

## Amor e afro-religiosidade em 'Balaio de amor' de BIA DOXUM

Anna Victória Barbosa<sup>1</sup>

### Resumo

Este artigo investiga a presença de elementos da afro-religiosidade no videoclipe *Balaio de amor*, associados também ao amor, a partir da perspectiva de bell hooks (2021). Além disso, aborda o entrelaçamento histórico entre negritude e afro-religiosidade na formação musical brasileira em sua raiz, o samba, e contextualiza o racismo religioso no país e seu impacto na música.

### Palavras-chave

Videoclipe; Música negra brasileira; Música popular massiva; Racismo religioso; Arte independente.

### 1. Introdução

Falar sobre raça, amor e afro-religiosidade é, por si só, um ato de resistência - especialmente na cultura do consumo (FONTENELLE, 2017) de uma sociedade racista. Quando fazemos um recorte no contexto da música brasileira e da produção de conteúdos audiovisuais, existem inúmeras camadas de desafios para embarcar videoclipes e filmes de artistas negros/as/es.

Em minha pesquisa exploratória, realizei um levantamento de videoclipes de artistas negros/as/es contemporâneos em que aparecem elementos ligados à afro-religiosidade. A lista foi baseada não somente no meu vasto consumo da música negra brasileira, como também participação em inúmeros shows e festivais, recomendações do algoritmo do YouTube, Spotify e interações em redes sociais como Twitter, Instagram e TikTok.

Ao todo, foram localizadas 33 produções audiovisuais no YouTube entre 2017 e 2024, de artistas de diferentes regionalidades, sendo eles/as: 10 de São Paulo, 7 do Rio de Janeiro, 5 da Bahia, 1 de Minas Gerais, 1 do Distrito Federal, 1 do Rio Grande do Sul e 1 do Paraná. Como já colocado, a ideia não é apenas tratar as relações raciais e a afro-religiosidade, mas também o afeto - mais especificamente, o amor. Dos 33 videoclipes localizados no levantamento, foram identificadas 11 produções audiovisuais sobre afeto e amor.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Mestranda do PPGCOM ESPM-SP. E-mail: annavictoriapb@gmail.com.

Em um contexto de crescente intolerância e manifestações de racismo religioso (WILLIAM, 2019; NOGUEIRA, 2020) que desastrosamente estruturam e permeiam a sociedade brasileira, as expressões da arte negra contemporânea, carregadas de elementos afro-religiosos, emergem como poderosos atos de resistência, especialmente quando falamos de artistas independentes no campo da música e das produções audiovisuais, pois enfrentam um trajeto ainda mais desafiador, estando à margem da indústria fonográfica (SOARES, 2009).

Como observado por Thiago Soares,

(...) 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, p.136)

O videoclipe *Balaio de amor*, de BIA DOXUM<sup>2</sup>, é uma das produções independentes listadas no levantamento. O single faz parte do álbum *Àtúnwa*, lançado em novembro de 2019, e teve seu audiovisual lançado em 12 de junho de 2021, quase dois anos depois, justamente no Dia dos Namorados no Brasil. É nesta data popular, em que tanto se fala sobre o amor, que a obra foi ao público, trazendo uma canção e um clipe com diversos signos que retratam o amor entre duas pessoas negras afro-religiosas.

Com duração total de 4 minutos e 33 segundos, o vídeo possui mais de 32 mil visualizações, 1,4 mil curtidas e 161 comentários.

### Figura 1 - Panorama geral do videoclipe no *YouTube*

---

<sup>2</sup> BIA DOXUM é uma cantora e compositora da zona leste de São Paulo. Como quem já sabe ao que veio ao mundo, iniciou sua carreira ainda aos 15 anos, muito influenciada pelo movimento hip hop e pela literatura periférica que se ploriferava nos saraus de poesia das periferias de São Paulo. DOXUM traz à tona uma versatilidade artística que permeia pelo vasto universo da música negra, indo do hip hop ao ijexá, do samba ao soul. Seu trabalho tem a proposta de unir o jovem ao ancestral, abrangendo temas como espiritualidade afro-brasileira, ancestralidade e a força da mulher negra no cenário urbano contemporâneo. Descrição retirada do YouTube da cantora em 29 de abril de 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/BiaDoxum>>



Fonte: Impressão de tela do *YouTube*

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

Para além dos autores e autoras citados, o amor é considerado nesta pesquisa a partir da perspectiva de bell hooks (2021). Embora a autora baseie sua reflexão em uma tradição cristã, acredito que os conceitos trabalhados possam ser transpassados e aplicados no contexto afro-religioso brasileiro, onde a espiritualidade é um dos pilares fundamentais. Neste artigo, busco compreender como os rituais da afro-religiosidade são associados ao amor e representados neste videoclipe.

## 2. Contextualização e impactos do racismo religioso no Brasil

Ao longo da história, a religião, em particular o cristianismo, muitas vezes foi instrumentalizada como um poderoso meio de dominação e colonização em diversos territórios. No contexto brasileiro, expressões culturais provenientes dos povos africanos, como o samba, a capoeira e suas práticas religiosas, foram alvos de intensa perseguição e criminalização em diferentes épocas. Ainda atualmente,

Forças políticas aliaram-se à demonização das CTTro, um projeto de poder fortaleceu-se e a intolerância religiosa tornou-se igualmente esse lugar de pseudoheróis salvadores do Brasil contra vilões responsáveis por todos os males da sociedade e da alma humana. (NOGUEIRA, 2020, p.15)

O babalorixá e professor Sidnei Nogueira explica que:

o preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamentos que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem”, sustentados pela ignorância, pelo moralismo, pelo conservadorismo e, atualmente, pelo poder político. (NOGUEIRA, 2020, p.19)

Em um período de apenas um ano, observou-se um alarmante aumento de 106% no número de denúncias de intolerância religiosa no Brasil. Os registros saltaram de 583 em 2021 para 1,2 mil em 2022, representando uma média de três denúncias diárias. São Paulo lidera as estatísticas, com 270 denúncias, seguido por Rio de Janeiro (219), Bahia (172), Minas Gerais (94) e Rio Grande do Sul (51).

A maioria dessas violações foi denunciada por indivíduos que praticam religiões de matriz africana, como a umbanda e o candomblé. Seis em cada dez vítimas são mulheres. Apenas nos primeiros 20 dias de 2023, o Disque 100, canal destinado a denúncias de violações dos direitos humanos, documentou 58 ocorrências relacionadas a esse preocupante fenômeno.

A violência e a exploração são o meio e o fim para manter-se o sistema colonial, já que toda vez que o colonizado se manifesta, o Colono “lhe aconselha com coronhadas ou napalm que fique quieto”.

Mesmo com a afirmação de que a polícia e o exército seriam as principais comunicações e ferramentas de dominação do sistema colonial, Fanon também destaca, em pontos de sua obra, outros mecanismos e agentes de dominação do sistema colonial, entre eles está a Igreja Cristã. Por décadas, padres e outros agentes religiosos tiveram em missões no continente africano a função de corroborar com a constituição do colonizado enquanto um sujeito histórico subjugado. (FONSECA, 2015, p. 08)

No livro *Intolerância Religiosa* (2020), Nogueira coloca a estigmatização entre o que é normal e anormal, regular e irregular, padrão e não padrão como o cerne da noção de intolerância religiosa. O contexto social em que pessoas afro-religiosas, sobretudo pessoas negras, estão inseridas perpassa por diversas camadas sociais, como já colocado. Essa realidade tem desdobramentos estruturais e não seria diferente no campo da música. Por isso,

(...) historicizar determinado produto midiático é identificar condições de reconhecimento e o entorno no qual ele mapeia as suas trajetórias de circulação. Produção, armazenamento e circulação na dinâmica do videoclipe obedecem a um itinerário que leva em consideração preceitos oriundos das lógicas dos sistemas produtivos da música pop em suas condições tanto de produção quanto de reconhecimento. (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p.93)

Romper com a estigmatização eurocêntrica colocada para pessoas de Comunidades Tradicionais de Terreiro (NOGUEIRA, 2020) a partir de performances que tragam novos sentidos é uma forma não só de resistência, como também de cura.

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. Breve recorte da música negra brasileira e a afro-religiosidade

A ideia deste tópico não é trabalhar uma linha cronológica que trace e delimite a formação da música brasileira popular e da música negra num formato linha do tempo. É compreender, para além da cronologia, o entrelaçamento histórico entre negritude e afro-religiosidade que marcam a formação musical brasileira e o racismo que opera na invisibilização histórica desta contribuição.

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (SODRÉ, 2004, p.12)

Conforme explicitado por Muniz Sodré e autores como Azevedo (2018), o samba é um dos mecanismos de resistência negra desde o período escravocrata. É por meio desta cultura e expressão musical, atrelada ao longo de sua história diretamente às religiões afro com inúmeras cantigas e *pontos*, que desde um período tão doloroso como este, a população afrodiáspórica rompe com os estigmas impostos e reconecta-se a afrocentricidade.

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram

incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nas casas. Estas pertenciam majoritariamente a famílias baianas que, desde as últimas décadas do século XIX, habitavam o bairro da Saúde, espalhando-se mais tarde pela zona chamada Cidade Nova, com ramificações no Mata-Cavalos (Riachuelo) e Lapa. Naquela região, famosos chefes de cultos (ialorixás, babalorixás, babalaôs), conhecidos como *tios* e *tias*, promoviam encontros de dança (samba), à parte dos rituais religiosos (candomblés). O primeiro samba de Carlos Cachaca, composto por volta de 1923, dizia: "Não me deixaste ir ao samba em Mangueira/E tu saíste para brincar no candomblé..." (SODRÉ, 2004, p.14)

Estes registros pontuados no livro "Samba, o Dono do Corpo" evidenciam a construção do samba ao longo dos anos em um de seus berços históricos, o Rio de Janeiro. Estas trocas que permitiam, inclusive, a entrada de pessoas brancas, trouxeram outros desdobramentos históricos para a música brasileira como um todo ao misturar samba, terreiro e outras formas de sociabilidade.

Na verdade, os processos transculturais dessa natureza continuam em sua dinâmica, conforme aqui enfocamos, discutindo a incorporação do ijexá na música brasileira, que vem se consolidando, de fato, a partir da década de 1970, portanto não há muito tempo, se pensarmos comparativamente com outros gêneros, como o samba, o coco e outros. (IKEDA, 2016, p.25)

Alberto Ikeda, em "O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e nos palcos da música popular", busca compreender não somente a ordem cronológica da inserção do ijexá na música popular brasileira, como também suas possíveis modificações ao longo da história.

(...) importa esclarecer também que o enfoque cronológico não implica a visão linear, evolutiva do fenômeno estudado, o ijexá, tratamento esse que não cabe, sobretudo se relacionado às ideias de "progresso", "melhoria", "aprimoramento" e outras, próprias do senso comum sobre os processos históricos. As diferentes modalidades continuam em suas plenas práticas, concomitantemente, em seus ambientes, seja nos rituais religiosos, propiciando o contato com a ancestralidade e os adeptos, seja nos Carnavais de rua, com os afoxés, ou nos palcos, com os artistas. (IKEDA, 2016, p.31)

Ikeda traça um paralelo até os dias atuais em três diferentes modalidades. Em algumas das músicas trazidas pelo autor é perceptível que "já não se reconhecem ou conseguem relacionar o ritmo com a religiosidade negra, pela diluição, ou apagamento, talvez, de suas características mais originais" (p.33).

O próprio autor reitera as dificuldades que perpassam a ascensão de artistas negras e negros brasileiros envolvendo, principalmente, a afro-religiosidade:

Há de se lembrar, inclusive, que, historicamente, as expressões culturais e, sobretudo, religiosas negras foram sistematicamente acoçadas e menosprezadas na sociedade brasileira, fato esse que ainda permanece, e em alguns setores até recrudescer, como se nota em determinados grupos religiosos fundamentalistas cristãos, neopentecostais sobretudo, que crescem no país, da mesma forma como se confirma nas iniciativas de setores ou pessoas não identificadas que promovem ataques racistas a artistas negros e adeptos das religiões de matriz africana, que são comumente denunciados nas redes sociais e na imprensa. (IKEDA, 2016, p.25)

Outra autora que traça caminhos na afro-religiosidade e música popular brasileira é Kywza Santos (2014), ao analisar os novos processamentos do discurso da negritude na MPB a partir de 1960. Ela pontua que:

(...) a autonomia da canção popular está ligada a um processo longo e complexo de reconhecimento e afirmação das culturas negras e mestiças em permanentes disputas, trocas, cooptações e articulações. A legitimação do samba e do que viria a ser chamado mais tarde de música popular brasileira, para além da categoria folclorizada, e, posteriormente, a instituição da sigla MPB, manteve uma estreita relação com as expressões populares negras, seja através das interlocuções e diálogos configurados pelas transculturações inerentes aos processos socioculturais, ou na busca por autenticidade legitimadora através do repertório nacional-popular. (SANTOS, 2014, p.58)

Mesmo em meio a um cenário de opressão e discriminação, a música negra brasileira continuou a se firmar como uma das grandes propulsoras. É fruto de uma luta coletiva, com papel relevante do movimento negro, intelectuais, sociedade civil e incontáveis artistas que não desistiram em meio ao caminho - que está longe de ter fim.

#### 4. Análise do videoclipe *Balaio de amor*

Dado este contexto, BIA DOXUM sabe a relevância em ser uma mulher negra, de Umbanda e artista independente que reflete suas vivências diárias em produções como músicas e videoclipes. Ela explicita sua intencionalidade sem titubear até mesmo em sua autodescrição. Dentre suas produções, optei por trabalhar exclusivamente o single *Balaio de Amor* e tentar compreender as camadas envolvendo negritude, afro-religiosidade e amor, tanto no videoclipe quanto na canção, que começa com os seguintes versos:

Menino de Oxaguiã  
Gosto de Céu Azul  
No meio da manhã  
Um Cruzeiro do Sul  
Ouvindo Os Tingoins  
Coladinho em mim  
Atabaque chorou

Só de pensar no fim  
(DOXUM, 2019)

A letra da música inicia fazendo referência ao orixá Oxaguiã<sup>3</sup>, ao grupo Os Tingoãs<sup>4</sup> e ao atabaque. Estes três elementos se materializam ao longo da produção audiovisual, seja nas imagens com as vestes brancas (figura 2) e o livro na estante (figura 3), ou na própria música com a inserção de sons de atabaque.

**Figura 2 - Bia veste branco**



**Fonte:** Impressão de tela do *YouTube*

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

**Figura 3 - Livro tributo *Nós, os Tingoãs***

---

<sup>3</sup> Oxaguiã é um orixá funfun, que utiliza a cor branco. Na mitologia iorubá, é um jovem guerreiro, filho de Oxalufã.

<sup>4</sup> Grupo de MPB baiano dos anos 1960, com diversas produções musicais acerca da afro-religiosidade.



**Fonte:** Impressão de tela do *YouTube*

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

O videoclipe se torna envolvente juntamente à canção, que é melodramática, com diversas referências à afro-religiosidade. Ao citar os Tingoãs na canção e, no videoclipe, aparecer uma penteadeira de madeira com flores e plantas, um defumador e o livro-tributo "Nós, os Tingoãs", de Mateus Aleluia. A autora também faz referência indireta a uma música da banda, "Atabaque chora", que também é uma expressão comum dentro das CTTro.

Toda a produção, que contém uma quantidade de cenários reduzida, traz este diálogo ora sutil ora direto com elementos da afro-religiosidade; a própria canção traz pelo menos 15 referências, enquanto o videoclipe navega com elementos citados adiante.

A performance musical é um ato de comunicação que pressupõe uma relação entre intérprete e ouvinte. Nesse sentido, a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da canção. Mesmo que, de maneira virtual, a performance esteja ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Assim, a performance define um processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências diante dos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea. (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p.102)

O videoclipe é gravado em ambiente interno, com quatro cenários: banheiro, quarto, cama e estúdio. Seu ar intimista é intensificado com as escolhas de ambientes, a direção de

arte e paleta de cores. Esta, possui pouca variação (nas cores lilás, bege, verde e azul), com um filtro rosa em todo o plano sequência, que dá a sensação de romance na estrutura plástica da imagem.

(...) estrutura plástica da imagem, conceito estático na medida em que a imagem se aparenta, de início, com um quadro ou uma gravura e de uma estrutura dinâmica, porque assistimos a uma dinamização progressiva dos pontos de vista. (MARTIN, 1990, p.69)

A presença de flores, pétalas e da própria cor lavanda também remetem ao rito do banho de flor, comum entre praticantes das religiões afro-indígenas. Explicitam o refrão da canção: "Eu tomei banho de flor/Pra te encontrar/Fiz defumador/Pra você chegar/Trouxe um balaio de amor/Dentro do olhar". Entre as cenas de carinho do casal e a cantora performando a canção dentro da banheira, também há um plano travelling em que a mesma defuma a casa enquanto canta.

O “refrão visual” no clipe está articulado à convocação de um “estar junto” (um desdobramento do “cantar junto” da canção), traduzindo tal efeito em marcações visuais que acentuam o estreitamento e a projeção da imagética do clipe em direção a seu espectador. Assim, o “refrão visual”, em geral, está determinado por uma procura retórica da imagem em pertencer ao espectador, em estar em consonância com as satisfações desse espectador no âmbito da música pop. (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p.97)

**Figura 4 - Eu tomei banho de flor**



**Fonte:** Impressão de tela do *YouTube*

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

**Figura 5 - Fiz defumador**



Fonte: Impressão de tela do *YouTube*

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

Em *Balaio de amor*, há o uso majoritário de plano picado, alternado com plano travelling. A escolha de colocar o espectador vendo de cima, ao mesmo tempo que em outros momentos se aproxima, por meio de movimentos mais lentos, como quando a cantora sopra pétalas e enquadramentos em plano detalhe, como as mãos na banheira, traz uma dramaticidade para a performance.

O videoclipe se situa como um desdobramento da performance da canção popular massiva, uma vez que integra a cadeia de produção de sentido que articula o sonoro e o visual, sendo “regido” por uma sistemática de construção de imagens que opera com signos visuais “inseridos” na canção e segundo pressupostos das próprias performances apresentadas. (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2008, p.103)

**Figura 6 - Coladinho em mim**



Fonte: Impressão de tela do *YouTube*

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

No livro "A linguagem cinematográfica", de Marcel Martin, o autor pontua que "pode dizer-se que existe uma *função encantatória* dos movimentos da câmara e que eles correspondem, no plano sensorial (sensual), aos efeitos da montagem rápida sobre o plano intelectual (cerebral)." (1990, p.58)

Outro trecho de destaque na letra,

Vou ter receber sexta-feira com a licença de babá  
Te elevar  
No sábado sou cachoeira  
Me ofereço em teu congá  
Toda tua riqueza  
Beber esse teu amor  
Hoje é noite de tambor  
Vem celebrar, festejar  
(Nós) é gueto  
Soweto  
Agogô  
Ijexá  
É tempo, Orixá  
Preto tome tento e vem pra cá  
(DOXUM, 2019)

A cantora incorpora elementos rituais em sua expressão, fazendo referência direta ao amor compartilhado pelo casal. Na canção, são mencionados ritos associados a dias específicos da semana, como a sexta-feira, dedicada a Oxalá (*babá*, conforme mencionado na

letra), e o sábado, associado a Oxum, divindade cujo culto está ligado aos rios e cachoeiras. A artista também alude à prática da afro-religiosidade ao mencionar a "noite de tambor", e especifica toques como agogô e ijexá, além de incluir os sons dos atabaques no instrumental da música.

Embora essas referências sejam presentes na letra da canção, o videoclipe se limita a cenários já mencionados, sem oferecer muita variedade ou explorar outras práticas rituais mais diretamente relacionadas ao culto. No entanto, pessoas familiarizadas com a cultura afro-religiosa ou pertencentes às CTTro têm a capacidade de identificar essas referências, mesmo que não sejam explicitamente delineadas no vídeo.

#### 4. Considerações finais

As expressões da arte negra contemporânea, marcadas por elementos afro-religiosos, emergem como atos de resistência em um contexto de crescente intolerância e manifestações de racismo religioso na sociedade brasileira. Artistas independentes, nesta produção com recorte específico no campo da música, enfrentam desafios adicionais, à margem da indústria fonográfica dominante. Neste cenário, o videoclipe *Balaio de amor*, de BIA DOXUM, lançado em 12 de junho de 2021, Dia dos Namorados no Brasil, oferece uma narrativa visual e musical com elementos que retratam o amor entre duas pessoas negras afro-religiosas.

O artigo busca contextualizar os impactos do racismo religioso no Brasil, além de um breve recorte histórico da música negra brasileira e sua relação com a afro-religiosidade. Também tem como objetivo, na análise do videoclipe, compreender como os rituais da afro-religiosidade são representados e suas associações ao amor - a partir da perspectiva amorosa de bell hooks (2021).

Ao construir o cenário que envolve a música negra brasileira sobre religiões de matriz afro, é possível perceber o videoclipe dentro do contexto complexo do Brasil, carregado por uma história de marcada pelo racismo e intolerância religiosa, além de enfatizar a necessidade de superar estigmas eurocêntricos e de valorizar uma abordagem afrocentrada.

*Balaio de amor* é um videoclipe que destaca sua estética intimista, alocado em poucos cenários, majoritariamente em ambientes internos e com uma paleta de cores que evoca o romance e a espiritualidade. As referências afro-religiosas são sutis, mas presentes com recorrência, desde os ritmos dos atabaques até as alusões aos orixás. Embora o videoclipe não explore profundamente as práticas rituais, ele oferece uma representação significativa do amor dentro da cultura afro-brasileira.

Por fim, *Balaio de amor* ressoa como uma expressão artística que não só celebra o amor entre duas pessoas negras, mas também reafirma a importância da afro-religiosidade como uma fonte de resistência e cura em um contexto de intolerância e discriminação.

## Referências

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

**FONSECA, Danilo Ferreira da.** Colonialismo, independência e revolução em Frantz Fanon. Revista África e Africanidades. 19 abr. 2015. Disponível em: <https://africaeaficanidades.com.br/documentos/03042015.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2023.

**FONTENELLE, Isleide Arruda.** Cultura do consumo – Fundamentos e formas contemporâneas. São Paulo: FGV Editora, 2017.

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

**IKEDA, Alberto T.** O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e nos palcos da música popular. Revista USP, São Paulo, n. 111, 2016.

**JANOTTI JÚNIOR, Jeder.** Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. Comunicação Mídia e Consumo, [S. l.], v. 3, n. 7, p. 31–47, 2008. DOI: 10.18568/cmc.v3i7.69. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/69>. Acesso em: 12 set. 2024.

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

**MARTIN, Marcel.** A Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

**NOGUEIRA, Sidnei.** Intolerância religiosa. São Paulo: Pólen, 2020, 160pp. (Coleção Feminismos Plurais).

**SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos.** Dos orixás ao black is beautiful: a estética da negritude na música popular brasileira. 2014. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

**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.

**SODRÉ, Muniz.** Samba, o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. São Paulo: Publifolha, 2004.

**VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne.** Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo: Papyrus, 1992.

**WILLIAM, Rodney.** Apropriação Cultural. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020. (Coleção Feminismos Plurais).