



INDÚSTRIA CRIATIVA

Quem tem medo da Pombagira? Encruzilhadas entre a performance de Anitta no Réveillon e a sujeição dos corpos femininos*Who Is Afraid of Pombagira? Crossroads between Anitta's New Year's Eve Performance and the Subjugation of Female Bodies**¿Quién le teme a Pombagira? Encrucijadas entre la actuación de Anitta en Año Nuevo y la subyugación de los cuerpos femininos***Roberto Vilela Elias¹**orcid.org/0000-0001-7679-4693
elias.robertovilela@gmail.com**Ricardo Ferreira Freitas¹**orcid.org/0000-0002-4486-763X
rfreitas@uerj.br**Recebido em:** 17 nov. 2025.**Aprovado em:** 09 abr. 2026.**Publicado em:** 18 jun. 2026.

Resumo: Este artigo analisa a performance de Anitta no Réveillon de Copacabana de 2025, inserida no contexto dos megaeventos urbanos. A partir de pesquisa qualitativa baseada em análise documental e midiática da cobertura jornalística e da repercussão pública do espetáculo, investiga-se como os enquadramentos morais produzidos em torno da apresentação evidenciam mecanismos simbólicos de controle sobre os corpos femininos. O estudo articula comunicação organizacional, estudos de gênero e religiosidade afro-brasileira, discutindo as tensões entre a lógica espetacular do Réveillon e referências culturais historicamente associadas à celebração do Ano Novo no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Réveillon; Comunicação Organizacional; Religiões Afro-brasileiras; Megaeventos; Rio de Janeiro.

Abstract: This article analyzes Anitta's performance at the 2025 Copacabana New Year's Eve celebration, situated within the context of urban mega-events. Based on qualitative research grounded in documentary and media analysis of journalistic coverage and public reactions to the performance, the study examines how moral framings surrounding the presentation reveal symbolic mechanisms of control over female bodies. The analysis brings together organizational communication, gender studies, and Afro-Brazilian religiosity, discussing tensions between the spectacular logic of the New Year's Eve celebration and cultural references historically associated with New Year festivities in Rio de Janeiro.

Keywords: New Year's Eve; Organizational Communication; Afro-Brazilian Religions; Mega-events; Rio de Janeiro.

Resumen: Este artículo analiza la actuación de Anitta en la celebración de Año Nuevo de Copacabana de 2025, situada en el contexto de los megaeventos urbanos. A partir de una investigación cualitativa basada en el análisis documental y mediático de la cobertura periodística y de la repercusión pública del espectáculo, se examina cómo los encuadres morales producidos en torno a la presentación evidencian mecanismos simbólicos de control sobre los cuerpos femininos. El análisis articula comunicación organizacional, estudios de género y religiosidad afrobrasileña, discutiendo las tensiones entre la lógica espectacular del Año Nuevo y las referencias culturales históricamente asociadas a esta celebración en Rio de Janeiro.

Palabras clave: Año Nuevo; Comunicación organizacional; Religiones afrobrasileñas; Megaeventos; Rio de Janeiro.



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Introdução

Abre a roda
Oh! Deixa a Maria Padilha trabalhar!
Mas ela tem, ela tem peito de aço e coração de sabiá²

O Réveillon de Copacabana notabilizou-se pelos megaespetáculos artísticos e pirotécnicos. Para dar as boas-vindas a 2025, a festa contou com três grandes palcos armados nas areias da “princesinha do mar”: o Palco Rio, em frente ao Copacabana Palace; o Palco Samba, na altura da Rua República do Peru; e o Palco Leme, na praia do Leme. Entre os três, o Palco Rio foi o mais disputado pelo público presente, e o que teve maior cobertura jornalística, por receber na mesma noite importantes nomes da cena musical brasileira, como: Maria Bethânia, Caetano Veloso, Ivete Sangalo, Anitta e a bateria da escola de samba Unidos do Viradouro. Apesar da magnitude dos artistas convidados, Anitta protagonizou o espetáculo mais contundente e polêmico da noite ao bailar com figurinos provocantes e seu bumbum praticamente desnudo. Transmitido ao vivo pela rede Globo para o mundo inteiro, o *show* arrancou suspiros de uns e a revolta de outros.

Usar roupas brancas (ou de tons claros); lançar flores ao mar fazendo pedidos; pular sete ondinhas; a própria vivência do *réveillon* à beira mar... Toda a estética ritualística de como comemoramos a passagem de ano no Rio de Janeiro, e não seria exagero estender isso à costa brasileira, tem origem nos cultos a lemanjá realizados por umbandistas e candomblecistas. Tais rituais ocorrem desde o século XIX, mas popularizaram-se no Rio a partir da década de 1950, por meio do chamado de Tancredo da Silva Pinto, mais conhecido como Tata Tancredo, pai de santo umbandista e figura influente no universo do samba. Sua estratégia era buscar visibilidade para fugir da intolerância e da violência que os adeptos da fé afrorreligiosa sofriam do próprio Estado.

Desde 1993, o Réveillon de Copacabana é pensado sob a lógica dos megaeventos (Freitas, 2010). Grandes palcos para *shows* montados na

areia; queimas de fogos que beiram 20 minutos; transmissões ao vivo da festa para o mundo inteiro; esquemas de segurança e de tráfego organizados pela polícia e pela prefeitura. Um formato mercadológico que, acima de tudo, se propõe ao lucro de organizadores, investidores e paulatinamente apaga o legado cultural que deu origem à festa. É a cultura do evento se sobrepondo ao evento da cultura, movimento típico da lógica dos megaeventos, nos quais a racionalidade do espetáculo e do capital tende a obliterar práticas culturais comunitárias (Elias, 2020; Freitas, 2010).

O estudo da influência das religiões afro-brasileiras na teoria das organizações e suas práticas ainda não é bem desenvolvido no Brasil, mesmo a religião tendo um papel significativo na vida dos indivíduos e nas redes de sociabilidade cotidianamente construídas. Os poucos estudos existentes, de uma forma geral, versam sobre o cristianismo, segmento religioso historicamente hegemônico no país. No que tange à afrorreligiosidade, tais estudos são residuais. Isso não é surpresa, pois, além de três séculos de escravidão, o campo epistemológico que baliza a academia brasileira (e ocidental) constituiu-se na prevalência da figura central do homem cis, heterossexual, branco e economicamente bem-sucedido (Moura; Nascimento, 2022).

Destacamos que, na cultura organizacional afrorreligiosa, mesmo inserida em contextos ocidentais marcados pela prevalência do masculino, é normal encontrarmos a liderança feminina de “mães de santo”. Seja no campo religioso (litúrgico), seja na estrutura organizativa dos terreiros e barracões. Isso representa um contraponto à estrutura de poder que pauta a égide do cristianismo.

As religiões de matriz africana e suas práticas são um campo interessante à área de estudos de cultura das organizações, na medida em que o universo das divindades ali cultuadas reproduz as dores e as vitórias dos humanos que as cultuam. Assim, enaltecem saberes e grupos historicamen-

² Cântico de louvação à Pombagira Maria Padilha de autoria desconhecida.

te marginalizados pelas organizações hegemônicas, tais como: afrodescendentes; indígenas; ciganos; mulheres; e a própria malandragem, vista como uma “chaga” da cultura nacional, como apontou Sérgio Buarque de Holanda (1936) em *Raízes do Brasil*, quando tipificou a “cordialidade” do brasileiro.

Neste artigo, buscamos debater, por meio da repercussão do *show* de Anitta no *réveillon* de 2025 e do paulatino apagamento das louvações a lemanjá da cobertura do ano novo em Copacabana, a plêiade de preconceitos dirigidos à mulher e às religiões afro-brasileiras. A figura de Anitta consubstancia as duas coisas. A artista (de origem pobre) é assumidamente candomblecista, figura ativa em redes sociais, e, goste-se ou não, é uma *hitmaker* brasileira consagrada internacionalmente por meio do *funk*. Esses atributos aproximam sua imagem e sua postura ao estereótipo de uma figura muito popular na umbanda e nos candomblés: a Pombagira. Mulher vista como transgressora, por ser senhora de si e não abaixar a cabeça para homem algum.

Possivelmente por conta disso, a Pombagira torna-se o espelho que nos permite entender “algo das frustrações e aspirações de largas parcelas da população, que estão muito distantes de um código de ética e moralidade embasados na tradição ocidental cristã” (Prandi, 1996, p. 46). As Pombagiras ilustram aspectos consideráveis das religiões de matriz africana, e foram associadas pela Igreja Católica, ao longo do século XX, a uma figura diabólica, sexualmente permissiva e de índole duvidosa.

Diante desse contexto, temos como objetivo analisar o impacto sociocultural do *show* de Anitta no Réveillon de Copacabana de 2025, articulando-o às tradições afro-brasileiras, às representações do feminino e às dinâmicas de poder que atravessam a sociedade brasileira contemporânea. Parte-se da hipótese de que as críticas dirigidas à apresentação da artista expressam a permanência de mecanismos de controle moral, racial e de gênero, sustentados por um *status quo* ainda fortemente marcado pela dominação masculina e pelo racismo religioso.

O artigo toma como base a pesquisa qualitativa, de natureza exploratória e interpretativa, ancorada em uma análise documental e midiática. Buscamos, assim, compreender os sentidos socioculturais atribuídos à *performance* da artista supracitada, bem como as controvérsias e críticas que emergiram em torno de sua apresentação, especialmente no que tange às questões de gênero, corporalidade, religiosidade afro-brasileira e moralidade pública.

O *corpus* empírico da pesquisa é composto por matérias jornalísticas, textos opinativos e conteúdos publicados em periódicos, portais de notícias e revistas, tais como: os jornais *O Globo* (2025a) e *Folha de S. Paulo* (Lima, 2025); a *Revista Veja* (Moratelli, 2025); os portais *Terra* (Pure People, 2025), *Gshow* (2025), *Metrópoles* (2025), *Poder 360* (2025) e *O Fuxico* (Araujo, 2025); entre os dias 1º e 4 de janeiro de 2025. A seleção desse material seguiu critérios de relevância, visibilidade pública e recorrência temática, priorizando veículos de grande circulação nacional e conteúdos que expressassem posicionamentos críticos, conservadores ou moralizantes em relação ao *show* de Anitta. As críticas foram examinadas não como opiniões isoladas, mas enquanto manifestações discursivas que refletem estruturas simbólicas mais amplas, relacionadas com a persistência de padrões patriarcais, o racismo religioso e o controle moral dos corpos femininos no espaço público e midiático.

O estudo articula contribuições dos estudos culturais, da comunicação organizacional e da antropologia das religiões afro-brasileiras, considerando o Réveillon de Copacabana como um megaevento midiático, no qual se entrecruzam interesses estatais e mercadológicos. Reconhece-se, por fim, que a análise não pretende esgotar a complexidade do fenômeno estudado, mas oferecer uma leitura situada, interpretativa e crítica a partir de um recorte específico, assumindo seus limites empíricos e analíticos.

A Noite de Iemanjá

*Ela mora no mar
Ela brinca na areia
No balanço das ondas
A paz ela semeia³*

No século XIX, segundo Melo Morais Filho (2002), o Ano Novo era uma comemoração que ocorria no bojo das festas de fim de ano: as celebrações tinham início no Natal e estendiam-se até o Dia de Reis. A festa de *réveillon* seguia preceitos católicos no dia 31, com missa e reuniões em casas de parentes. Naquele contexto, o mais valioso dos presentes que se podia dedicar a uma família amiga eram escravos jovens e sadios. Por volta de 1850, a praia de Copacabana era distante e pouco conhecida, habitada basicamente por caboclos e pescadores. Em outras praias da cidade, mais afastadas da região central, já ocorriam as louvações a Iemanjá. Geralmente, esses rituais eram realizados por escravizados e ex-escravizados, que, para manter viva sua ancestralidade, seguiam cultuando os orixás.

Dos anos 1920 até a década de 1960, a grande festa popular de *réveillon* que havia no Rio eram as "Batalhas de Confetes", em ritmo de samba, que ocorriam na praça Floriano Peixoto (popularmente chamada de Cinelândia). Tal evento era divulgado como o "Grito de Carnaval": os blocos e ranchos apresentavam as marchinhas que agitavam o carnaval do ano que estava por vir. Havia o cortejo com o Rei Momo e o desfile de carros alegóricos na Avenida Beira Mar.

Os adeptos de religiões afro-brasileiras comemoravam a passagem de ano louvando as iabás: Iansã, Oxum e especialmente Iemanjá. Os umbandistas e candomblecistas costumam referir-se a dezembro como o "mês das iabás", devido ao forte sincretismo estabelecido com algumas santas católicas. Iansã é sincretizada com Santa Bárbara, festejada pela Igreja em 4 de dezembro. Oxum, por sua vez, é sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, cujo dia santo

é 8 de dezembro. Já Iemanjá, a mais popular das iabás no Brasil, tem três datas festivas: 2 de fevereiro, dia de Nossa Senhora dos Navegantes; 15 de agosto, dia de Nossa Senhora da Glória; e 31 de dezembro, momento da passagem de ano. No panteão africano, Iemanjá representa as águas, notadamente o mar. É tida como a grande mãe dos orixás, fonte de renovação da vida e dos recomeços. Daí sua ligação com o *réveillon* e as praias.

*É no mar, é no mar, é no mar
Onde mora aieieu
Coroa maior, coroa maior
Aieieu... Odociaba⁴*

Nessas ocasiões, a fim de fugir da perseguição policial para poderem manifestar sua fé, os adeptos das religiões afro-brasileiras costumavam buscar locais mais afastados. Mesmo em um contexto republicano e teoricamente laico, a Lei de Contravenções Penais (Brasil, 1941), de 1941, obrigava os pais e mães de santo a registrarem seus terreiros na chefatura de polícia mais próxima e, nos dias de sessões abertas ao público, tinham que requisitar uma autorização para ver se poderiam realizá-las ou não. A própria abordagem dos periódicos locais, ao noticiarem os cultos dessas religiões, tinha um tom fortemente pejorativo. A edição do jornal *O Globo* (1962) de 02/01/1962 referia-se aos rituais a Iemanjá em Copacabana, na noite de 31 de dezembro, como "rituais deprimentes".

A Igreja Católica, à época, relacionava-se mal com o candomblé e a umbanda, apontando essas religiões como feitiçaria, cultos demoníacos, magia negra, baixo espiritismo e religiões luciferianas. Daí fica a questão: a quem recorrer quando, mesmo sem cometer crime algum, é o Estado quem mais te persegue? Parafraseando Chico Buarque, poderíamos dizer: "Chame o ladrão! Chame o ladrão!"⁵, mas não foi isso o que aconteceu.

A expressão "racismo religioso", no tocante aos

³ Samba-enredo da G. R. E. S. Império Serrano *A lenda das sereias, rainhas do mar* (1976).

⁴ Cântico de louvação a Iemanjá de autoria desconhecida.

⁵ Trecho da música *Acorda Amor* (1974), de Chico Buarque, lançada no álbum *Sinal fechado*.

cultos afro-brasileiros, é mais apropriada para fazer menção ao que acontece, pois vai além da intolerância. É algo forjado historicamente e está intimamente ligado à origem africana dessas religiões. Afinal, nem todas as religiões não-hegemônicas no Brasil têm seus adeptos segregados e violentados, como ocorre com umbandistas e candomblecistas. Isso se dá exclusivamente com a afrorreligiosidade. Ou seja, o ódio não se direciona a toda e qualquer religião não hegemônica, mas somente às afro-orientadas (Calundu, 2018).

Na década de 1950, ápice desse contexto de racismo e perseguição à afrorreligiosidade, Tancredo da Silva Pinto, mais conhecido como Tata Tancredo, pai de santo umbandista e figura influente no mundo do samba, tem contribuição relevante na projeção do Réveillon de Copacabana, no Rio de Janeiro. Fundador da Confederação Espírita Umbandista, passa a convocar os filhos de fé a realizarem seus rituais de louvação a Iemanjá no *réveillon*, na praia de Copacabana. Colocar-se em evidência para lutar contra a violência foi a saída encontrada por Tata Tancredo, em um contexto em que os meios de comunicação mais usuais eram o rádio e as mídias impressas.

Suscitam-se laços agregadores com a comunidade por meio de práticas coletivas ligadas à religiosidade e ao lazer, para tentar "furar a bolha" da mídia convencional, a fim de vencer o preconceito e reforçar identidades ancestrais tão caras às religiões de matriz africana. O *réveillon* de Iemanjá encaixa-se na perspectiva da comunicação comunitária das organizações, enquanto uma forma de comunicação que suscita a participação da comunidade, na intenção de informar e propiciar o debate. Tal iniciativa, e todos os acontecimentos que vieram a reboque dela, mostram a potência da comunicação popular e comunitária.

Organizações comunitárias, ONGs e movimentos sociais que, sob a ótica desses próprios atores sociais, nas relações com seus públicos e com a sociedade, balizam novos fundamentos e práticas de Comunicação Organizacional (Peruzzo, 2013, p. 93).

Idealizados no âmbito de comunidades, sindi-

catos, associações de moradores, movimentos sociais e demais entidades civis, tais organizações se articulam no sentido de fazerem um contraponto aos interesses do capital, das grandes corporações e toda sorte de condições alienadoras da pessoa humana. "No âmbito dos movimentos e das organizações populares, objetivos e práticas se entrelaçam em favor de mudanças, nas quais prevalece o interesse público" (Peruzzo, 2013, p. 94).

À época, meados do século XX, o bairro de Copacabana ocupava uma posição de destaque na cartografia carioca. As grandes lojas, as principais grifes, os melhores cinemas, restaurantes sofisticados, além do mais luxuoso hotel da América Latina – o Copacabana Palace – tudo estava em Copacabana. Sua praia atraía (e ainda atrai) turistas do mundo inteiro. Em meio a esse sortimento de representações que davam todo protagonismo à Copacabana, Tata Tancredo concluiu: "é pra lá que eu vou"! Colocar sua comunidade em evidência para fugir do racismo religioso foi a estratégia encontrada por ele para continuar manifestando sua fé em meio a tanta opressão.

Inicialmente, a reação dos grandes meios de comunicação não foi das melhores. Mas a festa começou a congregar multidões que iam muito além dos adeptos dessas religiões. Uma legião de curiosos, turistas e habitantes do bairro ia à praia dia 31 de dezembro para observar as giras e o batuque dos pontos cantados à "mãe sereia". Muitos permaneciam no local para se consultarem com as entidades que os médiuns manifestavam e, como os umbandistas trajavam roupas brancas, com o tempo, essa tradição (além de outras supracitadas) foi incorporada por aqueles que festejavam a virada de ano na praia, a ponto de tornar-se algo comum na noite de *réveillon*.

Nessa caldeirada cultural de magias e encantos, havia espaço para várias manifestações e batuques, além de quiosques, rodas de samba, restaurantes e hotéis lotados de turistas, cujo principal objetivo era participar da festa. Uma harmonia espontânea, que não necessitava de dezenas de câmeras da polícia para aumentar a "sensação de segurança", tampouco de *shows*

espetaculares para animar a noite. A ambiência festiva era parte implícita da comemoração. Em 1968, a festa foi incluída oficialmente no calendário turístico da prefeitura como "A Noite de Iemanjá". A partir daí, nas décadas de 1970 e 1980, veio acumulando cada vez mais público e notoriedade, tornando-se a mais famosa festa de *réveillon* do Brasil, e uma das mais conhecidas do mundo.

A partir dos anos 1990, mais precisamente em 1993, César Maia assumiu a prefeitura da cidade. Sua primeira gestão inaugurou um modelo neoliberal de planejamento urbano, onde a cidade passou a ser pensada e gerida sob a lógica do "empreendedorismo urbano" (Harvey, 2005). No *réveillon* de 1994, o novo prefeito aumentou de 6 para 10 os pontos de fogos na areia de Copacabana, além de promover *shows* com artistas consagrados. A prefeitura passou a fomentar a midiatisação do Ano Novo em grandes veículos de comunicação, para projetar a imagem da cidade internacionalmente.

A partir da concepção do *réveillon* como megaevento, os cultos à Iemanjá foram descolados da festa, sob as novas regras estabelecidas pelo poder público no dia 31 de dezembro, sobretudo em Copacabana. Paulatinamente, a presença dos terreiros de umbanda e candomblé na praia mais famosa do Brasil tornou-se inviável, pela própria logística imposta pela prefeitura, com o fechamento de ruas, proibição da circulação de ônibus, restrição do acesso de carros, o "fatiamento" de trechos da areia por hotéis e quiosques da Avenida Atlântica etc. Um produto formidável à lógica espetacularosa e midiática dos megaeventos, mas que deixa de lado expressões culturais caras à história do *réveillon* carioca e suscita um esvaziamento simbólico do espaço público como construtor da vida e de sociabilidades na cidade.

O Réveillon de Copacabana enquanto megaevento

A compreensão do Réveillon de Copacabana como objeto de análise demanda que ele seja tratado não apenas como uma festividade popular, mas como um complexo organizacional e

comunicacional, atravessado por interesses econômicos, políticos e culturais. Sob a perspectiva da teoria das organizações, eventos dessa natureza podem ser entendidos como organizações temporárias, estruturadas a partir de arranjos específicos de papéis, normas, fluxos comunicacionais e processos decisórios, ainda que sua existência seja limitada no tempo (Morgan, 2006; Weick, 1995). Mesmo efêmeros, esses eventos produzem e disseminam significados socialmente compartilhados, configurando formas próprias de cultura organizacional.

No caso específico do Réveillon do Rio de Janeiro, diversos autores apontam que sua consolidação como megaevento está diretamente relacionada à crescente midiatisação da cidade e à adoção de estratégias de comunicação voltadas ao *branding* urbano. Freitas (2010) destaca que o Réveillon de Copacabana se insere em um conjunto de eventos-espetáculo utilizados como instrumentos de visibilidade e concorrência entre cidades a fim de captar investimentos, nos quais a festa popular é reorganizada segundo lógicas institucionais e mercadológicas. Fortuna (2014) observa que a espetacularização do Ano Novo no Rio resulta da articulação entre poder público, mídia e iniciativa privada, produzindo uma narrativa de cidade global que privilegia imagens de celebração, consumo e segurança.

Nesse sentido, argumentamos que o Réveillon de Copacabana opera como um dispositivo comunicacional que reorganiza o espaço urbano e redefine as formas de sociabilidade, promovendo concomitantemente processos de inclusão e exclusão cultural (Elias, 2020). A lógica dos megaeventos, ao intensificar a padronização estética e o controle dos fluxos comunicacionais, contribui para o apagamento progressivo de práticas e sentidos associados às matrizes culturais que deram origem à festa, em especial as celebrações ligadas às religiões afro-brasileiras.

De acordo com Schein (2009), a cultura organizacional manifesta-se nos pressupostos compartilhados que orientam percepções e comportamentos. No Réveillon de Copacabana, tais pressupostos tornam-se visíveis na seleção das

performances artísticas, na gestão dos corpos no espaço público e nos enquadramentos midiáticos do evento. A centralidade da transmissão ao vivo e a busca por imagens compatíveis com uma audiência internacional reforçam a lógica do espetáculo, fazendo com que os anseios mercadológicos se sobreponham às expressões culturais comunitárias, conforme aponta Peruzzo (2013).

Assim, enquanto megaevento, o Réveillon de Copacabana pode ser compreendido como uma organização temporária de escala internacional. Essa configuração estabelece limites claros para as formas de expressão consideradas legítimas no espaço público e midiático, criando o terreno no qual *performances* dissonantes – como a de Anitta em 2025 – passam a ser percebidas como excessivas, inadequadas ou polêmicas.

Disputas simbólicas entre cultura afrorreligiosa e a lógica dos megaeventos

A noção de cultura organizacional, tradicionalmente formulada a partir de referenciais eurocêntricos e empresariais, apresenta limites significativos quando aplicada à compreensão de formas de organização ancoradas em matrizes culturais não hegemônicas. No contexto das religiões afro-brasileiras, os terreiros de umbanda e candomblé configuram sistemas complexos de organização social, simbólica e comunicacional, sustentados por hierarquias próprias, rituais, códigos éticos e formas específicas de liderança, nos quais o corpo, a oralidade e a ancestralidade ocupam lugar central.

Conforme argumentam Moura e Nascimento (2022), a cultura organizacional afrorreligiosa desafia modelos organizacionais ocidentais ao valorizar formas de autoridade feminina e saberes historicamente marginalizados. Diferentemente das organizações modernas, marcadas pela racionalidade instrumental e pela dissociação entre corpo e espírito, esses espaços operam a partir de uma lógica integradora, na qual o sagrado, o cotidiano e o político se entrelaçam (Sodré, 2002). A presença simbólica de entidades femininas,

como as iabás e as Pombagiras, tensiona diretamente as estruturas patriarcais que orientam tanto a organização social quanto os regimes de visibilidade no espaço público.

A marginalização desses saberes e práticas no campo acadêmico, institucional e midiático pode ser compreendida como expressão do racismo epistêmico, entendido como o processo de hierarquização dos conhecimentos, que universaliza a experiência do sujeito ocidental masculino e deslegitima outras racionalidades (Oyěwùmí, 1997). Esse apagamento não se dá apenas no plano simbólico, mas também na organização concreta dos espaços urbanos e dos eventos culturais, especialmente quando estes são apropriados enquanto megaeventos.

As reações moralizantes dirigidas a manifestações corporais e religiosas associadas às matrizes afro-brasileiras dialogam com aquilo que Lélia Gonzalez (1988) identifica como a intersecção estrutural entre racismo e sexismo na formação social brasileira. Nesse contexto, corpos femininos racializados são historicamente associados à desordem, à hipersexualização e à marginalidade, sendo alvos privilegiados de práticas de controle, silenciamento e deslegitimação no espaço público e midiático.

Ao ser transformado em megaevento, o Réveillon de Copacabana converte-se em uma arena privilegiada de disputas simbólicas. A centralidade da mídia, a padronização estética dos espetáculos e o controle editorial das imagens produzem enquadramentos específicos sobre o que pode ou não ser exibido, legitimando determinadas *performances* e silenciando outras. Como observa Debord (1997), o espetáculo não se limita à exibição de imagens, mas constitui uma relação social mediada por elas, na qual a experiência direta é substituída por representações cuidadosamente organizadas.

Nesse cenário, os meios de comunicação exercem papel central na regulação simbólica do evento, operando aquilo que Thompson (1998) define como poder simbólico: a capacidade de produzir, legitimar e hierarquizar sentidos no espaço público. Couldry (2012) acrescenta que

a midiatisação da vida social cria regimes de visibilidade desiguais, nos quais certos corpos e discursos são autorizados a ocupar o centro da cena, enquanto outros permanecem escanteados ou estigmatizados.

É nesse campo de tensões que a *performance* de Anitta adquire relevância analítica. Ao mobilizar elementos corporais, estéticos e simbólicos associados às Pombagiras, a artista reinscreve no espetáculo referências historicamente apagadas das celebrações oficiais do *réveillon* carioca, evidenciando uma circularidade cultural na qual as religiões afro-brasileiras retornam de forma tensionada em um contexto regulado e espetacularizado. O incômodo gerado por essa presença revela os limites da tolerância simbólica do megaevento e explicita os conflitos entre cultura popular, comunicação institucional e poder.

Prepara! Agora é a hora do show da poderosa!

*Vocês acharam que eu não ia balançar a bunda nos primeiros minutos de 2025?
Pois acharam errado! Eu sou a revolução!*⁶

Diz um adágio popular que a areia da praia, quando excessivamente comprimida pelas mãos, escorre entre os dedos. No *réveillon* de 2025, dentre os artistas que se apresentaram no Palco Rio, estava Anitta. Aguardada com ansiedade, a cantora carioca é apontada como a "rainha do pop" atualmente. Única artista brasileira a liderar o *ranking* do Spotify, hoje comumente ela figura no Top 10 da plataforma de *streaming* musical, com uma média de dezenas de milhões de audições por dia, segundo dados repercutidos pela imprensa (Bigas, 2025). Anitta maneja habilmente suas redes sociais, e não tem medo de pagar certos "preços" quando firma posições.

Sua *performance* no *show* da virada foi marcada por forte apelo visual e corporal. A artista apresentou-se com figurino predominantemente vermelho, composto por peças justas e recortadas, com destaque para a exposição de suas nádegas (praticamente desnudas), elemento re-

corrente em sua estética performática. O figurino, aliado à coreografia centrada em movimentos de quadril e à execução de músicas cujas letras abordam explicitamente sexualidade e autonomia feminina, produziu uma imagem de intensa carga simbólica. Durante a transmissão – ao vivo, na TV Globo – enquadramentos de câmera e cortes de áudio evidenciaram a tensão entre a *performance* apresentada no palco e os limites impostos pela mediação midiática, reforçando a percepção pública de transgressão associada ao espetáculo.

A repercussão do *show* destacou-se por ampla circulação midiática e intensa mobilização de discursos morais. As críticas dirigidas à artista não se apresentaram de forma homogênea, mas podem ser organizadas em eixos discursivos recorrentes, que ajudam a compreender os sentidos sociais atribuídos à sua *performance*.

Um primeiro eixo diz respeito à **moralização da sexualidade feminina**, em que a apresentação foi classificada como "vulgar", "apelativa" ou "excessiva". Veículos de grande circulação enfatizaram o figurino, o uso de palavrões nas letras e os movimentos corporais da artista, acionando um repertório discursivo que associa a exposição do corpo feminino à degradação moral. Esse enquadramento revela a persistência de uma lógica que tolera a presença feminina no espaço público, desde que mediada por padrões de contenção, recato e aceitabilidade moral.

Um segundo eixo mobilizado nas críticas refere-se à dimensão político-institucional, especialmente no que tange ao financiamento do espetáculo e ao uso de recursos públicos. Parte das matérias questionou a adequação da *performance* em um evento apoiado por instituições estatais e grandes patrocinadores privados. Em 2025, o Réveillon de Copacabana contou com o patrocínio máster da Petrobras, além do Banco do Brasil e da cervejaria Amstel (Rio de Janeiro, 2024). As organizações Globo tiveram exclusividade na transmissão, evidenciando a articulação entre poder público, grandes corporações privadas

⁶ Fala de Anitta durante o *show* da virada no Réveillon de Copacabana (Gshow, 2025).

e mídia na organização e veiculação do evento. Nesse contexto, a moralização da *performance* opera como mecanismo de controle simbólico que desloca o debate do campo artístico para o da moral pública, legitimando práticas de censura sob o argumento da responsabilidade institucional.

Um terceiro eixo recorrente foi o da **censura e do controle midiático**, evidenciado nos cortes realizados durante a transmissão televisiva do espetáculo. A interrupção do áudio em trechos considerados “impróprios” reforça a tensão entre a *performance* artística e os limites impostos pelos grandes conglomerados de mídia, revelando como os corpos femininos, especialmente quando associados à sexualidade e à transgressão, permanecem sob vigilância e regulação no espaço comunicacional.

Por fim, embora em menor volume, houve também enquadramentos midiáticos que destacaram a potência estética e performática do *show*, reconhecendo sua força expressiva e sua capacidade de romper com a previsibilidade típica dos espetáculos de *réveillon*. Essas abordagens, em geral centradas na dimensão visual, musical e coreográfica da apresentação, não tinham como objetivo explícito a interpretação de referências religiosas ou simbólicas mais amplas. Ainda assim, o fato de tais leituras permanecerem circunscritas ao campo estético, sem menção às possíveis ressonâncias com a religiosidade afro-brasileira, aponta menos para uma escolha deliberada e mais para os limites estruturais dos enquadramentos disponíveis no jornalismo de entretenimento e cultural, cujas rotinas e repertórios interpretativos dificilmente incorporam referências religiosas ou cosmológicas – sejam elas afro-brasileiras ou de outras tradições não centrais ao imaginário midiático dominante.

A análise dos enquadramentos midiáticos dirigidos à *performance* de Anitta mostra que os discursos produzidos em torno do evento extrapolam o campo da apreciação estética, operando como mecanismos de regulação simbólica dos

corpos femininos no espaço público. A moralização da sensualidade, os questionamentos institucionais sobre a adequação do espetáculo e os cortes realizados durante a transmissão televisiva apontam a persistência de padrões normativos ancorados em uma matriz cristã e androcêntrica. Nesse contexto, a aproximação simbólica entre a artista e a figura da Pombagira mostra-se particularmente elucidativa: ambas encarnam uma corporeidade marcada pela autonomia, pela sedução e pela recusa à submissão, atributos historicamente associados à marginalidade e à desordem moral. Mais do que reações circunstanciais ao espetáculo, tais enquadramentos indicam a dificuldade estrutural de lidar com *performances* femininas que escapam aos regimes hegemônicos de visibilidade e controle.

Corpo, movimento e sacralidade na fé afro-brasileira

*Eu giro à meia-noite, eu giro ao meio-dia,
eu giro a qualquer hora.
Sou a dona dos caminhos!
Minha morada é uma estrada sem fim.
Pombagira Sete Estradas!*⁷

Anitta nunca teve medo de manifestar sua fé publicamente. Em janeiro de 2024, em um *show* em Florianópolis, a artista usou um figurino alusivo às Pombagiras, muito semelhante ao utilizado no *show* da virada em Copacabana. Ainda em 2024, ela gravou o clipe da música “Aceita”, em que abordou a questão do racismo religioso, e apareceu (em alguns momentos) com trajes inspirados nas Pombagiras. No mesmo clipe, um ator performou a figura de Exu.

Sete anos antes, em 2017, quando do clipe da canção *Is That For Me* (2017), gravado na floresta amazônica, a cantora já aparecera com uma indumentária que remetia à iabá Oxum e às Pombagiras. Com certa frequência, ela publica em seu Instagram fotos e vídeos dos rituais de candomblé de que participa, o que, invariavelmente, gera polêmicas e perda de seguidores. Quando da veiculação do videoclipe “Aceita”,

⁷ Cântico de louvação à Pombagira Maria Navalha de autoria desconhecida.

segundo dados divulgados pela própria artista e repercutidos pela imprensa, Anitta perdeu cerca de 200 mil seguidores no Instagram em menos de 24h (O Globo, 2025b).

Ao provocar, ela traz o protagonismo para si, impulsionando ainda mais a própria imagem. Seu *show* em Copacabana deu outra amostra disso, quando trajou figurinos sensuais, enfatizando a exposição corporal. Fato que, além de suspiros e elogios, causou muitos comentários negativos sob um ponto de vista moralista, que classificou sua *performance* como vulgar e erótica. Na cosmovisão judaico-cristã predominante no ocidente, o corpo é encarado como tabu, fonte do pecado e de eventuais degenerações morais. A dança vai no mesmo pacote quando alude à sensualidade, que é sempre encarada como devassidão, depravação e descaramento. A própria rede Globo, emissora de televisão que transmitiu o *show* ao vivo, fez cortes na imagem e no som em momentos da apresentação julgados "excessivos" pela direção do canal.

Muniz Sodré (2002, p. 136) abre outro flanco no debate ao discutir a dança e o corpo sob a ótica da cosmovisão africana.

A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço. Considere-se a dança do escravo. Movimentando-se no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e rompe limites fixados pela territorialização dominante. Por outro lado, o tempo que o escravo injeta nesse espaço alterado tem conteúdo diferente do vivido pelo senhor, é um tempo com outra ordem de acontecimentos e princípios cósmicos diferentes.

Ao enfatizar o movimento de suas nádegas na dança, Anitta subverte toda uma ordem do previsível e do aceitável, que sempre constrange o corpo em nome de uma razão anímica, castradora de emoções, pulsões e apetites. Ela aponta para uma outra direção, mais emancipada e autorrealizada. Daí o incômodo que provoca em uma sociedade que não está habituada à liberdade nem ao protagonismo feminino, cuja colonização se estruturou a partir do horror da escravidão, e

de um padrão hegemônico-religioso que "educa" por meio do pecado e da culpa. Liberdade, para nós, nunca foi uma busca, mas uma temeridade.

A centralidade do corpo em sua *performance* também pode ser compreendida à luz da noção de performatividade de gênero proposta por Judith Butler (2003), segundo a qual o gênero não é uma essência natural, mas um conjunto de atos reiterados no tempo, regulados por normas sociais. Ao tensionar essas normas por meio de uma corporeidade explicitamente sensual e autônoma, a artista evidencia o caráter construído – e, portanto, contestável – das expectativas sociais que delimitam o que pode ser entendido como comportamento feminino aceitável.

A reação de boa parte do público, extremamente crítica à sua *performance* no palco, alude a outro tipo de lida com o corpo. "Para os africanos, entretanto, a dança é o impulso e expressão de força realizante. É um saber colado à experiência de um corpo próprio" (Sodré, 2002, p. 137). Nas religiões de matriz africana, o corpo não é algo a ser evitado, profano, oposto à ideia de uma alma redentora. Mas parte do próprio sagrado. A dança, aí, não é meramente "balançar o esqueleto", mas impulso de união com o todo, algo que suscita uma conexão com o sagrado. A própria expressão "gira", que os umbandistas usam para fazer menção aos seus cultos periódicos, vai nessa direção do corpo e do movimento. O giro do Caboclo, o bailar da Pombagira ou da Cigana, a gargalhada do Exu, a ginga do Malandro, tudo isso alude à corporeidade.

A figura de Exu, presente no videoclipe de "Aceita", conforme expusemos acima, na umbanda, representa uma linha de trabalho, assim como os Caboclos, Pretos-velhos, Malandros, Ciganos e Ibejis. Sua função é abrir caminhos e vencer demandas. Cumpre o papel de um guardião, seja nas encruzilhadas, seja nos cemitérios. Exus, Pombagiras e Malandros têm esse papel na umbanda, são aqueles que estão mais perto de nós diariamente, têm uma energia mais densa – assim como a nossa, seres encarnados –, daí a expressão "povo de rua", que muitos umbandistas usam para fazer menção a essas entidades.

Já no candomblé, Exu é o orixá do movimento e da comunicação. Aquele que está em constante ligação entre o Orum (plano espiritual) e o Ayê (plano terreno), trazendo as mensagens de Zâmbi (Deus supremo) aos orixás e à Terra. Além disso, no candomblé, Exu também tem o papel de ordenar, dar sentido aos acontecimentos mundanos e aplicar as leis cármicas. Mas, acima de tudo, representa o movimento. É o estafeta de Zâmbi. Como diz um famoso itã: "*Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que só jogou hoje*". Ou seja, para Exu não há tempo nem espaço. Ele é quem governa o próprio tempo e a sincronia de tudo que há. Ele é o próprio movimento.

Em meados do século XX, momento de popularização da afrorreligiosidade no Brasil, especialmente da umbanda, a Igreja Católica criou uma série de representações negativas dessas religiões, boa parte delas calcadas na figura de Exu. Além disso, misturando em uma coisa só o Exu de umbanda com o Exu do candomblé. Essa mistura resultava no diabo, o extremo oposto ao Deus cristão. Tal visão era proposital, e tinha por objetivo provocar o medo nas pessoas, a fim de afastá-las das religiões afro-brasileiras. Daí a visão deturpada que muitos têm de Exu como o capeta, o demônio, o "chifrudo", o "coisa ruim", satanás... O mesmo ocorre com as Pombagiras, que, até a década de 1970, eram comumente chamadas de "Exu mulher", tanto no candomblé como na umbanda. Tudo isso corrobora a ideia de tais religiões enquanto cultos demoníacos. Hoje, no Brasil, o segmento religioso que mais difunde essa visão negativa e deturpada da afrorreligiosidade são os evangélicos.

Os Exus e Pombagiras cultuados enquanto linha de trabalho, especialmente na umbanda, são espíritos que tiveram vida terrena. Diferente do candomblé, onde o Exu nunca teve um corpo físico, já que os orixás representam divindades enquanto forças da natureza. As Pombagiras que se manifestam nos terreiros de umbanda e candomblé têm toda uma imagem ligada à dança, ao corpo e à sensualidade. São mulheres que,

quando incorporadas em suas médiuns, manifestam-se de uma forma independente, alegre e ativa. Gostam de se vestir bem, de cigarrilhas e de boas bebidas. Dançam com desenvoltura, sensualidade e têm uma inconfundível gargalhada. Os nomes que essas entidades usam aludem a esse imaginário: Pombagira Sete Saias; Maria Figueira; Maria Molambo; Maria do Cais; Pombagira do Cabaré; Pombagira Sete Estradas; Rosa Caveira; Dama da Noite; Maria Quitéria; Maria Farrapo; Maria Padilha etc.

*De vermelho e negro, vestindo
À noite o mistério traz
De colar de ouro, brincos dourados,
A promessa faz...
Se é preciso ir, você pode ir,
Peça o que quiser...
Mas cuidado, amigo, ela é bonita, ela é mulher!
E num canto da rua, girando, girando, girando, está
Ela é moça bonita, girando, girando, girando lá
Oi! Girando laroyê! Oi! Girando lá!⁸*

As Pombagiras representam o oposto de todas as representações judaico-cristãs sobre a mulher. Entendidas como pacatas, submissas, excessivamente compreensivas, autorreprimidas e pouco vaidosas. As Pombagiras emanam brio, amor-próprio, orgulho e altivez o tempo inteiro. Daí alguns até relacionarem sua imagem à prostituição. Ou seja, se a mulher é feliz, independente, senhora de si, bonita e sensual, ela só pode ser puta! Como se a prostituta fosse alguém pior do que as que – teoricamente – não são. Todo esse manancial de representações negativas projetadas sobre os Exus e Pombagiras coincide com o sortimento de críticas dirigidas à Anitta enquanto candomblecista e artista que tem no corpo (por meio da dança) um dos principais elementos de sua *performance* no palco. Para destilar um ódio ainda mais intenso da crítica, a danada faz sucesso dentro e fora do Brasil. É bem-sucedida e reconhecida mundialmente.

Dessa forma, vincular a figuração da Pombagira às dimensões do desregramento moral, da histeria, da desordem dos comportamentos, da marginalidade e da vulgaridade é traço do ra-

⁸ Cântico de louvação às Pombagiras em geral de autoria desconhecida.

cismo epistêmico imbricado com as ideologias sexista/machistas que nos condicionam. Na medida em que se nega a Pombagira enquanto possibilidade, se aprofunda o desconhecimento de outras invenções codificadas na margem. A toada que pinta como mulher vulgar indica as limitações e o dismantelamento cognitivo incapaz de se afetar por outras perspectivas de mundo (Simas; Rufino, 2018, p. 90).

Lançadora de uma amarração que ata sedução, provocação, abuso e desobediência, a Pombagira nos encanta não somente pelo que ela é, mas, sobretudo, por tudo aquilo que ela se recusa a ser. A *performance* de Anitta no Réveillon em Copacabana, intencionalmente ou não, trouxe à tona uma gama de preconceitos estruturais que há na sociedade brasileira, relacionados à africanidade e à mulher. Um racismo epistêmico que aponta como pecado e profanação tudo aquilo que foge ao padrão judaico-cristão ocidental.

Se as religiões afro-brasileiras sofrem um processo de apagamento na festa criada por elas próprias, mediante a intensa mercantilização do Ano Novo na praia de Copacabana, Anitta, por meio do bailar e da sensualidade corpórea, desestabilizou e transgrediu todas as regulações dos modos de ser calcados em princípios racistas e patriarcais. Sua bunda simbolizou um vasto sortimento de antidisciplinas, que problematizam e reposicionam dimensões de gênero e raça em uma sociedade misógina e racista.

Considerações finais

Arreda, homem, que aí vem mulher!
Ela é a Pombagira, a rainha do cabaré.
Na família de Pombagira, só não entra quem não quer!
É Maria Molambo, Maria Quitéria, Maria Farrapo,
Maria Padilha, Maria Mulher!⁹

O processo de transformação do Réveillon de Copacabana em megaevento, intensificado a partir da década de 1990, produziu um distanciamento progressivo entre a festa e as matrizes culturais e religiosas que lhe deram origem. Ao ser reorganizada segundo lógicas institucionais, mercadológicas e comunicacionais, a celebração

da virada do ano passou a privilegiar formatos espetaculares e narrativas compatíveis com a circulação global de imagens, em detrimento de práticas comunitárias e expressões simbólicas ligadas às religiões afro-brasileiras.

Nesse contexto, a performance de Anitta no Réveillon de 2025 emerge como um acontecimento comunicacional disruptivo, capaz de expor as fraturas existentes entre os valores promovidos pelo megaevento e as referências culturais historicamente apagadas de sua narrativa oficial. Ao mobilizar uma corporeidade marcada pela sensualidade, pelo protagonismo feminino e por um simbolismo alusivo às Pombagiras, a artista reinscreve no espetáculo elementos associados à afrorreligiosidade, ainda que de forma tensionada e mediada pela lógica do show business. Essa ressurgência evidencia a circularidade cultural do Réveillon carioca, no qual referências ancestrais retornam justamente no espaço em que foram progressivamente silenciadas.

As reações críticas à apresentação – amplamente difundidas por meios de comunicação e redes sociais – revelam a persistência de mecanismos de controle moral, racial e de gênero que regulam a presença dos corpos femininos no espaço público e midiático. A moralização da sexualidade, o acionamento de discursos religiosos e a tentativa de legitimar a censura por meio de argumentos institucionais ou administrativos, operam como dispositivos comunicacionais de reafirmação de um ordenamento social machista e racializado. Nesse sentido, a correspondência simbólica entre Anitta e a figura da Pombagira mostra-se particularmente elucidativa, uma vez que ambas encarnam formas de existência que desafiam a submissão feminina e a hierarquização colonial de corpos e saberes.

Ao articular comunicação organizacional, cultura afrorreligiosa e estudos de gênero, buscamos demonstrar que o Réveillon de Copacabana não é apenas um evento festivo, mas uma arena de disputas, na qual se confrontam diferentes projetos de cidade, de cultura e de sociedade. A

⁹ Cântico de louvação às Pombagiras em geral de autoria desconhecida.

análise da performance de Anitta ilumina como o megaevento, ao mesmo tempo em que se apresenta como espaço de celebração plural, impõe limites claros às expressões consideradas aceitáveis, revelando as tensões entre visibilidade midiática, controle institucional e resistência cultural.

Por fim, ao reconhecer a potência comunicacional das performances corporais e das referências afro-brasileiras, o estudo contribui para ampliar o debate sobre os modos pelos quais saberes marginalizados continuam a tensionar estruturas hegemônicas, mesmo em contextos altamente regulados e espetacularizados. A Pombagira, enquanto figura simbólica, permite compreender não apenas os preconceitos projetados sobre o feminino, mas também as possibilidades de reinvenção e resistência que brotam nas frestas do megaevento. Assim, reafirmamos a importância de se pensar a comunicação para além dos dispositivos técnicos e institucionais, reconhecendo-a como campo de disputa, memória e produção de sentidos.

Referências

ACORDA Amor. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. In: Sinal fechado. Intérprete: Chico Buarque. Amsterdã: Philips, 1974.

A LENDA DAS SEREIAS, RAINHAS DO MAR (Samba-Enredo). Composição: Vicente Mattos, Dinoel Sampaio e Arlindo Velloso. G. R. E. S. Império Serrano, Madureira, 1976.

ARAUJO, R. Anitta 'joga a raba para cima' e recebe 2025 com look para matar. *O Fuxico*, São Paulo, 1 jan. 2025. Disponível em: <https://ofuxico.com.br/moda-e-beleza/anitta-joga-a-raba-para-cima-e-recebe-2025-com-look-para-matar/>. Acesso em: 24 jan. 2026.

BIGAS, B. O impressionante recorde que coloca Anitta entre as maiores do Spotify. *Revista Veja*, São Paulo, 28 fev. 2025. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/o-impressionante-recorde-que-coloca-anitta-entre-as-maiores-do-spotify/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

BRASIL. *Decreto-Lei n. 3.688, de 3 de outubro de 1941*. Lei das Contravenções Penais. Brasília, DF: Presidência da República, 13 out. 1941. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm. Acesso em: 26 jan. 2026.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COULDRY, N. *Media, society, world: social theory and digital media practice*. Cambridge: Polity, 2012.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELIAS, R. V. *Das bênçãos de Iemanjá aos desígnios do mercado: 'violência' e 'paz' no réveillon do Rio global*. 2020. 244 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/16692>. Acesso em: 30 mar. 2026.

FORTUNA, V. Megaeventos, cidade e comunicação: o réveillon do Rio de Janeiro em perspectiva. In: FORTUNA, V. (org.). *Comunicação, cidade e cultura*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014. p. 115-134.

FREITAS, R. F. *Cidade espetáculo: práticas, discursos e representações*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. (org.). *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília, DF: ANPOCS, 1988. p. 223-244.

GSHOW. De vermelho, Anitta se apresenta no Show da Virada em Copacabana. *Gshow*, São Paulo, 1 jan. 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/tv/show-da-virada/noticia/de-vermelho-anitta-se-apresenta-no-show-da-virada-em-copacabana.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HARVEY, D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: José Olympio, 1936.

IS THAT For Me. Intérprete: Anitta e Alesso. Compositor: Poo Bear, Anitta e Alesso. In: CheckMate. Intérprete: Anitta. São Paulo: Warner Music Brasil, 2017.

LIMA, A. C. Globo corta microfone de Anitta ao transmitir ao vivo música com palavrões. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jan. 2025. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2025/01/globo-corta-microfone-de-anitta-ao-transmitir-ao-vivo-musica-com-palavroes.shtml>. Acesso em: 26 jan. 2026.

METRÓPOLES. Globo é detonada após transmissão do show de Anitta em Copacabana. *Metrópoles*, Brasília, DF, 1 jan. 2025. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/globo-e-detonada-apos-transmissao-de-show-da-anitta>. Acesso em: 24 jan. 2026.

MORAIS FILHO, M. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília, DF: Ed. Senado Federal, 2002.

MORATELLI, V. A ousadia de Anitta no Réveillon de Copacabana. *Revista Veja*, São Paulo, 4 jan. 2025. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/a-ousadia-de-anitta-no-reveillon-de-copacabana/>. Acesso em: 26 jan. 2026.

MORGAN, G. *Imagens da organização*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

MOURA, R. G.; NASCIMENTO, R. P. Arreda, homem, que aí vem mulher: gênero e afrorreligiosidade em organizações religiosas afro-brasileiras. *Organizações & Sociedade*, Salvador, v. 29, p. 606-626, jul./set. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-92302022v29n0026PT>. Acesso em: 26 jan. 2026.

O GLOBO. São Paulo: Ed. Globo, seção 1-2, jan. 1962.

O GLOBO. Shows de Bethânia, Caetano, Ivete e Anitta marcam o Réveillon de Copacabana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 jan. 2025a. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2025/01/01/shows-historicos-do-gospel-ao-proibido-e-fumaca-na-hora-dos-fogos-pontos-altos-e-baixos-do-reveillon-de-copacabana.ghtml>. Acesso em: 26 jan. 2026.

O GLOBO. Após perder seguidores, Anitta desabafa e diz que candomblé elava sua alma; relembre relação da cantora com a religião. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 2025b. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/01/30/apos-perder-seguidores-anitta-desabafa-e-diz-que-candomble-eleva-sua-alma-relembre-relacao-da-cantora-com-a-religiao.ghtml>. Acesso em: 26 jan. 2026.

OYĒWŪMÍ, O. *The invention of women: making an African sense of Western gender discourses*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1997.

PERUZZO, C. M. K. Fundamentos teóricos das Relações Públicas e da Comunicação Organizacional no terceiro setor: perspectiva alternativa. *Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 89-107, maio 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.1.13641>. Acesso em: 27 jan. 2026.

PODER 360. Anitta cantou sobre sexo na virada do Rio. *Poder 360*, Brasília, DF, 2 jan. 2025. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/poder-gente/anitta-cantou-sobre-sexo-na-virada-do-rio-leia-o-que-e-la-disse/>. Acesso em: 26 jan. 2026.

PRANDI, R. *Herdeiras do Axé*. São Paulo. Hucitec, 1996.

PUREPEOPLE. TV Gente?! TV Globo censura parte da apresentação de Anitta durante Show da Virada e motivo polêmico viraliza: 'Não sei porque ficou...'. *Terra*, São Paulo, 1 jan. 2025. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/gente-tv-globo-censura-par-te-da-apresentacao-de-anitta-durante-show-da-virada-e-motivo-polemico-viraliza-nao-sei-porque-foi-cou.0694528be2fc3a048eca6fbc34cd11abkgzrs6ln.html>. Acesso em: 22 jan. 2026.

REVISTA CALUNDU. *Discriminação, intolerância e racismo religioso*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, v. 2, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/issue/view/911>. Acesso em: 29 jan. 2026.

RIO DE JANEIRO (cidade). Prefeitura apresenta as novidades para o Rio Réveillon 2025. Rio de Janeiro: RioTur, 22 nov. 2024. Disponível em: <https://prefeitura.rio/riotur/prefeitura-apresenta-as-novidades-para-o-rio-reveillon-2025/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

SCHEIN, E. H. *Cultura organizacional e liderança*. São Paulo: Atlas, 2009.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

WEICK, K. E. *Sensemaking in organizations*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1995.

Roberto Vilela Elias

Doutor em Comunicação (UERJ), mestre em Comunicação (UERJ), especialista em Política e Planejamento Urbano (UFRJ) e graduado em Ciências Sociais (UFRJ), professor substituto da Faculdade de Comunicação (UERJ) e pesquisador associado ao (LACON/UERJ).

Ricardo Ferreira Freitas

Doutor em Sociologia (Université René Descartes), professor titular da Faculdade de Comunicação (UERJ), bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq) e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ).

Endereço para correspondência

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Rua São Francisco Xavier, 524

Maracanã, 20550-900

Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Como citar este artigo

Vilela Elias, R., & Ferreira Freitas, R. Quem tem medo da Pombagira? : Encruzilhadas entre performance de Anitta no Réveillon e a sujeição dos corpos femininos. *Revista FAMECOS*, e49135. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2026.1.49135>

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.