

Fausto Viana, Maria Celina Gil,
Graziela Baena e Luiza Marcato (orgs.)

Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais


Volume XIII

Edição Especial A visualidade das divas

ISBN 978-85-7205-330-3
DOI 10.11606/9788572053303

São Paulo
ECA - USP
2026


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana, Maria Celina Gil, Graziela Baena e Luiza Marcato
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges e Luiza Marcato
Capa: Luiza Marcato
Revisão: Maria Celina Gil
Foto da capa: Linn da Quebrada no baile da Vogue, 2022.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : vol. XIII : edição especial : a visualidade das divas / organização Fausto Viana ... [et al.]. – São Paulo : ECA-USP, 2026.
PDF (382 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-330-3
DOI 10.11606/9788572053303

1. Traje de cena. 2. Divas. 3. Artes cênicas. 4. Teatro. 5. Moda. I. Viana, Fausto.

CDD 23. ed. – 792.026


Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Autorizamos a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais – Volume XIII – Edição Especial A visualidade das divas. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.pt_BR
Todas as imagens das divisões deste trabalho são do British Museum e liberadas pela licença Creative Commons BY-NC-AS-4.0. Todas as imagens foram ajustadas para encaixarem no tamanho da página.

Reitor: Prof. Dr. Aluísio Augusto Cotrim Segurado

Vice-reitora: Profa. Dra. Liedi Légi Bariani Bernucci

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Maria Clotilde Perez Rodrigues

Vice-diretor: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

Capítulo 6

O QUE FAZ DE ALGUÉM UMA DIVA, PARTE 2: A DIVA DE(S)COLONIAL

What turns someone into a Diva, Part 2: The Decolonized Diva

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo;
faustoviana@uol.com.br

Baena, Graziela. Universidade Federal do Pará;
grazielaribeiro@ufpa.br

1. Introdução

Eu já falei que eu sou top / Que eu sou
poderosa / Veja o que eu vou te falar
/ Eu sou a diva que você quer copiar
(Trecho da canção Eu sou a diva que você
quer copiar, de Valeska Popozuda)

No texto neste volume O que faz de alguém uma diva, parte 1, a diva clássica, tratou-se da “diva clássica” a partir da genealogia do termo no universo da ópera, um estilo dramático consagrado. Neste breve artigo, introdutório para todos aqueles que, tal qual os autores deste texto, vai-se buscar entender este deslocamento do pensamento tradicional para uma reflexão sobre a diva no Brasil contemporâneo como categoria em disputa, atravessada por desigualdades e pela colonialidade. A expressão “diva decolonial” é empregada neste texto como categoria analítica: um modo de ler certas artistas e determinadas imagens que desafiam hierarquias de raça, classe, gênero, sexualidade e região, recentralizando repertórios historicamente subalternizados.

O conceito de diva clássica, como já dito e que pode

ser conferido no artigo supracitado, surgiu “no século 16, à medida que a artista feminina emergia das companhias teatrais exclusivamente masculinas”, disse o Museu Victoria and Albert de Londres em seus arquivos sobre a exposição *Diva*, que o museu britânico abrigou entre junho de 2023 e abril de 2024, acrescentando o significado da palavra:

Palavra italiana, comumente usada desde o século XIV para descrever deusas ou divindades, “*Diva*” tornou-se uma descrição adequada para artistas femininas excepcionais cujos talentos divinos as faziam parecer de outro mundo¹.

O maior desafio, neste momento, é definir de(s)colonialidade para que, com base nessa definição, seja possível encaminhar a discussão para a *diva* de(s)colonial, quem ela é e como ela se veste, investigando quais são os seus trajes de cena. Muito mais do que trazer respostas prontas acerca de um conceito que a cada dia apresenta um novo desdobramento, a intenção é atribuir um papel de protagonismo a artistas que estão, *a priori*, fora do padrão hegemônico ocidental de *diva*, reconhecendo que há um amplo campo de reflexões possíveis no âmbito do traje de cena que ainda podem ser explorados no futuro, em Nollywood, em Bollywood, no Caribe, no universo K-pop ou nas periferias do Brasil e da América Latina.

¹ Disponível em <https://www.vam.ac.uk/articles/redefining-the-diva?srsId=AfmB0oqj9Ar3cgdDoblUcKFcks7ge1znkP-LyMVZrOa5eyXjrQ3waprb>. Acesso em 5 de fev. 2026.

2. Uma breve definição de de(s)colonialidade²

Se a definição de de(s)colonialidade fosse uma batalha, esta já começaria quase perdida, porque o conceito ainda está em franca discussão, apesar de inúmeros estudos sobre o assunto estarem sendo publicados desde os anos de 1950, sob a perspectiva de pensadores que de alguma forma vivenciaram a experiência colonial em seus territórios. Disse Ferreira que:

O descolonial como conceito para a arte surgiu pela primeira vez na África nos anos 1980 após o estabelecimento dos novos estados-nações que se seguiram às guerras e declarações de independência. Dependendo do país, da região e do domínio colonial, estes tiveram início nos anos 1950. A euforia inicial sobre os processos de descolonização política havia desaparecido e seu fracasso tornou-se óbvio, precisando ser nomeado, representado e enfrentado por intelectuais, políticos, cientistas e artistas. (2025, p. 2)

Nesta linha do tempo identifica-se a importância da abordagem crítica, do pós-estruturalismo, dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais iniciados no século XX que, em linhas gerais, foram tendências de pensamento que questionaram noções teórico-filosóficas eurocêntricas. A partir

² Descolonial ou decolonial? Assim a professora da UERJ, Alessandra Gonzalez de Carvalho Seixlack estabelece a diferença: “Segundo a intelectual estadunidense Catherine Walsh, a decolonialidade se difere da descolonização, na medida em que não pretende apenas denunciar ou desfazer o colonial, mas sim dar voz à diferença colonial e trazer à tona saberes silenciados pelas estruturas colonizadoras”. Disponível em <https://cienciahoje.org.br/artigo/qual-o-objetivo-dos-movimentos-de-decolonizacao-e-descolonizacao/>. Acesso em 5 fev.2026. Há um vídeo muito esclarecedor e que oferece outras explicações em <https://www.youtube.com/watch?v=0Fu6qVqeEXc>. Acesso em 5 fev. 2026. No link <https://www.eca.usp.br/noticias/cje-departamento-de-jornalismo-e-editoracao/o-que-e-decolonialismo-por-alexandre-barbosa>, acessado em 5 fev. 2-026, o professor de jornalismo Alexandre Barbosa esclarece que: “Decolonialismo é diferente de descolonização. Enquanto a descolonização se refere às lutas das colônias africanas, asiáticas e latino-americanas para se tornarem independentes das respectivas metrópoles, o decolonialismo tem como princípio que a independência política não acabou com instituições, hábitos e práticas coloniais”.

dos apontamentos destas disciplinas e do trabalho de autores como Foucault e Derrida sobre poder, descentralização do ser e desconstrução, observou-se um ponto de virada epistemológico. Sobre os estudos pós-coloniais, representados por pensadores africanos como Aimé Césaire e Frantz Fanon, destacamos uma contribuição considerável para a compreensão das violências praticadas pelo colonialismo. A partir daí percebe-se que:

Então o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração, são as mesmas do colono. Descobre que uma pele de colono não vale menos do que uma pele indígena. Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. (Fanon, 1968, p.34)

Na geografia pós-colonial, para além do continente africano, temos o pensador Edward Said como expoente de mais um ponto de vista, ao refletir sobre Orientalismo, bem como sobre o conceito gramsciano de hegemonia, o autor considera que a noção de oriente é criada e difundida pelo ocidente, para tal ele aponta:

O Orientalismo nunca está muito longe do que Denys Hay chama “a ideia de Europa”, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus contra todos “aqueles” não europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus (Said, 2003, p.28-29).

São considerados teóricos pós-coloniais ainda, aqueles cuja experiência de colonizado foi vivenciada em território sul-asiático, como Gayatri Spivak, uma das autoras que problematizou a condição de subalternidade, que passa a nomear uma corrente de pensamento inserida nos estudos pós-coloniais dos anos 70 e 80, os Estudos Subalternos.

Foi nos anos 90 que se constituiu na América Latina um grupo transdisciplinar de estudos que se debruçou mais profundamente sobre a problemática da colonização e suas consequências para o continente. Este grupo, composto por autores como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Edgardo Lander, Catharine Welsh e outros denominou-se Modernidade/Colonialidade e foi responsável pela difusão do termo com prefixo “-de”, ou seja, “decolonial”.

Há muitos autores expressivos e de grande valor para o pensamento de(s) colonial. Ferreira afirma que o cientista social peruano Aníbal Quijano

...é para muitos o pai do pensamento de(s) colonial, devido ao seu conceito de colonialidade do poder, que se desdobrou sobre a persistência das estruturas de poder colonial após as independências e as fundações dos estados-nações. Tal como o filósofo mexicano Enrique Dussel, ele compreende o colonialismo como um projeto europeu global capitalista. (2025, p. 5)

Importante afirmar que em seu trabalho “Colonialidade do poder: Eurocentrismo e América Latina” (2005), Quijano levanta o aspecto racial como ponto a ser enfatizado no processo colonial, no que diz respeito à realidade latino-americana considerando a presença de indígenas, negros e mestiços.

Ferreira esclarece que, para o teórico argentino/mexicano Enrique Dussel, “o fato decisivo da modernidade é seu caráter dialético por eixo do qual os europeus se firmaram como o centro da história mundial, apresentando-se ao resto do mundo como representantes de uma emancipação racional”. (idem). Em sua obra “1492 o encobrimento do outro a origem do mito da modernidade”, o autor mencionado afirma que “A primeira “experiência” moderna foi a superioridade quase-divina do “Eu” europeu sobre o “Outro” primitivo, rústico e inferior” (1993, p.47). Assim, ao determinarem sua superioridade e classificarem como menores povos que passaram a chamar de “negros”, “índios” como representação do “Outro”, desprezaram

violentamente cosmologias ou cosmopercepções que, de acordo com Ferreira, são culturas que merecem igualdade, mas foram rotuladas como inferiores em nome da visão de mundo judaico-cristã ocidental. O pensador brasileiro Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, utiliza o termo “cosmofobia” para se referir ao modo de ver do colonizador.

Nego Bispo é um ativista quilombola brasileiro que desenvolveu uma concepção contracolonial. O autor rejeita a terminologia “decolonial” pois, segundo ele, o ato de contrapor o colonialismo, parte do pressuposto que ele existe. Em seu pensamento, ser colonizado aproxima-se muito ao ato de ser adestrado, portanto o contracolonial parte da ideia de não se deixar adestrar, ele afirma que “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender” (Bispo dos Santos, 2023, p.58)

Não há espaço para tratar de tantos autores, mas é necessário dizer que em sua definição de descolonial, Ferreira incluiu autores como F.Fanon, W. Rodney, A. Nascimento, E.Dussel, K. Wiredu, K. Jecupé, S.R.Cusinanqui, W. Mignolo, D. Munduruku, G. Kilomba, L.Gonzalez e J.Esbell. Nós acrescentamos as seguintes sugestões: Paulo Freire, Ramón Grosfoguel, Carla Akotirene, Ailton Krenak, Nelson Maldonado-Torres, María Lugones, Davi Kopenawa, Malcom Ferdinand.

Nesse contexto investigativo é que se vai localizar a diva de(s)colonial, em processo de libertação colonial, afinal:

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de essencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (Fanon, 1968, p.26)

3. A diva de(s)colonial

Ferreira lança uma discussão – afirmação? – ao propor que “a arte é uma epistemologia³ humana elementar que dá sentido à vida” (idem, p. xiii). A diva decolonial é uma artista e, portanto, é necessário encará-la como tal e entender suas premissas.

Propõe-se ler esta diva – atravessada por insurgências de gênero (travestilidades, transgeneridades) e por práticas performativas – no marco modernidade/colonialidade. Um giro decolonial⁴ que não vai tratar o passado como estando encerrado, mas que existe e continua insistindo em colonialidades através das hierarquias de raça, gênero, saberes, cultura, estética, trabalho, entre outros. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge tecem considerações acerca do tema em sua obra “Interseccionalidade”, para elas:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (2020, p.16-17)

Não basta apenas descolonizar instituições formais: é necessário criticar e desmontar os modos como o mundo moderno foi organizado – incluindo a arte e a cultura.

No artigo sobre a diva clássica ficou estabelecido um

³ Uma maneira pela qual o conhecimento é produzido, validado e transmitido.

⁴ “Giro decolonial” é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 fev. 2026.

modo de reflexão sobre os atributos/ requisitos da diva, conforme a tabela 1.

Tabela 1- Núcleos e eixos componentes de uma diva.

Núcleo	Eixos / Componentes
(a) Artístico	<p>Excelência técnica: voz/corpo fora da média; domínio de estilo e repertório.</p> <p>Presença cênica: carisma, controle de palco, timing; olhar/gesto que “segura” a plateia.</p> <p>Assinatura estética: figurinos, maquiagem, cabelo, silhueta e gestual reconhecíveis à distância.</p> <p>Curadoria de repertório: escolhas que constroem persona (papéis, setlists, colaborações).</p>
(b) Traços de comportamento	<p>Exigência/disciplina: perfeccionismo, autoridade estética.</p> <p>Transgressão controlada: romper normas de modo calculado para marcar época.</p> <p>Gestão do silêncio e do escândalo: saber quando aparecer e quando sumir.</p>
(c) Narrativa e mito	<p>Bio-drama: conflitos, superações, perdas/sacrifícios (o “preço” do estrelato).</p> <p>Personagem pública: frases, poses e imagens recorrentes; títulos (“Divina”, “Rainha” etc.).</p> <p>Ambiguidade/vulnerabilidade: falhas, riscos e fragilidade que humanizam.</p>
(d) Mediação e circulação	<p>Máquina midiática: imprensa, rádio/TV, capas, videoclipes, redes sociais, memes.</p> <p>Iconografia: fotos canônicas, capas de discos, cds e assemelhados, pôsteres, retratos repetidos até virarem símbolo.</p> <p>Fandom: base de fãs ativa, rituais (aplausos, flores), arquivos e colecionismo.</p>
(e) Instituições e economia	<p>Palcos e chancela: teatros/óperas, festivais, premiações, crítica; legitimação institucional.</p> <p>Indústria cultural: gravadoras, managers, estilistas; investimento e estratégia de imagem.</p> <p>Tecnologias: microfones, estúdios, TV, streaming – amplificam voz e presença.</p>

Elaborada por Fausto Viana, com auxílio de IA.

Já não havia, na elaboração da tabela 1, a preocupação exclusiva com a estética, o glamour, a história da arte, a performance ou a hiper sexualização dessas mulheres. Mas no aprofundamento do entendimento da diva descolonial, numa mudança de perspectiva - novamente, um giro decolonial - ficam instalados outros questionamentos que frequentemente são associados a esta mulher. Quem está autorizada a ser diva e quem é classificado como brega⁵, vulgar ou folclórico, sem que a própria artista necessite qualquer denominação que seja. Apesar de tudo, investigar que tipo de beleza continua sendo colonial ou eurocentrada e como a imagem, do qual o traje é um dos componentes mais evidentes, junto com maquiagem e demais adereços, reforça ou desloca hierarquias de raça, gênero, classe e território?

No Brasil, a palavra “diva” é atribuída a artistas do samba, do axé, do brega, do pop, da televisão e do cinema; mas sua legitimação é desigual. A pergunta decolonial não é apenas “quem é diva?”, mas “quais condições permitem que alguém seja reconhecida como diva e por quem?”

Diante disso, “diva decolonial” não é um título de honra: é um recorte que permite observar como artistas deslocam padrões de beleza e legitimidade, reconstróem repertórios e tornam visíveis saberes e trabalhos historicamente desvalorizados.

A noção de “diva descolonial” não se reduz à identidade de uma pessoa: trata-se de uma operação estética e política que se torna visível, sobretudo, no campo da imagem pública e dos bastidores.

Em rápido exercício, seria possível pensar em minimamente três eixos para localizar as divas decoloniais no Brasil:

a. Diva como reescrita da negritude e do “corpo nacional”

Aqui entram artistas que reconfiguram o lugar do corpo negro: não como “tema” folclórico, mas como

⁵Veja nesta mesma edição as divas do brega, no artigo “Pode uma subalterna ser diva? Reflexões sobre o estado divônico e a interseccionalidade das cantoras do movimento Brega no Estado do Pará, por Graziela Baena

centro de sofisticação e invenção. Um exemplo valioso é Elza Soares, que rompeu barreiras a vida inteira: Elza atravessou décadas rompendo cercas: na voz, na atitude e na imagem. Sua trajetória mostra como a indústria tenta domesticar a artista negra (querendo dela apenas “força” e “dor”), enquanto ela responde com experimentação, futuridade e recusa do papel de vítima.

Ao lado dessa linhagem, podemos pensar em Alcione, diva de grande alcance popular. Ela não é “alternativa” por ser menor – ela é alternativa porque redefine o que significa ser grande.

No traje, essa reescrita pode aparecer como: valorização de cabelos naturais, turbantes, alfaiataria que não tenta “afinar” o corpo, brilho sem culpa, cores que reivindicam presença, joias e acessórios que evocam matrizes afro-atlânticas. O figurino deixa de ser “fantasia” e vira assinatura estética (ou anti-estética?).

b. *Diva como insurgência de gênero: travestilidade, transgeneridade e performance*

A cena brasileira recente produziu um campo decisivo de divas decoloniais ligadas à dissidência de gênero, onde a roupa é arma, abrigo e manifesto. Liniker e Linn da Quebrada exemplificam como voz e corpo reconfiguram o que é “feminino”, “elegante”, “aceitável”. Não se trata só de representar identidades; trata-se de produzir novas gramáticas do sensível.

Em muitas performances, o traje opera como cena total: silhuetas que alternam delicadeza e confronto; tecidos que dialogam com o íntimo e com o cerimonial; maquiagem que recusa a ideia de “disfarce” e assume a ideia de “construção”. Aqui, decolonialidade significa também desafiar a norma colonial do gênero – aquela que define quem pode ser

digno de cuidado, quem pode ser desejável sem virar piada, quem pode ser “rainha” sem ser punido.

Nesse eixo, o Brasil também exporta e reinventa a diva drag como linguagem de massa. Pablo Vittar e Gloria Groove ampliaram a visibilidade *drag* com estética pop e performance altamente construída. Em chave decolonial, isso não é só entretenimento: é a prova de que corpos dissidentes podem ocupar o centro do palco e impor seus próprios códigos de glamour.

c. *Diva como território: periferia, favela, baile, rua*

O Brasil também produz divas decoloniais a partir da periferia urbana e de seus gêneros musicais, onde o traje não é apenas “estilo”, mas cartografia social. O funk e suas variações criam uma política visual própria: unhas, cabelo, brilho, bermuda, óculos, correntes, recortes – signos de pertencimento e ascensão simbólica em um país que frequentemente nega futuro às periferias.

Nesse eixo, divas decoloniais podem operar como tradução de mundos: elas falam com a massa sem “embranquecer” a linguagem; negociam com o mercado sem apagar origem; e criam um glamour que nasce do improvisado e da invenção. A roupa de cena aqui frequentemente mistura *streetwear*, sensualidade e “luxo possível” – e isso, por si, desestabiliza a ideia colonial de que elegância tem que ser europeia e discreta.

A tabela 1, de maneira geral, parece perfeita para classificar também os atributos da diva descolonial, mas pequenos ajustes são necessários, que são indicados na tabela 2.

Tabela 2 – Núcleos e eixos componentes de uma diva decolonial, com questões exclusivas para o traje de cena.

Núcleo	Eixos (descrição)	Perguntas-guia para traje/cena
Artístico-performático	Técnica, assinatura cênica, virtuosismo; teatralidade do excesso.	Que qualidades do corpo/voz o traje potencializa? Como o figurino dialoga com luz, cenografia e câmera?
Narrativa e mito	Histórias públicas, memória, sobrevivência; reescrita de trajetórias subalternizadas.	Que narrativa o traje conta? Que memórias e territórios convoca (sem exotizar)?
Mediação e circulação	Imprensa, fotografia, redes; imagem como texto social (DYER, 1998) ⁶ .	O figurino foi pensado para quais meios (palco/TV/close)? Que recortes o público verá e compartilhará?
Política do corpo	Raça, gênero, sexualidade e classe como estrutura de legibilidade; colonialidade de gênero (LUGONES, 2008) ⁷ .	Que normas o traje desafia (silhueta, cabelo, pele, “decoro”)? O artifício é escondido ou assumido?
Autoria coletiva e trabalho	Crédito, cadeia produtiva, artesanaria; disputa arte/artesanato (SHINER, 2001) ⁸ .	Quem fez? Está creditado? Que técnicas e saberes o figurino recentraliza?

Elaborada pelos autores, com auxílio de IA.

⁶ A formulação “imagem como texto social” retoma a perspectiva de Richard Dyer segundo a qual a “imagem” de uma estrela é construída por diferentes textos midiáticos (publicidade, entrevistas, matérias jornalísticas, filmes, crítica), compondo um objeto intertextual que circula socialmente e produz sentido. A atualização “redes” deriva dessa mesma lógica: na era digital, tais “textos” incluem também publicações e performances em mídias sociais. Ver Dyer, Richard. Stars. Londres: BFI Pub, 1998. as imagens. as, ⁷ Ver o artigo já citado de María Lugones, Colonialidade e gênero. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em 5 fev.2026.

⁸ Shiner, Larry. The Invention of Art: A Cultural History. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

4. Os trajes da diva descolonial

Na Tabela 2 já foram apontadas algumas questões pertinentes para o entendimento do traje da diva decolonial.

Desafiando as abordagens tradicionais de construção de trajes sociais e de cena, a diva decolonial parece se valer cada vez mais:

- do brilho (antes restrito aos trajes sociais de noite);
- da mistura do sagrado e do popular, ainda que muitas vezes esta combinação não seja exatamente ritualística, mas mercadológica, gerando a dúvida se isso é um rito de fato ou só uma tentativa de ligar o traje aos ritos afro-brasileiros e/ou indígenas? O traje vira um instrumento entre o rito e o espetáculo ou é só uma ferramenta de atração?
- da alfaiataria, masculina, predominantemente, que passa a fazer parte do repertório visual da diva, totalmente modificado por alterações na superfície, como bordados, pedrarias e cortes;
- o “mau gosto” como elemento de construção: o *cafona*, os excessos, as cores fortes, as combinações improváveis, o humor, o deboche, o exagero, em síntese.

Nada mais oportuno do que resgatar o que as divas falam sobre seus trajes.

Gaby Amarantos – cantora, compositora e atriz, e Rainha do Tecnobrega – declarou para a Vogue:

Sempre fui essa mulher voluptuosa e, na época, a moda era um lugar impositor de magreza. Entretanto, eu tinha segurança de que, se

alguém dissesse ‘top e short curto não são para você’, eu vestia e mostrava que eram sim. (...) Vou colocar a minha celulite para jogo e inverter essa lógica⁹.

Aline Santos, da revista eletrônica *steal the look*, perguntou para Amarantos o que não podia faltar em seu guarda-roupas. Ela disse: ‘Turbantes. Através desta peça, que vira top e vira cinto, me conectei muito com minha ancestralidade e com meu orgulho de ser uma mulher negra da Amazônia. O turbante é, para mim, uma coroa’¹⁰.

Joelma – diva, cantora, compositora e dançarina, foi parte da Banda Calypso e hoje tem uma carreira solo meteórica – é chamada de Rainha do Tacacá. “Ela arrasa no palco com a performance, a voz, a dança e o bate cabelo. Também é inegável o poder de suas produções de estilo”, escreveu Priscilla Jucá para a revista Marie Claire¹¹.

Seu *stylist* há 20 anos, Ruy dos Anjos, esclarece que Joelma, de forma geral, “traz um conjuntinho de saia e *cropped*, mas nada simples, imagine. Cores vivas, sobreposições, misturas de texturas e até luz de LED são detalhes que não faltam em seus *looks*”. Sobre os efeitos para os diferentes ritmos do show, ele diz: “Temos os ritmos como calypso, o merengue e ainda a parte romântica em cada show; cada um deles tem um vestido diferente. Nessas produções, sempre elaboramos com algum efeito que desmonta a peça, e o que era longo se torna curto” (idem). Mas não, o traje não fica limitado aos aspectos construtivos: há também o cuidado tecnológico: “Um (traje) icônico foi o que ela usou na gravação de um DVD: um macacão de vinil, com detalhes em LEDs que formavam desenhos gráficos. Tudo isso funcionava com comando brilhando de acordo com o ritmo e a voz dela” (idem).

⁹ Disponível em <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2023/08/gaby-amarantos-fala-de-sua-relacao-com-a-moda-sempre-vi-como-uma-ferramenta-de-poder.ghtml>. Acesso em 5 fev.2026.

¹⁰ Disponível em <https://stealthelook.com.br/a-relacao-de-gaby-amarantos-e-a-moda-brasileira/#>. Acesso em 5 fev.2026.

¹¹ Disponível em <https://revistamarielaire.globo.com/moda/noticia/2024/03/joelma-os-looks-da-rainha-do-tacaca-comentados-pelo-seu-proprio-figurinista.ghtml>. Acesso em 5 fev. 2026.

As imagens evidenciam claramente nos trajes todos os atributos da diva descolonial. A figura 1 mostra uma montagem de três instantes do clipe lançado em 2021 de “Coração vencedor”. Sobre a visualidade do clipe, cujos figurinos foram assinados por Ruy dos Anjos, Joelma disse para a revista Quem:

Curto essa temática medieval, meio Robin Wood. Quando pensei em uma mulher que se reinventava, imaginei uma heroína tipo Mulher Maravilha, mas me inspirei nas guerreiras orientais, com essa coisa do cabelão e também nas amazonas. E tem muita da minha cultura também. E no final essa mistura dá muito certo. Mas o que me move é a minha raiz, minhas culturas de origem. Esse é o meu diferencial¹²

Figura 1- Trajes de Joelma no clipe de Coração Valente



Fonte: Wikipedia.

¹² Disponível em <https://revistaquem.globo.com/Musica/noticia/2021/04/joelma-mistura-era-medieval-cultura-oriental-e-carimbo-em-clipe-da-certo.html>. Acesso em 5 fev.2026.

A diva ainda dá mostras da força da mulher brasileira:

Desde muito novinha, aprendi com minha mãe que a gente pode cair, levantar, mas nunca desistir. Essa minha mudança de visual, são três looks, quer evidenciar exatamente isso... Desde quando ouvi essa música, comecei a pensar no roteiro para um clipe. Ele está forte, com uma mensagem importante e eu espero que vocês gostem muito. Está diferente de tudo que fiz até hoje.

Diante do exposto, percebe-se que o tema parece inesgotável, no campo das artes, temos muitas divas decoloniais com potencial para ser sujeito/objeto de estudos no que diz respeito à categoria traje de cena e, sobretudo, a partir das epistemologias decoloniais. A título de registro, com a intenção de despertar em outros pesquisadores o desejo de levar adiante o tema, fizemos uma compilação com nomes de artistas da cena musical contemporânea que se enquadram nas características propostas para se pensar as divas decoloniais. A seleção apresentada neste trabalho, adotou como critério suas presenças em um conteúdo na rede social Instagram, pelo fato de serem apontadas como divas que mercadologicamente se posicionaram como artistas que fazem uso de suas línguas nativas da América Latina e da África. Para otimizar esta apresentação agrupamos em subcategorias com pontos em comum entre elas.

A primeira subcategoria foi denominada de **Divas andinas e afins**. Conforme a organização da tabela abaixo destacamos as artistas: Renata Flores (peruana), Pascuala Ilabaca (chilena), Isleña Antumalen (chilena), Taki Amaro (equatoriana), da banda La Mafia Andina e Alwa (boliviana da etnia aymara), todas elas incluem de alguma forma a cultura andina em sua música, ora por meio da utilização de instrumentos musicais, ora ao incorporarem elementos de línguas como o Quechua, Mapuche, Kichwa e Aymara. Enquanto isso, Sara Cur-ruchich (guatemalteca de ascendência Cakchiquel) canta em língua Cakchiquel.

Figuras 2, 3, 4, 5 e 6 – As artistas em ordem: Renata Flores¹³; Pascuala Ilabaca¹⁴; Isleña Antumalen¹⁵; Taki Amaro¹⁶; Alwa¹⁷ e Sara Curruchich¹⁸



Fontes: Latino Book Review; Música Popular, Musica Chilena, TRTEspanol, Instagram Visibilidade Indígena e Spotify

Para a segunda categoria, cunhou-se a definição de **Divas afroindígenas brasileiras**. Nela foram incluídas artistas como Kaê Guajajara, indígena brasileira, que canta em português e em Zeeg’ete, língua do povo Guajajara. Djuena Tikuna, indígena do estado do Amazonas, canta na língua Tikuna. Majur, mulher trans brasileira natural da Bahia, seu álbum “Gira-mundo”, tem dezesseis faixas, cada uma dedicada a um Orixá, todas cantadas em Iorubá.

Figuras 7,8 e 9– As artistas: Kaê Guajajara¹⁹; Djuena Tikuna²⁰ e Majur²¹



Fontes: Laryssa Machado para Portal G1; Portal Nexo e Harper’s Bazaar Brasil

¹³ Disponível em: <https://www.latinobookreview.com/interview-with-quechua-pop-singer-renata-flores-rivera--latino-book-review.html>. Acesso em 6 fev.2026.

¹⁴ Disponível em: <https://www.musicapopular.cl/artista/pascuala-ilabaca/>. Acesso em 6 fev.2026.

¹⁵ Disponível em: <https://www.musicachilena.cl/v2/islena-antumalen-lanza-gira-panamericana-tras-el-impacto-de-maki-en-la-serie-espanola-valeria-de-netflix/>. Acesso em 6 fev.2026.

¹⁶ Disponível em: <https://www.trtespanol.com/article/b0768019f0aa>. Acesso em 6 fev.2026.

¹⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-58vNVvDl/>. Acesso em 6 fev.2026.

¹⁸ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0ZglJsp3rPOhKWU5sc530W>. Acesso em 6 fev.2026.

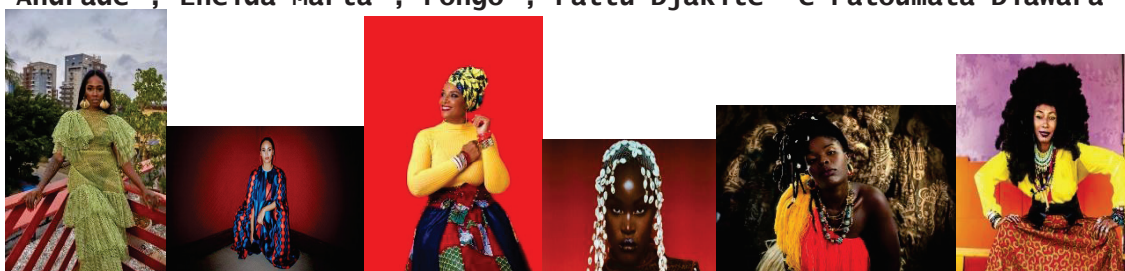
¹⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/presidente-prudente-regiao/noticia/2023/06/16/rapper-de-origem-indigena-kae-guajajara-realiza-show-com-influencias-de-ritmos-ancestrais-em-presidente-prudente.ghtml>. Acesso em 6 fev.2026.

²⁰ Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2024/04/15/como-djuena-tikuna-leva-musica-indigena-ao-mundo>. Acesso em 6 fev.2026.

²¹ Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/majur-arriscar-ser-ela-mesma-em-segundo-album-da-carreira/>. Acesso em 6 fev.2026.

Finalmente, temos um grupo de **Divas da contemporaneidade africana**, que tem como representantes as artistas Tiwa Savage, nigeriana, que canta em inglês e iorubá. Mayra Andrade (cabo verdiana), canta em português e crioulo. Eneida Marta (Guiné Bissau), que canta em português e crioulo. Pongo (angolana) é considerada a rainha do ritmo Kuduro, canta em português e kimbundo. Fattú Djakitê (Guiné Bissau/ Cabo verde) canta em Crioulo e Fatoumata Diawara malianesa que canta principalmente na língua Bambara de Mali.

Figuras 10, 11, 12, 13, 14 e 15– As aristas: Tiwa Savage²²; Mayra Andrade²³; Eneida Marta²⁴; Pongo²⁵; Fattú Djakitê²⁶ e Fatoumata Diawara²⁷



Fontes: Notícia Preta; E-cultura; Portal Letras; Rolling Stone; Global News; Spotify

Certamente, existem muito mais cantoras que usam línguas consideradas fora do usual, se tomarmos como parâmetro a indústria musical global. No passado, isso já acontecia (lembrando Miriam Makeba); contudo, para chegarmos nesta seleção apresentada, dois critérios foram adotados. Um deles é o fato delas serem citadas como divas, ratificando um fator de reconhecimento da parte de um público. O outro, é sim pelo fato delas escolherem produzir música em suas

²² Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/nigeriana-tiwa-savage-a-rainha-do-afrobeat-lanca-album-e-ganha-projecao-mundial/>. Acesso em 6 fev.2026.

²³ Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/evento/43645>. Acesso em 6 fev.2026.

²⁴ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/eneida-marta/fotos.html>. Acesso em 6 fev.2026.

²⁵ Disponível em: <https://rollingstone.com.br/musica/pongo-volta-ao-brasil-e-promete-novidades-empolgantes-conexoes-que-vem-de-anos/>. Acesso em 6 fev.2026.

²⁶ Disponível em: <https://globalnews.pt/cultura/fattu-djakite-em-portugal-cantora-africana-apresenta-novo-album/>. Acesso em 6 fev.2026.

²⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4G5ZJny3HvX6I17eHVfnNC>. Acesso em 6 fev.2026.

línguas nativas, mesmo que isso represente um risco no meio do *showbusiness*. Em suas biografias, facilmente acessadas em sites de busca, percebemos que quase todas usam a arte como ativismo social relacionado a questões de gênero, raça e causas sociais diversas. Acredita-se que o fator linguístico funciona como um tipo de manifesto e resistência, tendo em vista que todas fazem parte de nações marcadas pelo colonialismo em seus passados.

Fanon atenta que uma das violências cometidas pelo colonialismo é o apagamento da cultura do povo colonizado. Diz ele:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (2008, p. 34)

O modelo linguístico e seu uso como dispositivo de resistência ao colonialismo, se aplicado em estudos de traje de cena, suscita questões referentes à aparência das artistas pois, enquanto discurso visual, parecem ter como referências elementos da indumentária de seus territórios de origem. Fanon corrobora que:

A violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referências da economia, os modos da aparência e do vestuário, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas. (Fanon, 1968, p.30)

Portanto, a retomada cultural é representada pelas figuras destacadas, tanto na esfera da linguagem, quanto no campo do vestuário, pelo uso da língua, de instrumentos musicais, de elementos de indumentária e valores estéticos.

5. Considerações finais

O percurso deste texto partiu de uma dificuldade assumida: definir “descolonialidade” como um campo ainda em disputa conceitual e, a partir daí, localizar a diva de(s)colonial como uma categoria analítica – não como título honorífico nem como identidade fixa. Ao adotar a descolonialidade como horizonte crítico, a “diva” deixa de ser apenas um emblema de excelência artística e passa a ser lida como efeito de regimes de visibilidade: quem pode ocupar o centro, sob quais condições, com quais códigos de beleza, legitimidade e valor.

Nesse sentido, a diva de(s)colonial emerge quando a performance – e, sobretudo, a imagem produzida – desloca hierarquias persistentes (de raça, gênero, sexualidade, classe e território) que ainda organizam o gosto, o prestígio e a circulação cultural. A pergunta que orienta a análise deixa de ser “quem é diva?” para tornar-se “como alguém é reconhecida como diva, por quem, em quais circuitos e com quais negociações com a indústria cultural e suas normas de elegibilidade”.

A contribuição mais diretamente operacional do artigo está na proposta de instrumento de leitura para os bastidores: a Tabela 2. Ao explicitar núcleos (artístico-performático, narrativa e mito, mediação e circulação, política do corpo, autoria coletiva e trabalho) e conectá-los a perguntas-guia, o texto transforma uma intuição – “há algo decolonial acontecendo na imagem” – em procedimento. Isso é particularmente relevante para cenografia, figurino e maquiagem, porque desloca o olhar do “look como decoração” para o traje como método: um sistema material e visual que produz presença, memória, autoridade e pertencimento.

Quando o foco recai sobre o traje da diva de(s)colonial, as escolhas estéticas listadas – brilho, “mau gosto” como linguagem, mistura de repertórios, alfaiataria tensionada por superfície e ornamento, tecnologia aplicada, e referências territoriais – deixam de ser lidas como “excesso” ou “folclore” e passam a ser compreendidas como estratégias de disputa

do sensível. Ao mesmo tempo, o texto reconhece uma zona crítica que não deve ser apagada: a fronteira entre rito e espetáculo. A incorporação do sagrado ao mercado pode operar como reconexão, homenagem e continuidade; mas também pode virar apenas recurso de impacto visual. A pergunta “é ritual ou é mercadoria?” não se resolve de antemão – ela precisa permanecer como critério ético na análise e na criação.

Os exemplos mobilizados (Gaby Amarantos e Joelma) ajudam a concretizar esse argumento porque mostram a diva de(s)colonial como cartografia social: corpo, território e repertório entram na cena sem “embranquecer” a linguagem para merecer reconhecimento. Quando Gaby reivindica o direito de vestir o que lhe disseram que “não era para ela”, e quando Joelma afirma raízes e culturas de origem como diferencial, a imagem deixa de ser apenas estilo e se torna posição. Os trajes – com turbante entendido como “coroa”, com LED, com desmontagens e transformações de peça, com cores e texturas intensas – funcionam como dispositivos de presença que, em vez de pedir permissão ao cânone, o confrontam.

Sobre as divas andinas, afroindígenas brasileiras, da contemporaneidade africana e afins, acreditamos que os núcleos e eixos apontados na tabela 2, somados às reflexões sobre a incorporação de suas línguas nativas, bem como da musicalidade e uso de elementos da indumentária tradicional na construção de imagem de suas performances artísticas, abrem um enorme campo de estudos de traje de cena fundamentado pelo processo de descolonização das formas de ver.

Por fim, este texto sugere um encaminhamento necessário para pesquisas futuras: a descolonialidade, aplicada à visualidade das divas, exige também uma política de crédito e de arquivo. Se a imagem é construída coletivamente, a autoria precisa aparecer; se o traje é documento, ele precisa ser descrito, preservado e acessível. Sem fichas técnicas completas, sem registro de processos, sem preservação de acervos e sem instrumentos de pesquisa, a história da visualidade se perde – e com ela se perde, sobretudo, a história do trabalho (frequentemente feminilizado, racializado e precarizado) que sustenta o brilho no palco.

Em síntese, a diva de(s)colonial pode ser entendida como uma operação estética e política que reconfigura o que conta como glamour, elegância e grandeza no Brasil. O traje, longe de ser um detalhe, é o lugar onde essa operação se materializa com maior evidência: no corte, no brilho, na mistura, na tecnologia, no deboche e na soberania do corpo em cena. Ao oferecer um modelo de leitura e perguntas concretas para o bastidor, o texto busca contribuir para que a discussão sobre divas não permaneça apenas no campo do elogio, mas se torne também crítica, método e documentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISPO DOS SANTOS, Antônio (Nego Bispo). **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

COLLINS, Patricia Hill]; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico] - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.

DUSSEL, Enrique. **1492: O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**- Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes Editora, 1993.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **História da arte descolonial-uma introdução metodológica**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2025.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SAID, Edward W. **Oientalismo: O oriente como invenção do ocidente**. São Paulo : editora Schwarcz S.A, 2003.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

Conhecendo os autores deste capítulo:



Fausto Viana: É professor de cenografia e indumentária no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. É autor (ou coautor), entre outros, dos seguintes livros: O figurino teatral e as renovações do século XX; O sistema de corte e costura de Sophia Jobim: os anos de ouro de Mme Carvalho no Liceu Império (1932–1954); O Traje de cena como documento e África “Pré-Colonial” e “Colonial”: choques religiosos e suas influências nos trajes desses períodos.

faustoviana@usp.br



Graziela Ribeiro Baena: Possui graduação em Letras e Moda, formação técnica em Figurino, é Mestre e Doutora em Artes. Figurinista em Belém do Pará, pesquisa visualidade na cena e é docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

grazielaribeiro@ufpa.br

PALAVRAS-CHAVE

Diva; diva decolonial; descolonialidade; decolonialidade; traje de cena.