

## Xênia França, Liniker e Linn da Quebrada



Por **DANIEL COSTA\***

*Xênia, Liniker e Linn não ocupam espaços — criam universos. Seus corpos negros e dissidentes são faróis de um futuro que já chegou: onde a música brasileira, finalmente, se reconhece múltipla, ancestral e insurgente*

### 1.

A música brasileira, embora amplamente celebrada por sua diversidade, construiu-se historicamente sobre estruturas de poder que privilegiaram vozes brancas, cisgênero e masculinas. Do samba-canção à MPB, do tropicalismo ao pop *mainstream*, artistas negros, trans e periféricos ocuparam frequentemente lugares de marginalização, quando não foram folclorizados ou simplesmente apagados da narrativa oficial. Exceções como Elza Soares, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Itamar Assumpção precisaram romper essas barreiras a golpes de genialidade artística e mesmo resistência política.

Na última década, entretanto, assistimos à emergência de um movimento transformador, liderado por mulheres negras e dissidentes<sup>[i]</sup>, que vem reescrevendo essas regras. Xênia França, Liniker e Linn da Quebrada despontam nesse contexto não como vozes isoladas, mas como parte de um processo de insurgência criativa que desafia profundamente o cânone musical brasileiro<sup>[ii]</sup>.

Elas confrontam a branquitude estética que, mesmo na música negra, privilegiava padrões eurocêntricos de beleza e sonoridade. Como a MPB encarnada em figuras como Chico Buarque, Nara Leão ou o jazz “polido” de Elis Regina embalado pelo piano de Cesar Camargo Mariano; em contraste com o soul visceral de Tim Maia ou com a sofisticação, tantas vezes subestimada, de Alaíde Costa ou uma intérprete ímpar como Elisete Cardoso, que era chamada de “mulata maior”.

Durante a chamada era do rádio, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950, cantoras negras enfrentaram barreiras estruturais impostas por uma indústria fonográfica e radiofônica marcada pelo racismo e pelo elitismo. A normatividade branca ditava os padrões estéticos e sonoros valorizados pelo mercado, relegando vozes negras femininas à marginalidade simbólica ou, como já dito, a uma espécie de folclorização<sup>[iii]</sup>.

A preferência por intérpretes de pele clara e traços europeus, mesmo em gêneros com raízes negras como o samba, evidenciava uma política de embranquecimento da música popular brasileira. Mulheres negras, mesmo quando reconhecidas por seu talento, eram frequentemente preteridas em favor de colegas brancas, recebiam menores cachês, eram menos promovidas e enfrentavam resistência explícita à sua presença nos espaços de visibilidade midiática, ou seja, o rádio e o mercado do disco. A invisibilidade dessas artistas era somente mais uma faceta do racismo estrutural que atravessava (e ainda atravessa) o país.

Além da exclusão midiática, o preconceito racial também se manifestava nas imposições estéticas e narrativas dirigidas às cantoras negras. A elas se esperava que representassem uma brasilidade “exótica” ou “sensual”, limitada por estereótipos como o da “mulata faceira”, ao passo que suas complexidades subjetivas e artísticas eram ignoradas. O direito à delicadeza, ao amor, ao protagonismo romântico era sistematicamente negado.

## 2.

Mesmo quando consagradas pelo público ou pela crítica, essas cantoras tinham que provar constantemente sua legitimidade artística, muitas vezes sendo obrigadas a adotar repertórios considerados “apropriados” à sua imagem racializada. Um exemplo emblemático é o de Ângela Maria, a Sapoti, que, apesar de sua enorme popularidade, voz poderosa e prestígio entre os colegas, foi frequentemente tratada com condescendência pela crítica da época; enquadrada em uma imagem na qual quase sempre lhe era destinado um repertório muito aquém de sua capacidade vocal e interpretativa<sup>[iv]</sup>.

Em muitos casos, como os de Alaíde Costa<sup>[v]</sup>, Clementina de Jesus<sup>[vi]</sup> ou Dona Ivone Lara<sup>[vii]</sup>, o reconhecimento tardio veio somente após anos de resistência silenciosa e invisibilidade forçada. A era do rádio, portanto, ao mesmo tempo que impulsionou a popularização da música brasileira, também revelou os contornos excludentes de um sistema que silenciava vozes negras femininas, mesmo quando essas vozes eram a própria essência do que se entendia por música nacional.

No caso de Elisete Cardoso, o preconceito racial esteve presente insidiosamente ao longo de sua trajetória, embora a própria cantora frequentemente afirmasse que não havia sido diretamente vítima de racismo. No entanto, como destaca Sérgio Cabral em sua biografia, Elisete cresceu enfrentando as limitações impostas à mulher negra pobre no Brasil das primeiras décadas do século XX.

Desde menina, sentiu os efeitos de um sistema que oprimia manifestações culturais negras, como o samba e os terreiros de candomblé que frequentava na infância, e que marginalizava corpos negros nos espaços públicos e artísticos. Antes de se tornar cantora profissional, chegou a trabalhar como dançarina em um dancing carioca, um ambiente associado à boemia e à sensualidade, o que reforçava os estigmas que pairavam sobre mulheres negras naquele contexto.

Ainda jovem, mesmo demonstrando enorme talento, Elisete Cardoso precisou driblar tanto o conservadorismo familiar quanto o machismo e o racismo do meio radiofônico para ser aceita como cantora. Apesar de contar com uma extensão vocal impressionante, foi frequentemente enquadrada por rótulos exóticos, como “a mulata maior”, que desconsideravam a sofisticação de seu repertório e a versatilidade com que transitava entre o samba-canção, o bolero, o samba tradicional, o choro e a nascente bossa nova.

Sua ascensão não foi facilitada por concessões, mas construída sobre uma trajetória de talento, trabalho árduo e profundo comprometimento artístico. Contra todas as expectativas, firmou-se como uma das maiores intérpretes da música brasileira, abrindo caminho para outras vozes negras e femininas em um campo historicamente restritivo<sup>[viii]</sup>.

## 3.

Suas trajetórias também desmontam a cisheteronormatividade que relegava artistas queer a estereótipos ou ao anonimato, como ocorreu com Edy Star, cujo visual andrógino e repertório que mesclava glam rock com tropicalismo tardio foi reduzido à categoria de “exotismo”<sup>[ix]</sup>. Além disso, suas obras recusam a lógica de mercado que historicamente espera que corpos marginalizados cantem somente sobre dor, silenciando sistematicamente suas alegrias, desejos e complexidades.

# a terra é redonda

É contra esse pano de fundo que Xênia, Liniker e Linn constroem suas trajetórias, não como concessões ao sistema, mas como propostas radicais que expandem os próprios limites do que se entende por “música brasileira”. Suas obras não apenas ocupam espaços: elas os reinventam, transformando o palco em território de disputa e a canção em ato político.

No cenário contemporâneo da música brasileira, essas três artistas negras têm forjado caminhos próprios, reinventando corpo, linguagem e som como estratégias de existência, resistência e inserção no cenário musical brasileiro. Suas criações não apenas acessam espaços historicamente negados às mulheres negras e trans, como também reformulam as gramáticas e sonoridades da canção brasileira, apropriando-se e reelaborando o cânone já estabelecido.

Cada uma, a seu modo, performa o gesto político de existir com beleza, complexidade e contradição, alargando o campo da música popular e tensionando os limites entre arte, identidade e ancestralidade, temas tão caros ao nosso tempo. Nossas personagens se destacam ainda ao transformar o palco em território simbólico de disputa, e a canção em manifesto. Desse modo, com esse texto, proponho estabelecer um diálogo com trabalhos críticos sobre suas trajetórias, uma escuta atenta a essas artistas enquanto produtoras de sentido, transformadoras do real e semeadoras de futuros.

No caso de Xênia França, a herança negra é fonte de ancestralidade, saber, afeto e poder<sup>[xi]</sup>. Ex-integrante da banda Aláfia, a artista baiana vem construindo uma obra influenciada pelo jazz, soul, R&B e a música eletrônica, com um lirismo sofisticado e profundo enraizamento espiritual. Seu disco *Xênia* (2017), indicado ao Grammy Latino, já afirmava o corpo feminino negro como território de criação e reinvenção. Como consequência desse processo, o álbum seguinte, *Em Nome da Estrela* (2022), traz sua voz flutuando sobre batidas futuristas e harmonias modais como a de uma sacerdotisa do tempo.

Não se trata somente de cantar, mas de canalizar forças, como quem acende uma vela ancestral no estúdio e aí não podemos esquecer figuras como Mateus Aleluia e Os Tintoos, expressões máximas da transformação da música e voz em verdadeiro rito capturado pelos estúdios de gravação<sup>[xii]</sup>. Xênia canta com o corpo inteiro, com o silêncio e a pausa, com gestos que evocam tanto o terreiro quanto a tecnologia, o candomblé quanto o cosmos, sem pedantismos.

Em sua obra, o canto pode ser encarado como um misto de feitiço e cura, situando sua arte no limiar da fronteira entre o sagrado e o político, onde o autocuidado é também um ato de enfrentamento ao racismo estrutural. Ao afirmar-se como artista preta, baiana e futurista, Xênia escapa dos estereótipos que aprisionam a mulher negra à dor ou a uma posição de subalternidade.

Em vez disso, celebra a beleza como ferramenta de insubmissão, de tal forma que o afrofuturismo que permeia sua estética não representa uma fuga do presente, mas uma ampliação da experiência negra no tempo<sup>[xiii]</sup>. Ao citar referências como Sun Ra, Octávia Butler e Beyoncé, Xênia França se inscreve em uma linhagem transnacional de criadores que imaginam o porvir a partir da memória.

## 4.

Liniker, por sua vez, emergiu no cenário musical na década de 2010 como um verdadeiro fenômeno musical e cultural, apresentando canções que rompiam com as amarras da normatividade de gênero e da racialidade com uma força que não permitia ser ignorada<sup>[xiiii]</sup>. Desde os tempos de Liniker e os Caramelows, sua voz grave e suas composições viscerais traduzem um repertório de afetos que tensionam uma gama variada de temas: desde o amor romântico, o abandono, a saudade e a dor de existir enquanto mulher trans negra em um dos países que mais matam pessoas trans e travestis no mundo<sup>[xv]</sup>.

O disco *Indigo Borboleta Anil* (2021), vencedor do Grammy Latino, marca sua maturidade artística e existencial. De acordo

com críticos musicais, Liniker canta com o fígado e a pele, e isso a torna inconfundível, lhe credenciando a fazer parte da seleta lista de grandes intérpretes da música brasileira.

Ao longo de sua trajetória, Liniker consolidou uma linguagem artística marcada pela fusão entre emoção, identidade e experimentação musical. Com *Caju* (2024), essa proposta atinge um novo patamar. Em continuidade ao citado *Indigo Borboleta Anil*, *Caju* se impõe como uma obra-manifesto que traduz afetos íntimos e aspirações coletivas em uma tapeçaria sonora riquíssima.

Mais do que um disco, é o testemunho de sua maturidade artística, tanto na composição das letras quanto na concepção sonora, com produção minuciosa em gravações analógicas que segundo o jornalista Mauro Ferreira: resgatam a textura da música brasileira clássica e desafiam o imediatismo das músicas criadas e difundidas nas plataformas digitais.

Desse modo, em seu mais recente trabalho, a artista nascida em Araraquara opta por um caminho estético e afetivo que se recusa a se dobrar às exigências do mercado. *Caju* desacelera o tempo e propõe ao ouvinte uma escuta densa, profunda, cinematográfica, uma espécie de “plano sequência”, como definiu a própria Liniker à época do lançamento do álbum.

As 14 faixas transitam por samba, brega, pagode baiano, R&B, reggae, jazz e disco, reafirmando sua versatilidade e sua posição como uma das principais vozes negras e trans da música brasileira contemporânea. Canções como “*Caju*”, “*Ao Teu Lado*” e “*Febre*” exemplificam esse trânsito estético, onde o lirismo visceral se alia à sofisticação harmônica e à pulsação afetiva<sup>[xvi]</sup>.

Mais do que explorar gêneros, Liniker os reconfigura a partir de sua vivência como mulher trans negra, filtrando referências da MPB, do soul e da música de terreiro por uma lente contemporânea e pessoal. *Caju* é uma obra que olha para dentro. Nas palavras da artista, representa “tudo o que eu sou para dentro” e, ao fazê-lo, conecta-se com um público amplo e diverso.

Desse modo, o sucesso do álbum é também um triunfo político e cultural, afirmando a centralidade de corpos dissidentes no campo artístico. A escuta do disco não é apenas deleite sonoro para o ouvinte, mas também um convite à empatia, à introspecção e ao reconhecimento da diversidade enquanto força criadora.

Assim, não é exagero dizer que a linguagem de Liniker é a do afeto que resiste. Suas canções reabilitam a possibilidade de amar sendo uma mulher trans, negra e periférica. Em vez de uma militância panfletária, Liniker opta por uma delicadeza poética e política, uma poética da vulnerabilidade. É como se cada canção dissesse: “eu existo, amo e sofro. E isso é revolucionário”.

Sua presença cênica, marcada por vestes fluídas, maquiagem vibrante e olhar intenso, não busca chocar, mas afirmar: existo assim, e sou bela assim. Em Liniker, o corpo não é armadura, mas casa, abrigo e flor. E ao transformar sua escrevivência<sup>[xvii]</sup>, conceito de Conceição Evaristo em canção, convoca o público a escuta, desarmando assim o preconceito com sutileza.

Nesse sentido, Liniker desloca o imaginário da mulher trans brasileira da marginalidade para o protagonismo, sem prescindir da complexidade. Sua música não é concessão ao mercado, mas gesto de insistência na própria existência. Como artista, inscreve sua subjetividade em um país que a nega, convertendo trauma em arte e amor em manifesto. A travessia que propõe ao ouvinte não é apenas estética, mas ética: é preciso aprender a amar a diferença, a escutar a dor que não é a sua, a reconhecer o outro como legítimo.

## 5.

# a terra é redonda

Se Xênia França projeta no palco uma estética do sagrado, Linn da Quebrada encarna o profano como linguagem política. Sua arte é marcada pelo desequilíbrio proposital, pela afronta calculada, demarcada por uma consciente rebelião sonora e visual<sup>[xvii]</sup>. Linn da Quebrada, travesti preta periférica, inscreve no corpo e na voz a força de quem rompe com os binarismos e narrativas normativas da arte brasileira. Sua trajetória é também, assim como a feita por Liniker, uma escrevivência, onde o corpo é território, fronteira e insurgência<sup>[xviii]</sup>.

Desde seus primeiros trabalhos, como a canção “*Enviadescer*”, lançada em 2016, Linn da Quebrada forja um discurso que desafia não somente o conservadorismo moral, mas também o liberalismo domesticador da diferença. Sua presença nos palcos e nas telas, de *Bixa Travesty* ao *Big Brother Brasil* desestabiliza noções fixas de identidade e propõe um corpo em constante mutação: corpo-camaleão, corpo-linguagem, corpo-fagulha<sup>[xix]</sup>.

Mais que cantora, Linn da Quebrada é performer, poeta, atriz, pensadora. Sua música mescla funk, eletrônico, rap e experimentalismo, criando paisagens sonoras que remetem ao caos urbano, às festas de subúrbio, ao cyberpunk tropical. Sua arte expressa um afrofuturismo queer brasileiro: Linn não apenas imagina futuros possíveis para corpos dissidentes, ela os encarna no presente, forçando o agora a se refazer diante de sua existência.

Essa multiplicidade também se manifesta em sua atuação no cinema: no filme *Vitória*, inspirado em uma história real, Linn da Quebrada interpreta Bibiana, uma cabeleireira que vive no mesmo prédio que Dona Nina, personagem de Fernanda Montenegro. À medida que a trama expõe os impactos da violência e do tráfico na vizinhança, a amizade entre Bibiana e Dona Nina se fortalece, revelando camadas de afeto, cuidado e resistência. A presença de Linn da Quebrada na narrativa, além de ampliar sua atuação artística, reafirma seu compromisso com histórias que denunciam injustiças e colocam vidas periféricas e dissidentes no centro da cena.

Sua estética, marcada por gestos provocativos, roupas não convencionais e lirismo cortante, opera como contra-narrativa à lógica cisheteronormativa e branca. Cada aparição pública é um manifesto. Cada música é uma cápsula de choque e, ao mesmo tempo, desejo. Como afirma a própria artista: “o que me violenta me molda, mas o que me molda também me liberta”. Nesse paradoxo, entre dor e reinvenção, é que sua poética se sustenta.

Como Xênia França e Liniker, Linn da Quebrada também não canta para o mercado. Canta, segundo a própria, “para as manas, para as monas, para as travas”. Sua linguagem é comunitária, cúmplice, por vezes hermética para quem não compartilha das vivências queer racializadas das periferias. Mas é exatamente aí que reside sua força política: recusar-se a solicitar permissão, a explicar, a traduzir. Sua arte é um gesto de sobrevivência e, ao mesmo tempo, gesto de mundo.

Seu álbum *Trava Línguas* (2021) é um ápice dessa trajetória: experimental, polissêmico, cheio de camadas, como se cada faixa fosse uma dobra no tempo e na identidade. Nele, o corpo torna-se verbo, e o verbo, arma e afeto. O corpo de Linn não busca se adequar: quer desprogramar. E ao fazê-lo, desprograma também as expectativas do público, dos críticos, da indústria. Como performer de si mesma, ela cria e destrói mitos com o mesmo gesto.

Ao reunir Xênia França, Liniker e Linn da Quebrada neste ensaio, propõe-se mais do que uma celebração individual de talentos: trata-se de reconhecer, nas intersecções de suas trajetórias, um movimento coletivo de reinvenção estética, política e existencial na música negra brasileira contemporânea. Embora distintas em estilo, linguagem e atuação, as três artistas convergem na radicalidade com que afirmam seus corpos, vozes e subjetividades dissidentes como centrais à produção artística nacional.

Suas obras desafiam as normativas de gênero, raça e mercado, instaurando novas formas de narrar o amor, a dor, o desejo e a ancestralidade a partir de vivências negras, trans e periféricas. Escolher Xênia, Liniker e Linn da Quebrada é, portanto, afirmar a potência transformadora da arte feita por mulheres negras e trans que se recusam à marginalização e encantam o mundo com suas presenças insurgentes, poéticas que não apenas resistem, mas redesenham o futuro da música brasileira.

Ao lado de outras vozes como Jup do Bairro, Majur, Tássia Reis, Doralyce, Dellacroix, Flora Matos, Drik Barbosa e Mahmundi, elas fundam uma linhagem que já não pede passagem, quando necessário, arrombam a porta e ocupam, inventam, transformam e reencantam a cena musical brasileira.

\***Daniel Costa** é mestrando em história na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

## Discografia

### Xênia França

*Xênia*, Natura Musical, 2017.

*Em Nome da Estrela*, Independente, 2022.

### Liniker

*Índigo Borboleta Anil*, Independente, 2021.

*Caju*, Independente, 2024.

### Linn da Quebrada

*Pajubá*, Independente, 2017.

*Trava Línguas*, Altafonte, 2021.

## Referências

ALVES, Maria da Penha Casado et al. Linn da Quebrada: embates (de)coloniais sobre a mulher do ano 2022. *Revista do GELNE*, v. 25, n. 1, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2023v25n1ID31302>

AMARAL, Maurício Barros do; COSTA, Rogério. O álbum *Índigo Borboleta Anil* de Liniker como reconstrução subjetiva de mulheres trans a partir da interseccionalidade. In: *24º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 2024. Intercom. Natal/RN.

BRAGATTO, Ana Carolina et al. A construção de gênero a partir da jornada da heroína Linn da Quebrada no *Big Brother Brasil 22*. *Revista Discentes da FAESA*, n. 20, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.2525-4529.v20.2023.1>

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: uma vida*. Rio de Janeiro: Lazuli, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.



KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. São Paulo: Cobogó, 2019.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. Cruzando a órbita prum novo mar: Xênia França e o afrofuturismo no videoclipe de *Nave*. *ALCEU (PUC-Rio)*, v. 21, n. 43, p. 106-126, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.211>.

RAMOS, Tiago Roberto. *Videoclipes e tramas de visibilidade: a poética da humanização em Liniker*. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

SANTOS, Elisângela de Jesus. "Entre a mente e o coração": escritivências negras em *Xênia* (2017). *Revista da ABPN*, v. 13, n. 36, p. 340-360, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.31418/2177-2770.2021.v13.n.36.p340-360>

SANTOS, Sueli Carneiro. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Jandaíra, 2023.

SOUZA, Patrick Borges Ramires de; BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Linn da Quebrada e os engajamentos performativos com as mídias digitais: uma análise sociológica de uma trajetória artística dissidente de gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 29, n. 2, e67834, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n267834>

SOARES, Douglas Verbicaro; DINIZ, Jennifer Kissia Oliveira. Visibilidade social por meio da influência musical de Liniker, Pablio Vittar, Gloria Groove e Triz. *Revista DI@LOGUS*, v. 9, n. 3, p. 21-36, set./dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.33053/dialogus.v9i3.32>.

## Notas

[i] Ao introduzir o termo dissidente no texto, devemos esclarecer que ele é utilizado para designar corpos que rompem com as normas sociais, culturais e políticas predominantes, sobretudo no que diz respeito a gênero e sexualidade. Esses corpos configuram formas alternativas que se contrapõem às estruturas de poder e às expectativas dominantes, como a cisgeneridade e a heterossexualidade. Por desafiarem a ordem vigente, esses corpos frequentemente sofrem marginalização, invisibilidade e, em muitos casos, violência. Para mais informações conferir: NAPOLI, F.; FRONER, Y.-A. Corpos dissidentes, vozes dissidentes: arte em tempos de rede. *ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 11, n. 2, 2024. DOI: 10.36025/arj.v11i2.31032. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/31032>; RIOS MARTINS, Ana Luiza; ALBUQUERQUE FERNANDES, Emílio. Corpos dissidentes e os sons do silêncio: reflexões sobre a música da branquitude na belle époque de Fortaleza. *Revista Ágora*, Vitória/ES, v. 35, p. e-20243505, 2024. DOI: 10.47456/e-20243505. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/42132> e MOREIRA, R. et al.. Quando corpos dissidentes proclamam seus lugares como corpos diz-sonantes. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 29, n. 7, p. e05962023, 2024.

[ii] Para uma discussão aprofundada acerca dos cânones da música popular brasileira conferir: SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013, SOUSA VELLOZO, Giovanni de; MALLMANN, João Paulo; MOUSQUER ZUCULOTO, Valci Regina. Tudo é Brasil? A conformação de um cânone musical brasileiro nas listas de melhores álbuns de 2015 e 2019 em três veículos na internet. *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 95-120, 2021. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/45>, TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, VILELA, Ivan. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 125-134, dez. 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i111p125-134

[iii] No contexto da música popular brasileira, vários cantores negros foram marcados por apelidos carregados de racismo e preconceito, que frequentemente os reduziram ou estigmatizaram perante a sociedade. Otávio Henrique de Oliveira ficou conhecido como Blecaute, um apelido exótico que o marginalizou; Mário de Oliveira Ramos foi chamado de Vassourinha, diminutivo pejorativo ligado à sua aparência; Djalma de Andrade recebeu o apelido Bola Sete, associado ao seu peso e reforçando estereótipos negativos; Antônio Monte de Souza foi chamado de Gasolina, refletindo preconceitos sociais e raciais; José Bispo Clementino dos Santos ficou reduzido ao nome Jamelão, minimizando sua grandeza artística; Mário de Souza Marques Filho carregou os apelidos Noite Ilustrada e Chocolate, este último com conotação racial; Sílvio Fernandes recebeu o apelido irônico Brancura, e Aloísio Ferreira Gomes, Canarinho, ambos com deboche baseado em contrastes raciais. Esses apelidos evidenciam como o racismo permeou o reconhecimento e a valorização desses talentos, que apesar disso, contribuíram de forma brilhante para a música brasileira. Sobre o tema é esclarecedor o texto escrito por Joaquim Ferreira dos Santos em 2020. Ver: <https://blogs.oglobo.globo.com/joaquim-ferreira-dos-santos/post/blecaute-noite-ilustrada-gasolina-os-cinco-crioulos-o-racismo-na-mpb.html>

[iv] Ver: FAOUR, Rodrigo. *Angela Maria: A eterna cantora do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

[v] Ver: SANTHIAGO, Ricardo. *Alaíde Costa – Faria tudo de novo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

[vi] Ver: CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

[vii] Ver: BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar: D. Ivone Lara – A mulher no samba*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

[viii] Ver: CABRAL, Sérgio. *Elizeth Cardoso: Uma Vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

[ix] Ver: SANTHIAGO, Ricardo. *Eu só fiz viver: a história oral desavergonhada de Edy Star*. São Paulo: Popessuara, 2025 e MELO, Bruna Bartholomeu de. “Eu não quero mesmo nada, eu não tenho nada a ver com isso”: um estudo sobre o álbum fonográfico *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/items/bca4aaca-52d2-428d-aa5a-7c6fa5a1879f>

[x] Sobre Xênia França, conferir os seguintes trabalhos: CRUZ, Luciana. *Estéticas afrodiaspóricas no canto e na performance de cantoras negras brasileiras*. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, SP, v. 12, e022011, p. 1-20, 2022. DOI: [10.20396/proa.v12i.17361](https://doi.org/10.20396/proa.v12i.17361); QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. *Cruzando a órbita prum novo mar: Xênia França e o afrofuturismo no videoclipe de Nave*. *ALCEU* (Rio de Janeiro, online), v. 21, n. 43, p. 106-126, jan./abr. 2021. DOI: [10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.211](https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.211); SANTOS, Elisângela de Jesus. “Entre a mente e o coração”: *escrevivências negras em Xenia (2017)*. *Revista da ABPN*, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 340-360, mar./maio 2021. DOI: 10.31418/2177-2770.2021.v13.n.36.p340-360.

[xi] Devemos lembrar ainda a voz ancestral de Clementina de Jesus, que representa um profundo elo entre a cultura afro-brasileira e a música popular do Brasil, simbolizando a preservação e a transmissão de tradições orais vindas dos antepassados negros escravizados. Caracterizada por seu timbre rouco e marcante, sua voz carregava a memória de cantos de trabalho, curimbas, jongos e folias, expressando uma ancestralidade que estava ameaçada de desaparecimento. Clementina não apenas encantava com sua habilidade vocal, mas atuava como guardiã cultural, resgatando e revitalizando esses elementos tradicionais dentro do samba e do partido alto, fortalecendo a identidade afro-brasileira. Assim, sua voz se tornou um instrumento de resistência e afirmação cultural, deixando um legado duradouro que conecta gerações e reafirma a importância das raízes africanas na formação da música e da identidade nacional brasileira.



[xii] Para uma discussão acerca do conceito de afrofuturismo, conferir: CARVALHO, Laila Souza de. *Afrofuturismo na encruzilhada: usos e sentidos de tecnologias ancestrais diaspóricas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023; SANTOS, Nathalya Victoria Lima dos. *O tempo afrofuturista: outras formas de conceber realidades decoloniais*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024.

[xiii] Sobre a trajetória e o trabalho de Liniker, conferir: BARROS, Maurício; COSTA, Rogério. O álbum “Índigo Borboleta Anil” de Liniker como reconstrução subjetiva de mulheres trans a partir da interseccionalidade. *Anais do 24º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – INTERCOM Nordeste 2024*. Natal/RN: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM), 2024. p. 1-7; RAMOS, Tiago Roberto. *Videoclipes e tramas de visibilidade: a poética da humanização em Liniker*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design. Curitiba: 2024.

[xiv] Para mais informações ver: <https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/apesar-de-queda-brasil-segue-como-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo> e <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2025-01/com-105-mortes-em-2024-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans>

[xv] Liniker protagonizou um dos momentos mais marcantes da Virada Cultural 2025 ao reunir cerca de 120 mil pessoas no palco do Vale do Anhangabaú, em São Paulo, no domingo, 25 de maio. Essa apresentação não só registrou a maior platéia da carreira da cantora, como também estabeleceu o recorde de maior público para um único show na história do evento.

[xvi] BARROS; COSTA, 2024, p.2.

[xvii] Sobre a trajetória e o trabalho de Linn da Quebrada, conferir: ALVES, Maria da Penha Casado; OLIVEIRA, William Brenno dos Santos; COUTINHO, Renata Karolyne Gomes; SOUZA, Matheus Silva de; COSTA, Júlia Dayane Ribeiro da. Linn da Quebrada: embates (de)coloniais sobre a mulher do ano 2022. *Revista do GELNE*, v. 25, n. 1, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2023v25n1ID31302>; BRAGATTO, Ana Carolina et al. A construção de gênero a partir da jornada da heroína Linn da Quebrada no *Big Brother Brasil 22*. *Revista Discentes da FAESA*, n. 20, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.2525-4529.v20.2023.1> e SOUZA, Patrick Borges Ramires de; BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Linn da Quebrada e os engajamentos performativos com as mídias digitais: uma análise sociológica de uma trajetória artística dissidente de gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 29, n. 2, e67834, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n267834>

[xviii] A escrevivência, conceito elaborado por Conceição Evaristo, é uma forma de escrita enraizada nas vivências e identidades de mulheres negras. Ela resgata a oralidade e a memória ancestral, rompendo com o silenciamento imposto pela escravidão e pelo racismo. Trata-se de uma escrita centrada na experiência do sujeito negro, em sua autopercepção e identidade, que desafia as narrativas hegemônicas ao dar voz aos que historicamente foram calados. Conferir: *Conceição Evaristo: a escrevivência das mulheres negras reconstrói a história brasileira*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-das-mulheres-negras-reconstroi-a-historia-brasileira> e *A escrevivência carrega a escrita da coletividade, afirma Conceição Evaristo*. Disponível em: <https://www.iea.usp.br/noticias/a-escrevivencia-carrega-a-escrita-da-coletividade-afirma-conceicao-evaristo>

[xix] BRAGATO et al, 2023, p.13.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.  
Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)

A Terra é Redonda