tranca Rua* buscando responder à seguinte questão: de que modo a incorporação de elementos da afrorreligiosidade em videoclipes de artistas negros brasileiros contemporâneos atua na construção de fabulações críticas?

A pesquisa articula, como marcos teórico-epistemológicos, as noções de arquivo e repertório em Taylor (2013), fabulação crítica em Hartman (2020) e corpo-tela em Martins (2021). Procuramos demonstrar, com o texto, o potencial de determinadas produções audiovisuais de artistas negros/as brasileiros/as contemporâneos/as para operar como contra-história e resistência. Este percurso teórico é o que permitirá compreender os videoclipes não somente como produtos culturais inseridos na lógica da indústria fonográfica, mas enquanto performances que reinscrevem memórias e práticas silenciadas. Antes disso, no entanto, argumentamos em defesa do videoclipe como um documento vivo e performativo, como será exposto na próxima seção do texto.

O videoclipe como documento vivo e performativo

O videoclipe tem suas origens vinculadas ao cinema musical e à televisão musical e surge como uma resposta comercial às demandas da indústria fonográfica e televisiva. As vitrolas de fichas visuais deram os primeiros indícios “de que o lugar de destaque do videoclipe é a televisão” Soares, 2013, p. 54). Entretanto, como se sabe, é na *era MTV* que esse processo se configura como um marco fundamental

para a consolidação e popularização do formato enquanto produto popular midiático (Soares, 2013; Sá, 2021).

Com seu surgimento e popularização global nas décadas de 1980 e 1990, a MTV marca a concepção de televisão musical, ao transmitir videocliques 24 horas por dia em sua programação. O desenvolvimento de “filiais” promoveu algumas mudanças na programação, como a “criação de produtos que não, necessariamente, circulariam em todas as MTVs” (Soares, 2013, p. 71). Posteriormente, a popularização da internet em banda larga e o desenvolvimento de outros formatos de distribuição de música para além das mídias físicas, como mp3, criam tensionamentos com a televisão musical. A partir de 2006, com o YouTube e o desenvolvimento de novos artefatos tecnológicos, a emissora passa a recuar na exibição dos videocliques e passa a focar mais em programas jornalísticos e *reality shows*.

É inegável que o YouTube reconfigura lógicas de circulação e consumo e gera outras mudanças significativas na compreensão do videoclipe. Sá (2021) aprofunda o desenvolvimento do formato enquanto um artefato central da cultura musical nos últimos anos e que, na era *pós-MTV*, recuperou a relevância que tinha nos anos 1980 e 1990, mas que o YouTube deve ser considerado em suas especificidades:

Nesse sentido, defendo que a plataforma, embora se comunique com e *remedie* outros meios – tais como a televisão e o rádio – e não deva ser pensada de forma isolada, mas sim como um nó em uma rede sociotécnica maior constituída pela cultura digital, desafia-nos a entendê-la como tecnologia e forma cultural (Williams, 1990), uma vez que ela ocupa um papel central como mediadora (Latour, 2012) da experiência musical (Sá, 2021, p. 36).

A plataforma altera a relação produção–circulação–recepção ao ser permeada por redes sociotécnicas, tornando-se necessário compreender como essa relação expande e complexifica as concepções anteriormente estabelecidas nos estudos clássicos do videoclipe. Como afirma Dalla Vecchia (2024), o videoclipe plataformizado expande as possibilidades estéticas do videoclipe clássico e torna a narratividade pop crescentemente capilarizada.

Ainda que a discussão sobre a plataformização não constitua o foco deste artigo, torna-se inevitável mencionar os impactos decorrentes da televisão musical e o desenvolvimento/popularização de plataformas digitais como o YouTube, especialmente quando consideramos as mudanças produzidas na propriedade intelectual, no entretenimento, entre os próprios artistas e a comunidade em si, recolocando o videoclipe em lugar de destaque na experiência de fruição musical (Sá, 2021).

A hipótese sustentada aqui, numa proposição de diálogo entre Sá e Taylor, é que o videoclipe opera como um documento vivo que arquiva experiências negras e diaspóricas – não no sentido de um registro fixo, mas como um campo de disputa narrativa e estética. Esse entendimento se apoia, em parte, na proposta de Taylor

em torno das diferentes formas de memória. Para a autora, a memória “arquivar” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, “todos esses itens supostamente resistentes à mudança” (Taylor, 2013, p. 48). No entanto, ao considerar o videoclipe como documento, é preciso romper com a ideia de que ele tem uma permanência estática. Em vez disso, propomos compreendê-lo como parte de um arquivo instável e performativo, constantemente ressignificado por sua circulação nas plataformas digitais.

A popularização dos meios de produção e recepção audiovisual, especialmente com a consolidação de plataformas como o YouTube, viabiliza essa concepção. Contudo, é preciso reconhecer que tais plataformas não apenas agregam conteúdos, como também os moldam a partir de lógicas algorítmicas, regimes de visibilidade e estéticas padronizadas (Dalla Vecchia, 2024; Sá, 2021). Assim, o videoclipe, ao mesmo tempo em que potencializa narrativas e experiências negras, também está sujeito às mediações mercadológicas e tecnológicas que tensionam sua função como arquivo. Trata-se, portanto, de uma disputa constante, o que reforça sua potência enquanto documento em trânsito, em disputa, em performance.

Nesse sentido, compreender o videoclipe como um documento vivo e performativo também implica reconhecer suas convenções narrativas, estéticas e sensoriais. É o que propõe Dalla Vecchia (2024), ao definir a linguagem audiovisual do videoclipe como sistema de convenções audiovisuais, sonoras e performáticas que são reconhecidas “[...] como instâncias de presentificação e fabulação da performance musical de determinado artista; e a consequente narrativa autoral desenvolvida por estas com seus inúmeros desdobramentos e rupturas” (Vecchia, 2024, p. 173). Para o autor, a presença do videoclipe nos arquivos digitais não implica a perda de sentido de suas convenções estéticas e de linguagem audiovisual, pois a cultura digital irá remediar tais conteúdos e as formas culturais do passado seguem ecoando no presente e no futuro das ambiências digitais (Dalla Vecchia, 2024).

Assim, reafirmamos que o arquivamento digital dos vídeos não gera necessariamente a dissolução de suas convenções estéticas e linguagens audiovisuais, podendo também possibilitar que essas formas culturais ressoem e se rearticulem no presente mediado pelas plataformas digitais.

É justamente no entrelaçamento entre performance, memória, música e mídia que os vídeos se configuram como dispositivos culturais complexos, capazes de produzir narrativas que ultrapassam a mera circulação mercadológica. Nas próximas seções, passaremos à análise do videoclipe de *Tranca Rua*, em diálogo com as concepções de arquivo, fabulação crítica, corpo-tela, evidenciando de forma mais detida as bases teóricas para sustentação do argumento de que artistas negros reconstroem memórias e desafiam narrativas hegemônicas por meio da performatividade audiovisual com a incorporação de elementos da afroreligiosidade nos vídeos.

Arquivo, fabulação crítica e corpo-tela como proposição epistemológica para a análise de vídeos em que emergem elementos da afrorreligiosidade

Muniz Sodré explica que, durante a travessia do Atlântico, a solidariedade entre as pessoas escravizadas estava acima das divisões étnicas pré-existentes em África e que isto permite compreender a cultura negro-brasileira, porque demonstra que “[...] os orixás ou voduns ou os inquices (bantos) não são entidades apenas religiosas, mas principalmente *suportes simbólicos* – isto é, condutores de regras de trocas sociais – para a continuidade de um grupo determinado” (Sodré, 2002, p. 57).

Portanto, nas encruzilhadas da resistência na América, houve um processo de *reterritorialização condensadora* (Sodré, 2002). Anteriormente, na África Ocidental, os orixás eram cultuados de forma ligada à ancestralidade e ao território. Em diáspora, no Brasil há a “criação de um novo espaço mítico e histórico, no qual estava em primeiro plano a preservação de um patrimônio simbólico que seria responsável pela continuidade da cosmologia africana no exílio” (Sodré, 2002, p. 58).

A constituição da cultura afro-diaspórica é marcada por pontos de contato entre diversas etnias de origem africanas e indígenas brasileiras, abarcando elementos como *caboclos* [7]. E em um país com a dimensão do Brasil, os desdobramentos e caminhos não foram homogêneos, resultando em múltiplas expressões religiosas-culturais [8]. Religiões como o candomblé e a umbanda, com forte influência nagô, e às quais nos ateremos aqui, são duas das mais populares no país.

No entanto, o desconhecimento acerca das religiões de matriz africana corrobora para um afastamento da ancestralidade e história do povo negro. Martins recupera o saber de cosmovisões de matriz africana, onde “dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2021, p. 23).

Ou seja, quando recuperamos nossa história, podemos entender que a música, bem antes da colonialidade, fazia parte das expressões ancestrais negras. Contava histórias, ensinava sobre bichos, plantas e ervas, falava sobre amores, práticas tecnológicas, lutas, quizumbas e muito mais (Martins, 2021). O contato mais próximo que podemos ter com a origem que nos foi apagada se dá, muitas vezes, em um terreiro.

Se é possível, em 2025, cantar em iorubá para o santo, é porque é nessa performance que se resguarda uma memória ancestral, é neste espaço que se entende o *tempo como espiralar*, conforme a proposição de Martins (2021), para quem, na performance da oralidade, cantos e narrativas reelaboram a história sob a ótica negra, mobilizando heranças africanas recriadas no Brasil e nas Américas. Esses repertórios, transmitidos por mestres da voz e dos ritos, condensam memórias, mitos, fábulas

e experiências históricas que atravessam da ancestralidade à atualidade. Por meio da oralitura, conforme Martins (2021), tais enunciados são continuamente reativados nos terreiros, espaços de criação e transmissão de saberes.

Nesta busca de recuperar os saberes, o processo de contar e recontar nossas histórias de forma espiralar, em que passado, presente e futuro se encontram, a fabulação crítica, proposta por Hartman em *Vênus em dois atos* (2020) e colocada em prática em seu livro *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos* (2022), se entrelaça neste trabalho por meio dos elementos da afrorreligiosidade incorporados no conjunto de videoclipe levantados na pesquisa e dos quais, em função das limitações próprias a um artigo, abordaremos apenas um.

A fabulação crítica busca, por meio do arquivo, narrar histórias que não foram contadas, produzindo uma espécie de contra-história, ao ter em vista que o arquivo da escravidão está assentado sobre uma violência fundadora, que “determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder” (Hartman, 2020, p. 27).

Ao compreender as fontes arquivais/documentais e o valor de verdade a elas atribuído como ficção da história – em que também é possível traçar um paralelo com os roteiros em Diana Taylor (2013) – Hartman aposta na fabulação das resistências ausentes dos registros oficiais, atribuindo à imaginação o potencial de atuar nas lacunas dos arquivos, “lançando em crise ‘o que aconteceu quando’ e explorando a ‘transparência das fontes’ como ficções da História” (Hartman, 2020, p. 29).

Taylor (2013), por sua vez, em *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*, discute as formas de transmissão de conhecimento a partir das noções de arquivo e repertório. A autora parte do contexto de invasão e colonização nas Américas, mais especificamente no território que hoje corresponde ao México, e a violência epistêmica que ocorre no processo de invasão a partir da leitura de documentos escritos por colonizadores e de maior valorização à escrita do que a outros tipos de conhecimento.

Taylor (2013, p. 46) evidencia que, originalmente, a escrita era um “lembrete para a performance, um auxílio mnemônico. Informações mais precisas podiam ser armazenadas através da escrita, o que exigia habilidades especializadas, mas dependia da cultura incorporada para sua transmissão”. Ao utilizar a escrita como forma de dominação cultural para povos originários e africanos em diáspora, há, para a autora, uma fratura entre arquivo e repertório, que não se dá entre a palavra escrita e a fala, mas “entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)” (Taylor, 2013, p. 48).

A autora mostra como a priorização da escrita estabelece uma hierarquia entre os modos de produção e transmissão de conhecimento, deixando em segundo plano

formas de saber inscritas na oralidade, na corporeidade e na performance. Essas práticas, que compõem o que a autora define como *repertório*, são frequentemente invisibilizadas e desvalorizadas nos sistemas de legitimação do saber, apesar de operarem como mecanismos centrais de memória, resistência e continuidade cultural de povos originários e africanos em diáspora.

Práticas não verbais – como dança, ritual e culinária, entre outras –, que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. Muitos tipos de performance, considerados idólatras por autoridades religiosas e civis, foram totalmente proibidos (Taylor, 2013, p. 48).

Ao discutir o arquivo, Taylor desmistifica a ideia de que ele é um repositório neutro e estável de fatos e memórias. Ao contrário, evidencia que o que se constitui como arquivar é fruto de um processo de seleção, exclusão e mediação, atravessado por interesses políticos e institucionais. A autora aponta para os mitos de autenticidade e permanência associados ao arquivo, problematizando sua pretensa imparcialidade e imutabilidade. Um deles é a crença de que o arquivo seria neutro, como se os objetos ali preservados possuíssem significado independente do próprio gesto arquivar. Na realidade, o que define algo como arquivar, conforme Taylor, é o processo de seleção que o destina à análise.

Essa perspectiva crítica sobre o arquivo ressoa no pensamento teórico de Hartman, que também evidencia as lacunas e violências inscritas nos registros oficiais da história. Sua noção de fabulação crítica emerge neste trabalho como um conceito valioso, mas também enquanto ferramenta metodológica para lidar com a insuficiência dos arquivos oficiais, especialmente no que diz respeito às vidas negras escravizadas e seus apagamentos sistemáticos. Em *Vênus em dois atos*, Hartman denuncia não a ausência de narrativas, mas os próprios limites do arquivo e sua pretensa neutralidade, revelando-o como instrumento de apagamento e violência histórica.

A escassez de narrativas africanas sobre o cativeiro e a escravização exacerba a pressão e a gravidade de tais questões. Não há uma única narrativa autobiográfica de uma mulher cativa que sobreviveu à Passagem do Meio. Esse silêncio no arquivo, em combinação com a robustez do forte ou do entreposto de escravos, não como uma cela de detenção ou espaço de confinamento, mas como episteme, faz com que a historiografia do tráfico escravista, em sua maior parte, focalize assuntos quantitativos e questões de mercados e relações comerciais (Hartman, 2020, p. 17).

A autora propõe uma escrita que tensiona os limites entre o histórico e o ficcional, como forma de reconstruir possibilidades de existência diante de silêncios e lacunas documentais. Fabular, nesse contexto, é imaginar de modo radical outras formas de narrar e testemunhar a experiência negra. Destacamos dois pontos centrais apresentados por Hartman ao conceituar a fabulação crítica: a noção de *resistência*

do objeto e a narrativa recombinate. Ao compreender a resistência como cerne da questão, mesmo quando ela se manifesta de forma imaginada ou recombina, Hartman (2020) indica que há, nos próprios corpos, gestos e silêncios dos sujeitos subalternizados, uma força que escapa à captura totalizante do arquivo colonial.

A intenção dessa prática não é dar voz ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. [...] É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo (Hartman, 2020, p. 30).

Ao lado disso, a ideia de *contra-história*, que atravessa o pensamento de Hartman, mas que dialoga com autores como Foucault (2000), aponta para a necessidade de romper com a linearidade e a história dominante, instaurando outras narrativas possíveis, insurgentes e coletivas. A contra-história se articula, portanto, como gesto político e estético, um desvio da norma que reposiciona sujeitos historicamente marginalizados como protagonistas da memória e da produção de sentido.

Martins, por sua vez, permite compreender outras organizações do tempo a partir do conceito de *tempo espiralar*, que rompe com a divisão do tempo ocidental linearizada de passado, presente e futuro. Na concepção apresentada pela autora, passado, presente e futuro se encontram. A compreensão do tempo como espiral, não linear, oferece um instrumento fundamental para a análise dos videoclipes que incorporam elementos da afrorreligiosidade. Em algumas das produções, as temporalidades se entrelaçam, revelando simultaneamente o passado, o presente e a projeção de futuros possíveis.

Essa organização do tempo permite que o videoclipe funcione como um espaço simbólico onde a memória ancestral não está congelada no passado, mas está em movimento constante, atuando como força vital que ressignifica o presente e projeta modos de existência e resistência.

É a partir dessa compreensão que nos apropriamos da ideia de resistência como algo que persiste, que sobrevive e que se refaz, e a relacionamos com videoclipes de artistas negros/as brasileiros/as contemporâneos que incorporam elementos da afrorreligiosidade em seus videoclipes. Ao escolher dar a ver e estetizar estes elementos nas produções audiovisuais, tensionam diretamente estruturas coloniais que historicamente marginalizam expressões religiosas de matriz africana, seja pelo racismo institucional, pelo apagamento simbólico ou pela tentativa de estigmatização dessas práticas no imaginário social.

“Nós é macumbeiro, nós é macumbeiro/A cidade toda é nosso terreiro”: análise de *Tranca Rua*

Passados os segundos iniciais de prólogo do videoclipe e da canção (descritos na introdução do artigo), o canto propriamente tem início aos 16 segundos, e é acompanhado de imagens dos músicos do grupo ÀTTØØXXÁ se cumprimentando em uma das encruzilhadas da Feira de São Joaquim, popularmente conhecida por ser um local em Salvador de comercialização de uma série de itens para os cultos de matriz africana.

O videoclipe é carregado de referências que não deixam dúvida de que se trata de Exu, e de que o território é a cidade de Salvador. A letra da canção logo convoca os ouvintes a retomar e romper com a dimensão negativa associada ao termo “macumba”, ao se apropriar dele com orgulho, evocando a ocupação da cidade enquanto terreiro:

Eles vão falar que seu sucesso é macumba
Sua dança é macumba, sua luta é macumba
Olha esse peito olha essa bunda
Só pode ser macumba
Nós é macumbeiro, nós é macumbeiro
A cidade toda é nosso terreiro
(ÀTTØØXXÁ [...], 2024)

É durante este trecho, inclusive, que o videoclipe se desloca para outro ponto da cidade. Negra Jho [9] aparece vestida de vermelho, com olhos pintados de dourado e unhas grandes. Em plano mais aberto, reaparece saudando e, no fundo, há um vaso escrito Exu (figura 3).

Imagem 3 Exu

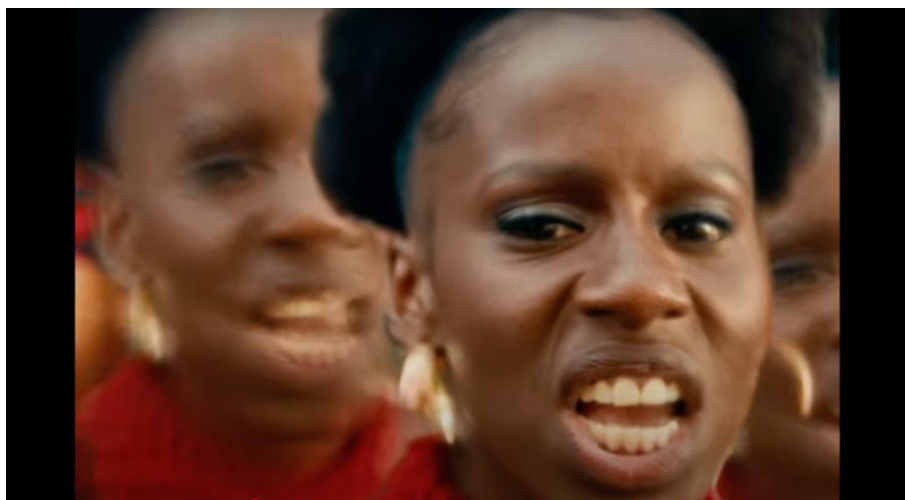


Fonte: Impressão de tela do YouTube (ÀTTØØXXÁ [...], 2024).

Outra série de três imagens aparece, com destaque para a imagem triplicada

de Larissa Pinto (Imagem 4), que ecoa o verso que antecede o refrão: *tranca, tranca, tranca*, repetidas vezes.

Imagem 4 Larissa Pinto



Fonte: Impressão de tela do YouTube (ÀTTØØXXA [...], 2024).

Larissa, assim como Negra Jho, está vestida de vermelho, e dança misturando gestos contemporâneos aos movimentos que remetem aos rituais afro. Pode ser vista como alguém chamando por Exu ou sendo ele próprio. É importante ressaltar que ela está no Pelourinho, território complexo da cidade pautado pela ausência de políticas de preservação da memória das violências escravocratas-coloniais que ali ocorreram, como também pelo mais recente processo de gentrificação do Centro Histórico da cidade, que está transformando bairros como Santo Antônio Além do Carmo em áreas habitadas predominantemente por pessoas de classe média alta e estrangeiros.

No videoclipe, o corte nos leva de volta às imagens dos artistas na Feira de São Joaquim, cantando o seguinte trecho:

Só pode ser macumba
Vem mexendo essa bunda
Tenta e não acha aqui
Nós indo até o fim
Pronto pra o fim da festa
Sabe ninguém se entrega
Antes que a noite acabe
Incendeia a cidade
(ÀTTØØXXA [...], 2024)

Os artistas trazem tanto na canção quanto na imagem (Imagem 5), a partir de efeitos visuais, a possibilidade de incendiar a cidade, tomá-la para si, apropriar-se de um território que é, muitas vezes, renegado à população negra.

Imagem 5 Salvador em chamas.



Fonte: Impressão de tela do YouTube (ÀTTØØXXA [...], 2024).

A ocupação do território, seja na Cidade Baixa ou no próprio Centro Histórico, evidencia o poder existente na retomada desses espaços. Lugares que antes eram utilizados para venda de pessoas escravizadas fabulam no videoclipe a existência e materialização de Exu, além da possibilidade de ocupar a cidade para o baile, para a macumba, para a existência de corpos negros como corpos livres. Conforme Haesbaert, o território está ligado ao poder, “mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação. (Haesbaert, 2004)

Em sua primeira aparição no clipe, o cantor Baco Exu do Blues explicita os atravessamentos da vivência na cidade. Entre profano e sagrado, fala sobre religiosidade, turismo, sexualidade e violência policial, num canto falado que é próprio do gênero musical em que o artista se inscreve, o rap:

Protegido por seu pinga fogo
Filhos do sol, pele bronzada
Não vejo bicho com nada
Ce é de fora
Venha com calma
Ce é nas manhã
Deixo sua cara marcada
Tomo tudo que me falta
Nessa gostosa botada
Nesses peru só porrada
Bota a base nego
Qual deles que me parou nem sei
Tava de farda eu nem vi porra só derrubei
Eu abri caminho e entrei
Nós troca murro em delay
Salvador é minha terra sem lei
Melhor sai daqui seu play
(ÀTTØØXXA [...], 2024).

Na mesma cena, vemos o ator Fabrício Boliveira e o dançarino Negrizu Santos,

que aparecem em frente a uma casa sob um filtro avermelhado, borrifando/cuspindo gin [10], com velas acesas, usando fios de conta de Exu e saudando o Orixá e as entidades (Imagens 6 e 7).

Imagens 6 e 7 - *Oti-oloje* e Negrizu Santos



Fonte: Impressão de tela do YouTube (ÀTTØØXXA [...], 2024).

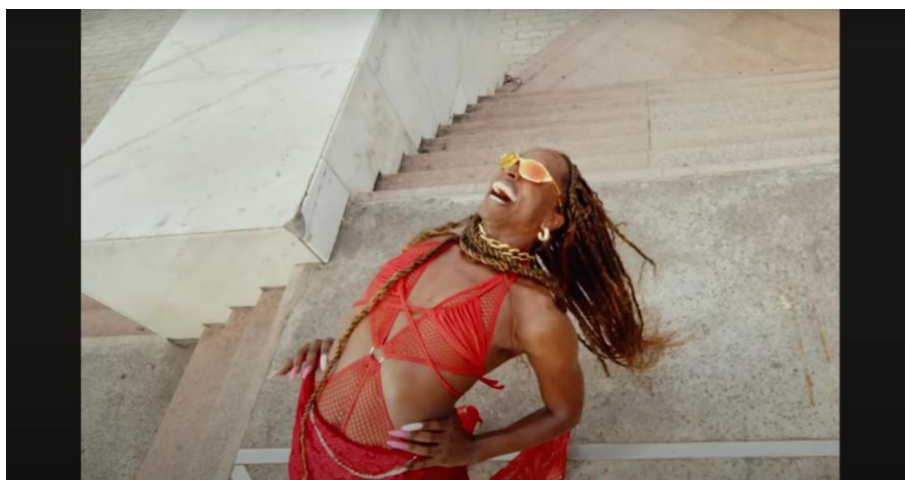
Enquanto Negrizu faz o movimento de saudar, há uma transição da cena para a imagem da performer travesti Puma Camillê dançando no Monumento da Cruz Caída, local onde começa o Pelourinho. De vermelho, com botas de salto alto, tranças soltas e óculos Oakley, ela dança uma mistura de *vogue* e capoeira que intitulou de *CapoeyraVogue*. Sua presença e sua performance adicionam uma interessante camada de bastardização (Rincón, 2016) ao videoclipe, ao associar duas linguagens que, embora sejam oriundas de vivências negras diaspóricas – a capoeira e o *vogue* – remetem a contextos culturais, sociais, históricos e geográficos muito distintos: do Brasil colonial às dissidências negras de gênero e sexualidade na cidade de Nova Iorque no final do século XX.

Em certo momento, vemos a encenação de Puma *virando no santo*, quando se torna a própria representação de Exu (Imagem 8). A possibilidade de fabular a cidade enquanto território apropriado, de recriar o que seriam as próprias imagens dos Orixás em corpos travestis e transgêneros, como no caso de Puma, abre espaço para a produção de uma fabulação crítica, de um gesto estético-político que contesta os regimes normativos de representação, reinscrevendo no presente outras possibilidades de existência e memória em diálogo com passado e futuro.

Nesse processo, o corpo de Puma opera como corpo-arquivo, reencenando

saberes ancestrais como a capoeira e a própria incorporação, convocando sentidos que rompem com o apagamento colonial e reconstitui Exu em um tempo espiralar, vivido e performado.

Figura 8 Puma Camillê “virando no santo”.



Fonte: Impressão de tela do YouTube (ÄTTØØXXA [...], 2024).

Em seguida, há uma sequência rápida de imagens que vão do futuro (que até então não haviam aparecido) ao passado (imagens da Feira), até levarem ao presente: uma “gangue” negra que carrega em seus corpos alguns dos elementos como fios de conta, óculos escuros, usando armas e balaclavas e dançando no ritmo do pagodão o refrão: “Nós tranca a rua pra fazer o baile/Nós Tranca a rua pra fazer”.

Trancar a rua pra fazer o baile. Trancar a rua com Tranca Rua. O uso popular, a dominação da cidade, saudar Exu para o sagrado e para o profano. Coexistir com o caos, resistir em meio ao movimento. A Salvador negra que tem Exu em todas as suas encruzilhadas, em todas as suas festas. A potência de Puma Camillê enquanto Exu-travesti. Reimaginar e recriar a cidade a partir das lentes negras. Desorganizar as compreensões estabelecidas para a cidade, a fim de compreender aquilo que antes não foi entendido.

Dessa forma, o videoclipe *Tranca Rua* não apenas representa Exu, mas o performa, o encarna, o movimenta no tempo. A estrutura audiovisual do videoclipe se tece em idas e vindas, cortes e retornos, que voltam a um mesmo ponto: a encruzilhada da Feira de São Joaquim. Essa circularidade rítmica e simbólica opera no tempo espiralar, tempo que não avança em linha reta, mas que gira, reverbera e se reencontra.

É nesse contexto que o conceito de *corpo-tela*, formulado por Leda Maria Martins (2021), se torna central para pensar as performances presentes nos vídeos. O corpo, entendido como suporte e superfície de inscrição de memórias, afetos e saberes ancestrais, torna-se tela sobre a qual se projetam histórias não ditas.

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas (Martins, 2021, p. 52).

O corpo-tela é, portanto, mais do que veículo de expressão: ele é arquivo, linguagem e narrativa. É por meio dele que se inscrevem as fabulações críticas, as recombinações de gestos e temporalidades, os modos de resistência e reinvenção simbólica. Ele se configura, conforme Martins (2021), como espaço cultural e histórico de expressão, no qual múltiplas poéticas se entrelaçam e o sujeito se inscreve em circuitos de linguagem, potência e poder.

Dentre os corpos apresentados na performance, especialmente Puma Camillê, há a materialização da potencialidade do corpo-tela em que Exu se projeta: um corpo que vive sagrado e profano, que dança, canta e se desloca como sensível inscrição das ausências e presenças de um povo. Trancar a rua é, então, abrir o tempo. Abrir caminhos outros para a memória, para a cosmovisão afrodiaspórica, para a arte e para a vida negra em sua potência fabulatória. Para corpos mais livres. O videoclipe, nesse sentido, funciona como uma encruzilhada do sensível em movimento, das entrelinhas explicitadas, na contrariedade e complexidade da experiência negra em Salvador. Em diálogo novamente com Martins (2021, p. 45): “Aqui a ancestralidade vibra e restitui, performando os repertórios de nossas africanias, tanto das mais longevas quanto das mais recentes que com elas improvisam e nelas se fermentam”.

A sensibilidade dessas produções se manifesta justamente na maneira como esses artistas constroem imagens e narrativas. Há, no videoclipe analisado, uma fabulação que não se limita à representação direta da afrorreligiosidade, mas que convoca estéticas, corporalidades, gestos, cores e sonoridades que ativam outras formas de memória e presença. Criações como essa produzem deslocamentos importantes: reconfiguram signos, reencenam práticas culturais e espirituais historicamente marginalizadas, recriam a contra-história e abrem espaço para outras temporalidades e epistemologias. Trata-se, portanto, de um campo fértil para a produção da resistência e da fabulação crítica, em que a afrorreligiosidade não é apenas uma representação “decalcada” do real, mas uma presença que reencanta o visível e tensiona o regime colonial da imagem.

Considerações Finais

A presença da afrorreligiosidade, incorporada nas estéticas, performances e narrativas desses videoclipes, tensiona a indústria cultural ao mesmo tempo em que reinscreve saberes afrodiaspóricos como formas legítimas de conhecimento. A partir da análise produzida, buscamos evidenciar como esses produtos audiovisuais

operam como espaços de fabulação crítica e performances do corpo-tela, alargando os sentidos do visível e do audível, convocando novas formas de pensar a experiência negra na contemporaneidade.

Ao buscar compreender de que modo a incorporação de elementos da afrorreligiosidade em videocliques de artistas negros brasileiros atua na construção de fabulações críticas, o corpo-tela é essencial na performance e na narração contra-histórica, pois engloba “movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória” (Martins, 2021, p. 52).

É por meio do corpo-tela e dos elementos do *ethos africano* repassados por meio das tradições orais da religiosidade afro-brasileira (Oliveira, 2005; Martins, 2021) que se materializa a resistência. Portanto, evidencia também como ponto de partida que a população afro-diaspórica encontrou e encontra na música meios de reelaboração de suas próprias narrativas e formas estéticas. É na música, enraizada na cultura africana e afro-diaspórica (Martins, 2021), que se pode narrar dores, contar e recontar tradições, amar uns aos outros, reverenciar a ancestralidade.

Notas

[1] O ÀTTØØXXÁ é uma banda baiana criada em 2015 pelo produtor musical Rafa Dias. O grupo mistura pagodão e sons oriundos de cenas musicais periféricas de várias partes do Brasil e do mundo com elementos do *bass culture*, do *sound system* e da música eletrônica. Os integrantes fixos do grupo são Rafa Dias, Oz e Chibatinha. Informações disponíveis na seção ‘sobre’ (ÀTTØØXXÁ, 2014)

[2] Baco Exu do Blues é um dos principais nomes da música contemporânea no Brasil, com destaque para os álbuns *Esú* e *Bluesman*, sucessos que estiveram presentes nas principais listas de melhores do ano quando lançados. O rapper recebeu, inclusive, o prêmio Grand Prix de Cannes de melhor clipe. Informações disponíveis na seção ‘sobre’: (Bacco, 2009).

[3] Aisha Mbikila é modelo, diretora de audiovisual, atriz, performer, DJ, produtora e ativista.

[4] Para contexto: o galo/galinha são frequentemente utilizados em rituais como *ebós*, oferendas, iniciações e outros.

[5] Ferramentas são objetos específicos, geralmente feitos de ferro ou metal, que são usados em assentamentos de Orixás. Já as quartinhas são uma espécie de jarro com tampa, feito em barro ou porcelana.

[6] Farinha de mandioca, azeite de dendê e frutas são alimentos tradicionalmente usados nos cultos de umbanda e candomblé.

[7] Ver mais em Sodré, 2002.

[8] Como exemplo da diversidade das religiões de matriz afro, existem inúmeras outras como *Támbor de Mina*, *Xangô de Pernambuco*, *Catimbó*, *Batuque*, *Farê*, *Terecô*, *Pajelança*, *Toré* e *Xambá*.

[9] Negra Jho é turbancista, trancista, dançarina e líder religiosa. É possível saber mais sobre sua trajetória em: <https://expresso.estadao.com.br/naperifa/mulheres-na-periferia-do-quilombo-de-muribeca-para-o-mundo-negra-jho-e-simbolo-de-luta-e-resistencia/>. Acesso em 28 de agosto de 2025.

[10] Ritual comumente feito para Orixás masculinos, especialmente Exu.

Artigo submetido em 19/09/2025 e aceito em 17/10/2025.

Referências

ÀTTØØXXÁ; BACO EXU DO BLUES – TRANCA RUA. [S. l.]: 25 jan. 2024. Publicado pelo canal @ÀTTØØXXÁ. 1 vídeo (3 min. e 8 seg). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YoBF-hfJbTM>. Acesso em: 28 ago. 2025.

ÀTTØØXXÁ. [Canal do YouTube]. [S. l.], 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCShyTlYDbVcpP7rvD2_xL5Q Acesso em: 15 dez. 2025.

BACCO Exu do Blues. [Canal do YouTube]. [S. l.], 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC__z2DsFoNDdWx1vRne7PSg Acesso em: 15 dez. 2025

DALLA VECCHIA, L. C. **A linguagem do videoclipe e sua transformação no contexto contemporâneo**: persona musical, narratividade pop e audiovisuais musicais em rede. 2024. 322 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

HAESBAERT, R. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso em: 29 out. 2024.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.

HARTMAN, S. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

JANOTTI JR, J; SOARES, T. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Galáxia**, n. 15, p. 91–108, jun. 2008.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RINCÓN, O. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **Eco-Pós**, v. 19, n. 3, p. 27–49, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/4j3Odhu>. Acesso em: 25 jun. 2025.

SÁ, S. P. **Música pop periférica brasileira**: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

SOARES, T. **A construção imagética dos videoclipes**: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SOARES, T. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 73–89, 2014.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador: Imago, 2002. 182 p. (Bahia: Prosa e poesia).

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.