

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO ARTES E DESIGN
PUBLICIDADE E PROPAGANDA

WINNIE DA SILVA FERREIRA

QUE PRETO SEJA SINÔNIMO DE GLÓRIA
A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NEGRA A PARTIR DE REFERENCIAIS ESTÉTICOS
AFROFUTURISTAS PRESENTES NO ÁLBUM *BLACK IS KING*.

Porto Alegre

2022

GRADUAÇÃO



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

WINNIE DA SILVA FERREIRA

QUE PRETO SEJA SINÔNIMO DE GLÓRIA

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NEGRA A PARTIR DE REFERENCIAIS ESTÉTICOS AFROFUTURISTAS PRESENTES NO ÁLBUM *BLACK IS KING*.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicação, Artes e Design - FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos

Porto Alegre

2022

WINNIE DA SILVA FERREIRA

QUE PRETO SEJA SINÔNIMO DE GLÓRIA

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NEGRA A PARTIR DE REFERENCIAIS ESTÉTICOS AFROFUTURISTAS PRESENTES NO ÁLBUM *BLACK IS KING*.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicação, Artes e Design - FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 28 de novembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos

Profa. Me. Martina Eva Fischer

Profa. Dra. Paula Regina Puhl

Porto Alegre

2022

Dedico esta monografia ao meu filho Nathan, então com 15 anos, por ter sido meu amigo, parceiro e um filho maravilhoso nesses 15 anos que levei para concluir minha primeira graduação.

Te amo bolinho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao meu ori...

MÃE! Obrigada por me segurar em todas as vezes que eu estava caindo, por acreditar que eu iria conseguir mesmo quando já havia desistido. Obrigada pelas suas preces, pelos benzimentos, banhos de ervas e chás de camomila. Obrigada por me colocar na mão do seu orixá, Pai Ogum para me fortalecer e não me deixar desistir. Obrigada dona Isa!

FILHO! Obrigada por ser meu filho, ser meu amigo, meu parceiro e cuidar de mim nas vezes que eu me esquecia até de comer. Obrigada por aquela mensagem no whats no dia 28 de outubro quando me disse que eu ia conseguir e que eu era exemplo pra você. Obrigada meu amor de sua mãe.

Agnes, minha doguinha que ficou ao meu lado literalmente, nas noites em claro da monografia e de outras produções. Obrigada gorda, tu é melhor que muita gente!

KARINE! Te amo amiga, mesmo aí de longe, no Canadá, tu se fez muito presente na minha jornada, fez muito por mim, mesmo em outro país. Amo a nossa irmandade, nossa sintonia e nossa cumplicidade. #XenaGuerreira

Aos amigos e amigas que me deram muitos colos, cederam seus ouvidos ou tempos no *direct* do Instagram ou no whats, gente que me cedeu até casa. Eu amo vocês demais! É como diz o meu filho: "Os de verdade eu sei quem são!" (Casal do Barulho: Andressa Ullmann e Gabriel Heberle; Joana Gabe, Dryssana, Nati Manquevick, Tuani Barbosa, Sinara Machado, Aline Bastiani e seu belíssimo evento sobre Rota do TCC que auxiliou muito, Cátia Sanabria e a minha terapia que estava em dia.

A vocês, pessoas que não me ajudaram em nada, mas que fazem parte do meu convívio, meu muito obrigado também, porque pelo menos não me atrapalharam!

Obrigada PUCRS, FAMECOS e Escola Politécnica.

"Para controlar uma pessoa, você deve primeiro controlar o que eles pensam sobre si mesmos e como eles consideram sua história e cultura. E quando seu conquistador faz com que você tenha vergonha de sua cultura e sua história, ele não precisa de paredes da prisão e nem correntes para te segurar."

- John Henrik Clarke

RESUMO

Esta monografia tem como principal objetivo analisar o uso da estética afrofuturista, presente no álbum visual *Black is King* da cantora Beyoncé, lançado em 2020 pela plataforma Disney+, e identificar as contribuições da obra como ferramenta para a construção de uma identidade negra na contemporaneidade. Para atender os elementos principais do objetivo, a pesquisa explora os conceitos constituintes de uma identidade negra afrodiáspórica por meio de uma relação com a cultura e o devir negro e sua relação com a música como instrumento de pertencimento apresentando os autores Paul Gilroy (2001), Stuart Hall (2000, 2002 e 2006) e Simon Frith (1987, 1990 e 1996) como principais teóricos para a abordagem entre outros. Para a fundamentação do afrofuturismo, a autora da monografia buscou explorar o contexto histórico e atuação deste movimento na sociedade. A base teórica está fundamentada nas produções dos autores Mark Dery (1994) José Messias e Kênia de Freitas (2018), Fábio Kabral (2019) e outros. O audiovisual e seus desdobramentos estão fundamentos pelos autores Leonam Dalla Vecchia (2017, 2020), Cara Harrison (2014) e outros. A metodologia aplicada foi inspirada na análise de conteúdo de Laurence Bardin (2011) com as contribuições de Núncia Constantino (2002) na qual foram definidas categorias para explorar o objeto de análise: a) afrofuturismo através do viés da ancestralidade e ficção científica; b) representação negra e c) feminismo negro. A autora concluiu que as estéticas afrofuturistas presentes no álbum refletem o sentimento de representatividade e estabelecem parâmetros consistentes para construção de identidades negras.

Palavras-chave: identidade negra; afrofuturismo; álbum visual; ancestralidade; *Black is King*.

ABSTRACT

This monograph has as main objective to analyze the use of Afrofuturist aesthetics, present in the visual album *Black is King* by the singer Beyoncé, released in 2020 on the Disney+ platform, and to identify the contributions of the work as a tool for the construction of a black identity in contemporary times. To meet the main elements of the objective, the research explores the constituent concepts of an Afrodiasporic black identity through a relationship with culture and becoming black and its relationship with music as an instrument of belonging, presenting the authors Paul Gilroy (2001), Stuart Hall (2000, 2002 and 2006) and Simon Frith (1987, 1990 and 1996) as the main theorists for the approach, among others. For the foundation of Afrofuturism, the author of the monograph sought to explore the historical context and role of this movement in society. The theoretical basis is based on the productions of the authors Mark Dery (1994) José Messias and Kênia de Freitas (2018), Fábio Kabral (2019) and others. The audiovisual and its developments are fundamentals by the authors Leonam Dalla Vecchia (2017, 2020), Cara Harrison (2014) and others. The applied methodology was inspired by the content analysis of Laurence Bardin (2011) with the contributions of Núncia Constantino (2002) in which categories were defined to explore the object of analysis: a) Afrofuturism through the bias of ancestry and science fiction; b) black representation and c) black feminism. The author concluded that the Afrofuturist aesthetics present in the album reflect the feeling of representativeness and establish consistent parameters for the construction of black identities.

Keywords: black identity; afrofuturism; visual album; ancestry; *Black is King*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - ESPÍRITO JOVEM DO REI EM <i>FRAME</i> DE "BIGGER".....	71
FIGURA 2 - PEÇA DO XADREZ DO REI EM <i>FRAME</i> DE "OTHERSIDE".....	72
FIGURA 3 - SCAR BATENDO OS ANÉIS EM <i>FRAME</i> DE "MOOD 4 EVA".....	73
FIGURA 4 - MÁSCARA DOGON DE <i>FRAME</i> DE "FIND WAY BACK".....	74
FIGURA 5 - <i>FRAMES</i> DA ATMOSFERA DE "FIND WAY BACK".....	75
FIGURA 6 - BEYONCÉ EM <i>FRAME</i> DE "NILE".....	76
FIGURA 7 - CENÁRIO E FIGURINO AFROFUTURISTA EM <i>FRAME</i> DE "MY POWER".....	77
FIGURA 8 - JAY Z E OS CRIADOS BRANCOS EM <i>FRAME</i> DE "MOOD 4 EVA".....	78
FIGURA 9 - BEYONCÉ, JAY Z E AS PANTERAS NEGRAS EM <i>FRAME</i> DE "MOOD 4 EVA".....	80
FIGURA 10 - HOMENS AFRICANOS FAZENDO DANÇA MASAI EM <i>FRAME</i> DE "ALREADY".....	82
FIGURA 11 - BANDEIRA DO PAN-AFRICANISMO EM <i>FRAME</i> DE ALREADY.....	82
FIGURA 12 - BATISMO DO MENINO REI EM <i>FRAME</i> DE BIGGER.....	84
FIGURA 13 - BEYONCÉ COMO MULHER BUFALO EM <i>FRAME</i> DE "BIGGER".....	84
FIGURA 14 - BEYONCÉ REPRESENTANDO OXUM EM <i>FRAME</i> DE <i>BROWN SKIN GIRL</i>	87
FIGURA 15 - DEBUTANTES EM <i>FRAME</i> DE <i>BROWN SKIN GIRL</i>	88
FIGURA 16 - GAROTA DEBUTANDO EM <i>FRAME</i> DE <i>BROWN SKIN GIRL</i>	89
FIGURA 17 - MULHER GRÁVIDA EM <i>FRAME</i> DE "MY POWER".....	91
FIGURA 18 - BEYONCÉ COMO IANSÃ E PERFORMANDO EM <i>FRAME</i> DE "MY POWER".....	92

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 IDENTIDADE: Sempre em construção	16
2.1 Modernidade, pós-modernidade e Identidade	16
2.2 A constituição de uma identidade negra afrodiaspórica	20
2.3 Cultura popular negra e devir	25
2.4 Música como instrumento de pertencimento.....	28
3 AFROFUTURISMO	33
3.1 O futuro é ancestral.....	33
3.2 Contexto histórico e cultural.....	35
3.3 Afrofuturismo no Brasil.....	39
4 ÁUDIO VISUAL	43
4.1 Videoclipes e a diáspora	43
4.2 Álbum visual: a música em forma de arte	50
4.3 Beyoncé: Nasce uma Diva.....	55
4.3.1 No topo do mundo.....	57
4.4 Preto é rei	63
5 ANÁLISE	69
5.1 Procedimentos Metodológicos.....	69
5.2 Chaves de Análise	70
5.2.1 AFROFUTURISMO.....	70
5.2.2 REPRESENTAÇÃO NEGRA	77
5.2.3 FEMINISMO NEGRO	83
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

O afrofuturismo ganhou popularidade mundial a partir de 2018 com a estréia do filme Pantera Negra. O personagem, um herói negro, era rei e vivia com a sua família em um reino futurista chamado Wakanda. Neste reino rico e grandioso, o rei estava cercado de referências que o mantinham em contato com o passado dos seus ancestrais.

A ideia de imaginar que pessoas negras vivem com riqueza, prosperidade, com suas famílias e antepassados e ainda estão vivas no futuro, são as premissas do afrofuturismo. Um movimento que se popularizou, mas não é novo. O termo foi cunhado por um teórico branco chamado Mark Dery em 1994 que estranhou a ausência de produções futuristas realizadas por pessoas negras. Porém, antes disso já haviam pessoas negras imaginando futuros. Esta ausência de perspectivas utópicas de futuro para pessoas negras é um tema recorrente na sociedade. Aos negros não tem sido permitido estar em outros locais, sendo outros personagens, tendo outras funções, senão aquelas carregadas de estereótipos que se repetem no âmbito das representações na mídia.

A cultura de massa impõe padrões de beleza, estéticos, que variam na forma, porém sempre opostos ao do negro. Por causa dos processos históricos, com destaque para a colonização e escravidão, os meios de comunicação, adotaram exclusivamente o padrão euroreferenciado. Por sua vez, representam a si mesmos como heróis e padrões de beleza. Nos últimos anos, os veículos de mídia têm sido pressionados por mais representatividades nas produções, mas apesar dos apelos, o poder da indústria ainda se aloja nas mãos de pessoas brancas que precisam fazer um esforço maior para levar adiante projetos representativos, indo ao encontro de comunidades reacionárias.

Neste processo de circulação de outras formas de representação, adota-se como objeto de discussão a produção audiovisual *Black is King* da cantora norte-americana Beyoncé Knowles-Carter. A cantora, desde 2013, vem pautando temas nas suas produções, voltados para o protagonismo feminino, defesa de pautas raciais e, nesta produção, vai abordar exclusivamente, a ancestralidade negra. Beyoncé traz, nesta obra, a ideia de que antes da colonização e escravização, existiam pessoas negras no continente africano dotadas de conhecimento e

riquezas materiais. Na produção, não há imagens de miséria, pobreza e fome; há o rompimento desse estereótipo da África. O objetivo é enaltecer o belo, a autoestima de afrodescendentes e celebrar a ancestralidade.

As produções audiovisuais têm ganhado destaque no mundo atual com a ascensão das mídias sociais em decorrência da pandemia da COVID-19. Este episódio fez com que estas mídias se tornassem um elo maior de contato com o mundo. Em meio a esse crescimento, mesmo que a passos curtos, produções que envolvem o protagonismo negro avançam para além da sub-representação. Essas produções ampliam a visibilidade para as pautas raciais, que abordam os temas sobre identidade e representatividade negra nos campos artísticos e sociais. Personagens negros sempre estiveram presentes em produtos audiovisuais, direta e indiretamente. Entretanto, os estereótipos e a desvalorização da identidade negra contribuem para que se mantenha o estigma de uma história única e de fatos incompletos sobre a cultura e história negra. O problema desta questão surge quando se analisa o quão pouco é explorado, o continente africano e todo seu potencial atual e ancestral nos artefatos de mídia. O continente tem sua representação associada à guerras, miséria e escravização. *Black is King* vem para romper com essa ótica ao afirmar com veemência que Preto é Rei.

O presente trabalho de conclusão tem como objetivo analisar o uso da estética afrofuturista, presente no álbum visual *Black is King* da cantora Beyoncé e identificar as contribuições da obra como ferramenta para a construção de uma identidade negra na contemporaneidade. A pesquisa empenha-se em explorar este campo através de alguns objetivos específicos elencados como:

- a) Apresentar os aspectos constituintes da Identidade dentro de uma sociedade e em especial como a Identidade negra se estabelece nesse cenário;
- b) Conceituar o termo Afrofuturismo desde suas origens até o contexto atual e suas aplicações e exemplificações no meio cultural;
- c) Compreender a influência e usos da música como instrumento construtor de sociedades culturais desde a diáspora;
- d) Analisar as estéticas presentes no álbum *Black is King* da cantora Beyoncé dentro de um contexto social e identitário afro diaspórico;

Deste modo, o problema de pesquisa se traduz como: Como a estética afrofuturista, presente no álbum *Black is King*, oferece elementos para a construção de uma identidade negra?

O caráter da pesquisa é exploratório, com o objetivo de assegurar um panorama amplo e que contemple os elementos do problema de pesquisa, em razão de o cerne do tema, até o momento do desenvolvimento do trabalho em questão, ainda ser pouco aprofundado, o que compromete a formulação de hipóteses precisas. O tipo de pesquisa empregada foi qualitativa, visto que era pretendido o aprofundamento na compreensão do temas abordados. A pesquisa é desprovida de representações numéricas, generalizações, estatísticas e relações lineares (GUERRA, 2014).

Para indicar o conteúdo informativo que contribuísse para o desenvolvimento do estudo foram empregadas técnicas inspiradas na análise de conteúdo de Laurence Bardin (2011) com enfoque nas contribuições e referências por Núncia Constantino (2002) dentro do âmbito da pesquisa histórica. De acordo com Bardin (2011), a técnica da metodologia de análise de conteúdo pode ser aplicada em textos, imagens e vídeos com a finalidade de se obter sentido ou significado. Para o estudo, a técnica será adaptada para uma abordagem qualitativa, visto ser necessário diante dos elementos visuais e textuais do objeto: álbum *Black is King*. Em seus estudos, Constantino (2002) indica a construção de categorias para definir o conjunto das unidades de análise do material. A partir do método indutivo proposto, as unidades de sentido selecionadas para explorar o objeto de análise: a) afrofuturismo através do viés da ancestralidade e ficção científica; b) representação negra e c) feminismo negro.

Esta produção é constituída de seis capítulos, sendo o primeiro de introdução e o último de considerações finais. Três capítulos de apuração e revisão teórica e um de análise. No segundo capítulo, são abordados os conceitos a partir de “modernidade, pós-modernidade e identidade” para compreender os fluxos de construção de uma identidade nacional, e como se constitui a identidade negra nesse âmbito social translocal no subcapítulo “A constituição de uma identidade negra afrodiaspórica”. As definições e influências culturais ocidentais e suas fusões com a cultura negra são apresentadas no subcapítulo “Cultura negra e devir”. No subcapítulo sobre “Música como instrumento de pertencimento” serão conhecidas as estratégias musicais utilizadas pelos negros afrodiaspóricos como ferramenta de linguagem. Os

principais autores abordados neste capítulo são: Stuart Hall (2000, 2002 e 2006); Zygmunt Bauman (2005 e 2009); Paul Gilroy (2001) e Simon Frith (1987, 1990 e 1996).

O terceiro capítulo “Afrofuturismo”, são elucidados os conceitos, teorias e fenômenos do afrofuturismo como perpersctiva no subcapítulo “Futuro ancestral. Em “Contexto histórico e cultural” será trabalhado as terorias e fundamentações que controem a ideia do termo como um movimento artístico. No subcapítulo “Afrofuturismo no Brasil” são exploradas As referências atuais e anteriores ao surgimento do conceito sob uma ótica nacional. Serão abordados autores como Mark Dery (1994) José Messias e Kênia de Freitas (2018), Fábio Kabral (2019), Nátaly Néri (2017).

O quarto capítulo explora o audiovisual onde são apresentados os conceitos e contribuições do subcapítulo “Videoclipes e a diáspora” para compreensão da trajetória da mídia. Em o “álbum visual: a música em forma de arte” elucidamos as características do formato e suas influências no mercado de audiovisual. A partir do subcapítulo “Beyoncé: nasce uma diva” e “Preto é Rei” exploraremos a carreira da artista e suas produções até o lançamento da obra *Black is King*. Serão abordados autores como Leonam Dalla Vecchia (2017, 2020), Cara Harrisson (2014), Renata Arruda (2020).

A análise do presente trabalho foi desenvolvida como quinto capítulo e, conforme definição do percurso metodológico, se estabeleceu categorias de sentido para aprofundamento dedutivo do objeto principal. Neste capítulo os seguintes autores foram abordados: Laurence Bardin (2011), Nuncia Constantino (2002), Santiago (2020) e Ana Beatriz Almeida (2020).

O tema do trabalho reflete um interesse pessoal da autora que, como entusiasta da causa negra e fã das produções audiovisuais, percebe o impacto, influência e os desdobramentos tanto positivos quanto negativos que se observou no antes, durante e depois do lançamento da produção. Nesta discussão, entende-se que toda construção cultural que concorre com o estereótipo convencional e é designado para os negros, será alvo de questionamentos. Tendo em vista a ausência de conteúdos acadêmicos em sala de aula sobre a temática, o anseio de apresentar uma produção voltada para esta ótica se amplia.

Nos estudos em comunicação social, este debate é considerado relevante, mas incipiente, pois traz à tona os comportamentos dos veículos de mídia em face a esses movimentos por busca de representatividade, além de buscar compreender as influências que esses mecanismos exercem para a construção de identidades a partir de produtos constituídos nesse meio. Dentro desse âmbito, observa-se o uso de estéticas que vem sendo empregada nos produtos audiovisuais como meio de reconstrução das concepções identitárias, como é o caso da afrofuturista. Para a publicidade e propaganda nacional, um campo rico e fértil de estudos sobre comportamentos de mídias se amplia, especialmente através do uso de elementos de representação. Com isso, abre meios de se investir em mais conteúdos, produtos e subprodutos afrocentrados. Campo esse, em crescente expansão por contemplar cada vez mais um público atuante, engajado e interessado por ver e consumir esses produtos.

2 IDENTIDADE: Sempre em construção

Viver sem reflexão por tanto tempo pode fazer você se perguntar se você realmente existe.
- Black is King, 2020.

No percurso deste capítulo serão abordados os conceitos, teorias e fenômenos: modernidade, pós-modernidade e identidade; constituição de uma identidade negra afrodiaspórica; cultura popular e devir e música como instrumento de pertencimento. Serão abordados autores como Stuart Hall (2000, 2002 e 2006); Zygmunt Bauman (2005 e 2009); Paul Gilroy (2001) e Simon Frith (1987, 1990 e 1996) como principais teóricos para a abordagem entre outros. O intuito é compreender e averiguar de forma eficaz, os conceitos, teorias e fenômenos que contemplam os objetivos (a) apresentar os aspectos constituintes da Identidade dentro de uma sociedade e em especial como a Identidade negra se estabelece nesse cenário; e (c) Compreender a influência e usos da música como instrumento construtor de sociedades culturais desde a diáspora;

2.1 Modernidade, pós-modernidade e Identidade

A sociedade não pode ser compreendida como um montante consolidado e definido. Para o autor Stuart Hall (2006) ela é constantemente “descentrada” ou modificada por forças fora de si mesma. O conceito de modernidade é compreendido a partir da definição do que Hall (2006) chama de “sociedades de mudança constante” e que vai relacionar com a rapidez e o infundável movimento de transformação social, características estas que distinguem as sociedades “tradicionais” e as “modernas”. Sobre essa distinção, Anthony Giddens (1991) vai argumentar que:

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1991).

Por modernidade, Giddens vai complementar ao citar:

A modernidade, pode-se dizer, rompe o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais. O indivíduo se sente privado e só num mundo em que lhe falta o

Neste sentido, tem-se nas sociedades modernas, ou como o autor utiliza em seus escritos, na modernidade tardia¹, um conjunto ilimitado de escolhas dentro de outro conjunto ilimitado de possibilidades, produzindo uma variedade de “posições de sujeitos” (HALL, 2006) isto é, identidades e trazendo uma liberdade para os indivíduos. A modernidade, segundo Hall (2006) vai apresentar também uma modificação da relação tempo e espaço, de modo a desassociar conceitos geográficos de uma convicção taxativa sendo a distância, não mais um elemento físico, mas um produto social. Assim, as relações sociais são extraídas do seu contexto local de interação e reestruturam-se a partir de escalas de tempo e espaço indefinidas, movimento este que Giddens (1991) vai denominar de “desalojamento do sistema social”.

Esta desconexão do sistema vai se estender para outros âmbitos, como, instituições sociais de ordem econômica, cultural, estética, política, entre outras, de modo que não é mais possível manter esses conceitos firmes e sólidos nos imaginários sociais. O dinamismo, a impermanência e adaptabilidade, são características do que o autor Zygmunt Bauman (2009) vai denominar de modernidade líquida. A sociedade líquido-moderna surge em oposição a solidez, metáfora para primeira modernidade, e é definida pelas condições sob as quais seus sujeitos mudam em um tempo muito curto do que aquele necessário para consolidar hábitos, rotinas e formas de agir (BAUMAN, 2009)

Neste movimento, iniciado com o abalo dos referenciais que davam ao sujeito uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006) a pós-modernidade é introduzida por meio das mudanças ocorridas a partir da década de 60 e relacionada a uma sociedade considerada pós-industrial e através de conceitos como informação, mídia e o consumismo. Essa diversificação de processos, que atuam em uma escala global, atravessa fronteiras nacionais, integram e conectam comunidades e organizações, aceleram os fluxos e laços entre as nações, vai se caracterizar como a globalização. Tais deslocamentos e fragmentações provocadas pelo processo de globalização vão repercutir em consequências nos aspectos sobre as identidades

¹ Neste trabalho, os termos modernidade tardia, contemporaneidade e pós-modernidade se assemelharão nos sentidos de significado.

culturais moderna, formadas através do pertencimento a uma cultura nacional e constituindo os sujeitos dentro da sua esfera social.

A identidade é, atualmente um conceito amplamente discutido na teoria social. Basicamente, visa mostrar que a velha identidade, responsável pela estabilidade do mundo social, está entrando em declínio e sendo substituído por uma nova identidade, caracterizada, entre outras coisas, pela fragmentação do indivíduo moderno, que Hall (2006) vai denominar de “crise de identidades”. O debate acerca da identidade se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza (MERCER, 1990).

Para Hall, esta "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está substituindo as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e alterando os dados de referência que forneciam aos indivíduos.

[...] O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente (HALL, 2000).

Mas para chegar a este ponto de descentralização, havia preliminarmente uma base sólida e centrada que caracterizam as diferenças históricas, culturais e sociais de acordo com o que os indivíduos viveram em determinada época e como essas diferenças dialogavam com as identidades. Hall (2006) vai distinguir três concepções de sujeito a partir dessas oposições de cada período histórico, sendo o primeiro a concepção de identidade do sujeito iluminista que é baseada no indivíduo dotado de razão, centrado e unificado emergido pela primeira vez no nascimento e, sem alterações e de forma contínua, essa identidade o acompanharia até a morte. Bauman (2005) também vai argumentar sobre essa identidade estabelecida no nascimento, ao complementar que além de limitada na possibilidade de alteração, é também na ascensão e no decurso da modernidade líquida. Esta identidade é associada e dissociada em harmonia com a capacidade de consumo que o indivíduo detém.

Uma das primeiras identidades associadas a pessoa na sua evolução é a de nação, que se refere ao local de nascimento de acordo com o contexto que está inserido e, para o sujeito garantir uma determinada identidade nacional, ele precisa ser aceito oficialmente em seu reduto social (BAUMAN, 2005). No cenário mundial

atual, e mesmo com evolução tecnológica, o desentendimento entre os humanos que não entram em consenso de paz, estimulando as guerras que ainda persistem, tem gerado campos de refugiados, estes considerados não pertencentes a nenhum país, tendo o seu direito de uma identidade nacional negado.

O pertencer e ser não são garantidos para toda a vida por não possuírem solidez e pelo seu aspecto ajustável, se moldam de acordo com as decisões de cada pessoa, trajetórias e formas de agir. Hall (2006) vai reforçar o argumento ao afirmar que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. As identidades formam um conjunto de identificações conferidas aos indivíduos, baseadas no que está ao seu redor e contribuem para uma certa ordem social onde as relações sociais são concentradas conforme as comunidades geograficamente localizadas de que são parte, formando o que Hall (2006) vai explorar ao construir e desconstruir o conceito de “comunidades imaginadas”. Bauman (2005) afirma que o Estado possui o poder de reconhecer a identidade nacional de um sujeito, pois, define, classifica, segrega, separa, seleciona costumes, línguas e dialetos, tradições e modos de vida de seus habitantes. Para manter uma estrutura unitária com os indivíduos, o Estado nação estabeleceu recursos para não perder a sua organização: a) as narrativas da nação; b) a ideia das origens; c) a invenção das tradições; d) o mito fundacional; e) a ideia de povo puro, original (HALL, 2006). Tais elementos, combinados e utilizados pelo Estado nacional, contribuíram para que, por muitos anos, o discurso se mantivesse coeso e unificado em torno da identidade nacional.

A construção de identidade de um sujeito pós-moderno não é, contemporaneamente, constituída de apenas uma única e permanente identidade e sim, de várias, das quais podem ser contraditórias e outras não são definidas. Hall (2006) define o sujeito pós-moderno como aquele que vive na era em que as identidades são formadas e transformadas continuamente com influência nas formas que entram em contato com o indivíduo proveniente de sistemas culturais. Ele surge a partir das rupturas dos centramento que outrora, em período anterior a modernidade, o definiam como indivíduo unificado e dotado de razão e que tinha a sua identidade estabelecida em seu nascimento, com limitada possibilidade de alteração ou ascensão, como argumenta Bauman (2005).

A modernidade tardia vai apresentar transformações significativas no processo de descentramento da concepção de identidade individual. Além dessas, as identidades nacionais e culturais sofrem um processo de deslocamento ocasionado pela globalização. Uma das possíveis consequências da globalização, citadas por Hall, para debater sobre as identidades culturais, se refere ao declínio das identidades nacionais ao passo que “novas” identidades - híbridas - estão ocupando o seu lugar.

[...] conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. (HALL, 2006, p. 69).

O autor ainda vai dizer que, as culturas viajantes entre esses não-lugares, transportadas pelos seus “hospedeiros”, não encontram solo para se unificarem na terra que estão sendo obrigadas a traduzirem, “negociar com as novas culturas em que vivem” (HALL, 2006, p. 52). Neste cenário se localiza a identidade negra que, através da diáspora se destitui e busca ainda nos dias atuais a constituir sua identidade por meios dos “traços culturais, tradições, linguagens e histórias pelos quais foram marcadas”. (HALL, 2006, pp. 88,89).

2.2 A constituição de uma identidade negra afrodiaspórica

As identidades modernas, pós-modernas não são tradicionais, elas se baseiam no progresso, na evolução e busca olhar para frente independentemente dos movimentos e feitos que o antecederam. A identidade negra estende sua visão para o passado, para a sua ancestralidade, culturas tradicionais, pois seguir tradições, é também direcionar os olhos ao passado, que está dotado de memórias e que irão contribuir para criar possibilidades de futuro. Esse passado são as estratégias que as pessoas negras vão se utilizar para reconstruir sua identidade mesmo diante da recusa dela por meio do racismo² e do embranquecimento.

² Se faz importante esclarecer neste trabalho, afim de contribuir para o enriquecimento do entendimento, a definição de racismo e sua diferença com o preconceito e discriminação. Segundo o portal Gelédes, preconceito se configura como uma opinião formada sobre pessoas, antes de conhecê-las. Se caracteriza por ser um julgamento apressado e superficial e que pode virar racismo. Este, por sua vez, surge quando existe uma crença que estabelece uma hierarquia entre raças, entre etnias. A discriminação esta ligada a superioridade de um sujeito em relação a outro e busca diminuir os demais para valorização de si próprio. (GELÉDES, 2014).

O tema sobre construção de uma identidade negra, se inaugura no fato de que existiu um episódio histórico que reconfigurou os conceitos de identidade, além de romper com o poder do território para definir esta identidade. Como abordado no item anterior, a identidade foi suposta a partir da concepção de nação. Pessoas negras desterritorializadas, estruturaram historicamente uma identidade fora do sistema. Para Paul Gilroy (2001) a identidade negra, culturalmente híbrida e dinâmica, é vista como uma construção política e histórica marcada pelas trocas culturais através do movimento transatlântico provocado pela diáspora africana, onde a questão das origens interessa menos que as experiências de desterritorialização e criação cultural. As populações negras foram para o mundo através do escravismo, esse fundo comum na diáspora de origem africana.

A diáspora africana é a fenômeno histórico e cultural da imigração forçada de homens e mulheres do continente africano para as outras regiões do mundo como Europa, Ásia e América entre os séculos XV e XIX. Está inserida no contexto do escravismo ou escravidão moderna, ou ainda “escravidão racial” (GILROY, 2001). Estima-se que de 12 a 15 milhões de africanos foram trazidos do continente no final do século XIX, quando se tem a ocupação do continente por parte dos europeus. Em seu documentário: “Rostos familiares, lugares inesperados: uma diáspora africana global”³ a socióloga e cineasta Sheila S. Walker (2018) remonta os dados referentes a quantidade de indivíduos expatriados. De acordo com a socióloga, nos primeiros 300 a 500 anos da história moderna das Américas, cerca de 6.500.000 de pessoas foram escravizadas, sendo 1.000.000 oriundas da Europa e o restante, cerca de 5.500.000 da África. Atualmente, século XXI, registra-se a marca de 200.000.000 de afrodescendentes nas Américas e em cada canto do mundo.

No período do escravismo, o trânsito de pessoas que se estabeleceram entre o continente africano e o restante do mundo foi constante e intenso em todas as direções, estabelecendo novas formas de ser e provocando uma redefinição identitária. Nos tumbeiros⁴ que atravessavam o Atlântico, em travessias que duravam

³ O documentário faz parte do programa da Organização das Nações Unidas (ONU) para a implementação da Década Internacional de Afrodescendentes que compreende os anos de 2015 a 2024. Com a hashtag #vidasnegras, o projeto foi proclamado em Assembleia Geral através da resolução 68/237 e elenca objetivos a serem alcançados no período. Disponível em: <http://decada-afro-onu.org/> Acessado em: 10 de outubro de 2022.

⁴ Também chamados os navios negreiros. Levavam esse nome pela forma que os escravizados eram transportados. Deitados lado a lado, como se estivessem em um caixão, amontoados nos porões dos navios sem local apropriado para suas necessidades fisiológicas. (GOMES L. , 2019)

em média 40 dias, também embarcavam os modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e organizações políticas originárias dos povos provenientes do que hoje são os países de Angola, Benin, Senegal, Nigéria, Moçambique e etc., causando a modificação de suas referências culturais (MORTARI, 2015).

Além da mistura das nações africanas que ocorriam ainda no embarque, também se tinha a mistura de povos, grupos étnicos e culturais, ligados por suas próprias tradições e costumes como os *jejes*, *iorubas*, *balantas*, *manjacos* e tantos outros, na qual perdiam suas referências e passavam a ser identificados pelos traficantes baseados nos portos de embarque, região de procedência ou a qualquer critério definido pelos agentes de tráfico (MORTARI, 2015). Assim, novas configurações de identidade surgem no contexto da escravidão, como por exemplo os bantus, caracterizados pelos povos provenientes do centro-sul do continente; nagôs, povos de língua iorubá; minas, provenientes da Costa da mina e além desses, os crioulos, escravizados nascidos na América e por ocasião do fim da escravidão, teremos os afrodescendentes.

Cabe comentar que, a experiência afro diaspórica difere da diáspora vivida pelos povos europeus que, mesmo se assemelhando no conceito de dispersão, divergem na sua constituição e organização, uma vez que, mesmo forçados a sair de suas terras natais, puderam manter costumes, cultura, idioma e, alguns casos, grupos familiares, unidos para fortalecimento desta identidade originária, além é claro, dos motivos do deslocamento territorial que não se assemelham aos aspectos de cor da pele. Como apresentado anteriormente, os africanos não tiveram a opção de seleção dos seus grupos na viagem pelo atlântico, sendo misturados a outros povos e inseridos de maneira violenta e brutal no novo contexto, estabelecendo a construção de novas identidades.

Através deste movimento, da transposição forçada de pessoas e culturas que Gilroy (2001) vai propor um debate acerca da formação da identidade cultural africana decorrente da diáspora negra na sua teoria do *Atlântico Negro*. O termo, se refere as estruturas transnacionais que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais baseados neste ir e vir. Gilroy (2001) afirma que as culturas e identidades negras são indissociáveis da experiência da escravidão moderna e de sua herança racializada espalhada pelo Atlântico e complementa:

[...] a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido (GILROY, 2001, p. 18)

O autor parte da constatação de que as comunidades negras de todos os lados do Atlântico experimentaram um constante intercâmbio no seu processo de formação cultural. Tal experiência determinou a formação de uma identidade fragmentada refletida no não-pertencimento, tanto na pátria de origem quanto na comunidade para onde foram levados. Assim, a ideia de uma formação identitária em trânsito ocupa o espaço da ideia do território original como lugar antropológico de resgate de identidades. Neste processo, Hall (2006) acrescenta que o deslocamento e a diáspora vão promover o conceito de identidades múltiplas.

Gilroy (2001) vai utilizar a metáfora do *Atlântico Negro* para referenciar o mar, esse instrumento trans local da diáspora, como indicativo de contaminação, mistura, movimento, e apresentar a perspectiva do navio representando as conexões e mudanças como “um sistema vivo, micro cultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos” (GILROY, 2001, p. 38). A mistura a qual o autor nos introduz, se refere ao encontro dos povos e consequentemente a mesclagem das culturas que ali – dentro do navio – acontecia e, não deve ser interpretada como perda de uma pureza racial, mas como um motor de crescimento que ajudou a moldar o mundo moderno.

O fluxo das mesclagens culturais dentro desse processo de opressão, resulta em trocas por meio do diálogo entre os negros que deu início no navio, não só através dos escravizados, como também, posteriormente, com os marinheiros negros. Estes indivíduos vão perceber que a questão da identidade negra é mais ampla do que uma identidade nacional. Através dessa concepção é que se vai ter o conceito de diáspora africana como um espaço/tempo geo-comunicacional que “capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e [...] sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais” (GILROY, 2001, pp. 20-21). Assim, tem-se a diáspora negra como um não-lugar fixo, mas como o entrelugar, elemento de “multiplicidade transnacional e intercultural” pois, simbolicamente, essas culturas originárias foram tiradas de África, mas não chegaram intactas na diáspora, sendo reorganizadas e ressignificadas formando o que Gilroy (2001) vai chamar de “culturas viajantes”.

A mistura de culturas na travessia do *Atlântico Negro* tem um viés de controle, repressão e negação, onde une os vários falantes que se encontravam no navio e vai produzir qualidades culturais “polifônicas”⁵ (GILROY, 2001) que irão dialogar através do uso da música diante do poder limitado da língua. Gilroy (2001) reforça a importância vital da música no momento que surge uma indeterminação linguística provocada pela extensa batalha entre os senhores e escravizados.

As culturas se constroem a partir desse novo “vazio” e seguirão cada vez mais ganhando movimento, mesmo diante da tentativa de unificação, congelamento da cultura e de identidade. Gilroy (2001) vai definir as culturas negras como contra modernas, pois a modernidade é regida na fixidez e em contra partida, as culturas negras eram diversas, criativas e móveis, moldadas pelo trânsito do atlântico e sua mesclagem. Assim se constitui a pós-modernidade que, antes mesmo do mundo ocidental perceber esse movimento, já eram características das culturas negras afrodiáspórica.

A chegada dos africanos nos portos do *Novo Mundo* – diáspora - vai provocar mais uma redefinição identitária e o começo de uma busca permanente do pertencimento. O navio passa a simbolizar a “morte” na dispersão pelo atlântico pelo sentimento conjunto de perdas pelos negros e o desembarque nos países colonizados das Américas simboliza o renascimento provocando o que Hall (2002, p. 27) vai definir como “identidades múltiplas” como resultado do deslocamento e da diáspora. As culturas negras vão se estabelecer de formas diferentes em cada lugar do mundo, mesmo com as temporalidades diferentes, a condição será semelhante, através de um mesmo fundo comum caracterizado pelo racismo⁶, violência, falta de direitos, apropriações e etc., forçando os indivíduos diaspóricos a traduzirem “negociar com as novas culturas em que vivem sem de fato serem incorporadas a elas” (HALL, 2006, p. 52).

As identidades culturais negras da diáspora sofrem diversos atravessamentos, especialmente pelas identidades locais em que são inseridos e passam a encontrar a

⁵ Várias vozes.

⁶ Enquanto forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, o racismo configura-se como uma tecnologia de poder da modernidade ocidental, operando de forma aderente, ao agir tanto no âmbito do privado quanto no público. Ao tratar da realidade brasileira, Munanga e Gomes acionam que “a perpetuação do preconceito racial em nosso país revela a existência de um sistema social racista que possui mecanismos para produzir as desigualdades raciais dentro da sociedade”. (MUNANGA & GOMES, 2006, p. 182)

“forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música” (HALL, 2002) em oposição a cultura logocêntrica⁷ que lhes foi negada. Os afrodescendentes espalhados pelo mundo recorriam a memórias vitais, muitas delas baseadas nas “sobras” do SER africano, e conhecimentos ancestrais para contribuírem ao desenvolvimento das novas sociedades enquanto criavam novas identidades e formas culturais pela transformação e pela diferença.

2.3 Cultura popular negra e devir

O processo de construção de uma identidade negra nas sociedades pós-modernas e hipermodernas não foi constituído de forma pacífica e acessível. Mesmo com os movimentos opressores e de apagamentos provocados pelo epistemicídio⁸ das identidades negras, estas se mantiveram resistentes em busca de uma afirmação e sentimento de pertencimento sob a ótica dos modelos de cultura conjunturais. Suas formas de resistir as imposições se dão através das expressões do corpo, dos movimentos de dança, capoeira; oralidade, através da música; e espiritualidade, por meio das religiões de matriz africana.

O racismo, como forma de violência, vai provocar um sentimento de “outremização” onde, segundo Frantz Fanon (2008, p. 132) o negro forma e cristaliza uma atitude, hábito de pensar que são essencialmente brancos, buscando assimilar a cultura do outro em busca de reconhecimento e sendo colocado para fora da própria história. O olhar do branco sobre o negro denuncia a sua negritude⁹ e denuncia seu

⁷ Que se refere a palavra, escrita.

⁸ Definição voltada para as estratégias de destruir o conhecimento, memória e cultura de um povo, inferiorização, neste caso o negro africano e afrodiáspórico. Sueli Carneiro elucida que o termo se configura pela negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade, pela imposição do embranquecimento cultural (CARNEIRO, 2005). Muitas instituições como as igrejas e escolas, contribuíram para reforçar a ideia da cultura europeia (branca) como sendo superior a cultura dos povos africanos (negros). Djamilia Ribeiro reforça dizendo que, com a ideia de que uma cultura subjuga a outra, a população negra passa a viver no modelo determinado ao ter acesso somente a uma única via de conhecimento que valida o mundo de acordo com o lugar social de um determinado grupo criando-se empecilhos para que os indivíduos de fora se enxerguem como parte integrante (RIBEIRO, Epistemicídio, 2021).

⁹ Do francês *Négritude*. Petrônio Domingues (2005) explica que o termo surge na França, na década de 1930 através de estudantes negros oriundos de países de colonização francesa, que iniciaram uma mobilização a fim de resgatar a identidade do povo negro, eliminar estereótipos e preconceitos disseminados contra o seu povo. Aimé Césaire, da ilha de Martinica foi o criador da expressão ao citá-lo se seu poema “*Cahier d'un retour au pays natal*” e buscava dar a ela uma conotação positiva de orgulho e afirmação ancestral (DOMINGUES, 2005).

não-pertencimento à cultura de quem deseja a manutenção da hegemonia de uma cultura de “elite” (HALL, 2002).

No capítulo “Que negro é esse na cultura popular negra?”, Hall (2002) vai apresentar elementos que irão, de maneira direta, sinalizar a “rendição” aos elementos culturais negros constituídos na pós-modernidade e que formam a cultura popular negra. Os de maior destaque estão relacionados com o produto deste trabalho e que irão construir a linha de raciocínio para compreender os desdobramentos culturais, sendo:

1) o surgimento dos Estados Unidos da América (EUA) como potência mundial e por consequência, como centro da produção e circulação global da cultura que, vai representar uma mudança nos paradigmas nas definições de cultura que antes, representava a cultura das classes mais elevadas e passa a ser definida pela cultura consumida pelas massas americanas e que são mediadas através do uso da imagem. Este artifício é comumente utilizado pela cultura pop para alcançar a cultura de massa. Os elementos visuais agregados a sons costumam ser bem aceitos pois criam referenciais

2) A descolonização do Terceiro Mundo, onde a cultura norte americana e europeia passa a não serem vistas como superiores, o que representa a ascensão do multiculturalismo¹⁰ e exaltação de narrativas afrodiáspóricas (HALL, 2002, pp. 147-148). Trazendo para o momento atual das produções culturais, conteúdos com narrativas de pertencimento, ancestralidade e, o afrofuturismo, vem ganhando espaço e mais do que inseridos no cenário mundial, estão sendo consumidos e absorvidos pelas massas gerando uma onda crescente de representação.

Os EUA sempre foram compostos por diversos grupos étnicos que, por meio de uma hierarquização interna, vão definir as políticas culturais do país o que vai funcionar somente para o lado interno, pois vista de fora, as culturas de massa americanas estão sempre relacionadas as tradições da cultura popular negra. Neste sentido, a cultura negra por si só, vem tentando ter vez e voz. Segundo Hall (2002) a representação da cultura negra, durante o pós-modernismo e alto modernismo, não foi satisfatória e, apesar do pós-modernismo ter como uma de suas características a

¹⁰ Movimento iniciado no século XX e que, segundo SILVA e BRANDIN (2008), tem como objetivo a luta pelos direitos civis dos grupos dominados, excluídos por não pertencerem a uma cultura e classe social superior a euro americana, branca, letrada, masculina e hetero. O movimento surge nos Estados Unidos com a ação principal do movimento negro para combater a discriminação racial no país e lutar pelos direitos civis (BRANDIM & SILVA, 2008).

inclusão de povos minoritários, a cultura negra não teve nesse movimento, a representatividade esperada.

Mesmo que a cultura de massa tenha oportunizado espaços às identidades marginalizadas, esse feito não pode ser considerado como uma vitória, pois por muito tempo esse espaço foi negado e está sendo conquistado através da “hegemonia cultural” (HALL, 2002) onde, quase que se configura um “pedágio” para migrar as produções do âmbito da banalização/transgressão para o da espetacularização/exotismo para obter uma visibilidade controlada.

No sentido de consumo, a cultura popular se institui como dominante e por isso adquire os conceitos de indústria e mercado, poder e capital. Ela é enraizada na experiência popular, mas ao mesmo tempo está disponível para expropriação, sendo assim um espaço de homogeneização, através dos estereótipos e fórmulas. Como toda cultura popular, ela também é contraditória. É muito importante o reconhecimento das identidades e representações negras além da cultura popular, sobre isso, Hall vai dizer que:

Embora os negros e as tradições e comunidades negras apareçam e sejam representados na cultura popular sob a forma de deformados, incorporados e inautênticos, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que ficam por trás deles. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade, e na sua atenção rica, profunda e variada à fala [...]; e sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura negra popular tem permitido trazer à tona [...] os elementos de um discurso que é diferente [...] outras tradições de representação. (HALL, 2002, pp. 153-154).

O autor defende que a cultura negra não pode ser definida pelas binaridades como alto ou baixo, formal ou informal, pois não bastariam devido à complexidade no leque de manifestações existentes. Ele também considera fundamental mapear as diferenças existentes dentro da cultura negra. (HALL, 2002). Isso se refere a limitação ao pensar a cultura negra somente como “negro” em relação a outras formas de cultura, desconsiderando as diferenças de gênero, classe, incluindo questões financeiras e de sexualidade. Esse pensamento visa reduzir a questão da identidade negra de desvalorizar diversos fatores que atravessam diretamente o processo cultural, histórico e social dos indivíduos. Por exemplo, homens negros, recebem tratamento social diverso em relação aos hetero e aos homossexuais. Mulheres negras combatem o racismo, ao passo suas posições sociais diferem dos homens negros.

Sobre as tradições, aqui e somente se referindo as diaspóricas, Hall (2002) discorre sobre as modalidades que a constituem e que acabam por virarem características dos produtos afro na contemporaneidade e farão sentido para a continuidade deste trabalho. O autor sinaliza 3 pontos: o estilo – que figura como uma camada e se torna o motivo do acontecimento; a oposição a crítica logocêntrica – na qual as culturas negras afrodiáspóricas se utilizam e de forma profunda com plena dominância a música como uma das formas de se expressarem, retomando aqui o conceito das culturas polifônicas citadas anteriormente pelo diálogo; e por último, o uso do corpo como “telas de representação” (HALL, 2002) como forma, também, de representação, expressão e principalmente construção de identidades dentro das comunidades.

As sociedades edificadas a partir da diáspora africana, apesar das marcas estruturais decorrentes do escravismo, se fundem social e culturalmente, seja por meio da história e deste passado comum, das manifestações artísticas, da ciência, da religiosidade, da *black music*, do *jazz*, do *soul*, do *reggae*, do *samba*. Através desses movimentos, tem-se a necessidade de construir novas formas de ser afro, afim de criar referências de uma origem cultural africana que busca se reinventar, constituindo a todo momento novas identidades em decorrência das apropriações e apagamentos, e planejar a criação de novos futuros, sendo uma delas através do Afrofuturismo.

2.4 Música como instrumento de pertencimento

As manifestações artísticas que surgiram da cultura construída pelos escravizados na diáspora, encontraram na música, ritmos e na dança um sucessor para as expressões políticas formais que lhes foram rejeitadas. As culturas originadas do Atlântico Negro formaram meios de consolação através da mediação do sofrimento provocado. Nesse sentido e na ausência de outros mecanismos, “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (GILROY, 2001). Atualmente, tem sido convocada como uma importante ferramenta nos processos de luta para a emancipação, cidadania e autonomia de pessoas negras.

A restrição de acesso dos escravizados a alfabetização, impulsiona o poder da música em proporção inversa ao poder da língua. A música, assim como o gesto e a dança, vai exercer um papel fundamental na construção das identidades que desembarcaram na diáspora, assumindo igual importância em relação ao “dom do

discurso” como afirma o escritor Édouard Glissant (1989) que, ainda apresenta uma ideia de libertação ao perceber e associar a música como uma forma de expansão:

A noite nas senzalas gerou este outro enorme silêncio onde a música, incontornável, a princípio sussurrada, explode finalmente neste longo grito. Esta música é espiritualidade contida, onde o corpo se exprime. De um extremo a outro deste mundo, [...] liberada pelo impulso dos corpos, tece sua linguagem. Estas músicas que nasceram do silêncio — negro spirituals e blues —, que continuaram nos vilarejos e nas cidades em expansão — jazz, biguines e calipsos —, que explodiram nos bairros e favelas — salsa e reggaes —, sintetizam numa palavra diversificada o que era rudemente direto, dolorosamente aviltado, pacientemente adiado. Estas músicas são o grito da plantagem, transfiguradas em palavra do mundo. (GLISSANT, Espaço fechado, palavra aberta . Estudos Avançados, 1989, p. 168)

Para o autor, a música é o elo de comunicação entre os povos agrupados que, mesmo não falando a mesma língua, passam a se reconhecer por meio da musicalidade e as culturas negras que aportam no ocidente. Os escravizados buscavam lutar contra a sua desumanização. Através das canções iniciadas nos tumbeiros e posteriormente nos locais de trabalho forçado, eles usavam das músicas como refúgio imaginário em busca de diminuir o fardo do trabalho pesado e se conectar com as memórias de outrora. Os senhores, mesmo desconfiados, passaram a incentivar e controlar as canções de trabalho, pois viam nesta possibilidade, a continuidade e o aumento da produtividade (VIANA, 2003).

Nas palavras de Shane e Graham White, a canção escrava, entendida como música, verso e dança, pode ser definida como “o som do cativo” (WHITE & WHITE, 2005). Essas canções compuseram as estruturas das sociedades escravistas no ocidente. Envoltas com as políticas de controle e repressão dos senhores e com estratégias de resistência e negociação dos escravos. A escravidão construiu a música negra, por meio dela e como forma de comunicação, extrapolou a necessidade do uso da palavra, escrita ou falada. As manifestações musicais das culturas afro-atlânticas, não podem ser entendidas como “recuperação de um diálogo perdido” e sim como “adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular” (HALL, 2002, p. 343).

O consumo de música se tornou coletivo e, de maneira ritualizada, foram apropriadas pelas comunidades. Do mesmo modo, se atualizam a todo instante devido a suas características desterritorializadas e da necessidade de adequação aos diferentes lugares reforçando a noção original do movimento (CAMPOS, 2014). Apesar dos elementos diaspóricos serem semelhantes por todo o ocidente, a

apropriação musical nas Américas se constituiu de formas diferentes, tendo uma expressividade maior nos EUA, berço da potência musical global.

As recombinações locais do afro-atlântico permitiram que derivações de matrizes etnolinguísticas, por meio da mistura de grupos, definissem os estilos empregados em cada região. No Brasil, por exemplo, as manifestações musicais populares têm tradições ligadas principalmente ao sagrado (LOPES, 2006). As culturas na América do Sul estão ligadas pelo viés religioso. Os tambores, atabaques dos terreiros são sacralizados e transmitem energia espiritual. Através da dança, expressada nas giras da macumba brasileira, do samba, do carnaval, das saias das baianas e etc., formam um recurso fundamental para a transmissão de memórias da diáspora negra e não expressam somente as raízes, mas a experiência no Novo Mundo (NACKED, 2012).

A situação pós-escravidão americana, engendrou estilos musicais. As músicas escutadas atualmente, são resultado das misturas e inovações ocorridas na América do Norte. Dessas, duas vertentes se destacam e avançam no mundo contemporâneo: a profana, com o *jazz*, *blues*, *rock* e seus derivados; e a sagrada, que começou com os *spirituals*, para chegar ao *soul music*, *reggae* e ao *rap*. (MARTIN, 2010). O *Blues*, expressava temas da vida cotidiana do escravo liberto das amarras do escravismo, mas preso a sociedade capitalista da época, onde lidava com o racismo e a opressão.

Independente do estilo e de onde habita, os efeitos da música produzem identidades e não-identidades. Segundo Simon Frith (1987) a música se torna poderosa no seu caráter interpelador, pois opera através das experiências emocionais particularmente intensas, mais potentes que as praticadas por outros modos culturais. O autor vai expressar que, a música popular permite apropriação para uso pessoal de maneira mais intensa que outras formas de cultura popular como a televisão, e desta forma “pode representar, simbolizar e oferecer a experiência imediata de uma identidade coletiva” (FRITH, 1987, p. 139). Sobre isso, Frith considera que uma das razões principais pela qual os indivíduos apreciam músicas é por ela dar respostas para as questões de identidade:

[...] usamos canções populares para criar um tipo particular de autodefinição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música pop produz é um prazer de identificação – com a música de que gostamos, com os intérpretes dessa música, com as outras pessoas que gostam desse mesmo tipo de música (FRITH, 1987, p. 140).

O autor destaca que, a música *pop* tem sido acessada como meio importante para compreensão de nós mesmo como “sujeitos históricos, étnicos, de classe e de gênero” (FRITH, 1987, p. 149). Sobre seus sentidos, a música popular não se expressa somente por do som, letras e interpretações, mas do que é dito sobre ela, como destacado por Frith.

As discussões que envolvem a música são menos sobre as qualidades da música em si do que sobre como contextualizá-la, sobre o que há na música que deve ser realmente apreciado [...] Nossa percepção de uma música, nossas expectativas a respeito dela não são inerentes à música em si (FRITH, 1990, pp. 96-97).

Esse ponto reforça a ideia de que, para os ouvintes “comuns”, o sentido literal da música não é de todo relevante e sim o que ela significa e sua identificação com o quem está cantando ou o que está sendo cantado. Dessa forma, a experiência da música popular se configura como uma experiência de identidade. “A música representa, simboliza e oferece a experiência imediata de uma identidade coletiva” (FRITH, 1996, p. 121). A questão central sobre a constituição das identidades musicais é de que ela não é algo permanente, ou seja, está sempre em movimento contínuo, pressupondo transitoriedade por meio de uma construção permanente.

Como instrumento de pertencimento, a música situa diferentes grupos sociais por meio dos gostos musicais. As preferências musicais, como destaca Frith (1996, p. 143) são socialmente determinadas. O autor destaca que “a música, certamente nos coloca no nosso lugar, mas ela também pode nos sugerir que nossas circunstâncias sociais não são imutáveis” (FRITH, 1996, p. 149). Por isso, nas esferas das produções das culturas negras, há muito mais elementos representativos que geram identificação para os grupos e estilos e isso, tornam as conexões e aproximações mais eficazes.

Desde o desembarque dos navios até os dias atuais, a música negra evoluiu no seu modo de se apresentar no mundo. Apesar de desde sempre necessitar da legitimação do mercado musical dominado por pessoas brancas para ganhar destaque, se reinventa e cria novas maneiras de se posicionar. Este mercado está sempre atrás de novidade e reconhece que só encontra o que procura dentro da cultura negra. (KELLNER, 2001).

A música vem como forma de poder para o avanço das lutas políticas nas comunidades afro diaspóricas. Os estilos musicais originalmente negros, passaram por um embranquecimento no mundo inteiro, como por exemplo, o Rock n’ Roll.

Vertente mais frenética do *R&B*¹¹ nos anos 40, entrou na mira de empresários brancos que identificaram no gênero um potencial para atingir o público jovem e para isso, inseriram rostos brancos para reproduzir a música negra (ALCANTARA, 2017). Por intermédio da legitimação branca que faz uso dos mecanismos de opressão, os talentos, estilos e produtos criados na cultura negra são constantemente apropriados, mas, ainda assim, continuam a crescer e constituir em busca da sua própria autonomia.

Um exemplo claro, e parte deste trabalho é a cantora Beyoncé que, por muito tempo ao longo de sua carreira, “vendeu” seu talento e atendeu as expectativas do mundo pop, servindo as demandas solicitadas, até atingir autonomia suficiente para cantar o que vive e experiencia e se legitimar publicamente como uma mulher negra. Além de usar do espaço conquistado para levantar bandeiras e, através de suas músicas, discursar a favor de causas invisibilizadas que são compreendidas no mundo inteiro.

Através da música, se estabelecem vários estilos capazes de construir grupos identitários. Estes estilos revelam novas formas de pessoas negras se identificarem e sentirem-se representadas na sociedade. Uma dessas representações vai se dar através do Afrofuturismo, movimento que atua sob a ótica de revisitar o passado para se planejar um futuro por meio dessas manifestações artísticas. Elementos que vem em uma crescente de usos para ressignificar o ser negro no mundo por meio das manifestações artísticas de massa.

¹¹ Grafo para *Rhythm & Blues*

3 AFROFUTURISMO

“Quando o vento beijava as árvores, cantavam melodias e os ancestrais voltavam, sorrindo. Arquétipo divino, predecessor da luz. Você que foi formado pelo calor da galáxia, que foi polvilhado com uma estrela, que tem o universo em seu olho, cujo sangue guarda o placar de suas bênçãos e provações.”
- Black is King, 2020.

No percurso deste capítulo serão abordados os conceitos, teorias e fenômenos do afrofuturismo como futuro ancestral; contexto histórico e cultural; e afrofuturismo no Brasil. Serão abordados autores como Mark Dery (1994) José Messias e Kênia de Freitas (2018), Fábio Kabral (2019), Nátaly Néri (2017) como principais teóricos para a abordagem entre outros. O intuito é compreender e averiguar de forma eficaz, os conceitos, teorias e fenômenos que contemplam os objetivos (a) Conceituar o termo Afrofuturismo desde suas origens até o contexto atual e suas aplicações e exemplificações no meio cultural;

3.1 O futuro é ancestral

Pensar em futuro e, ainda pensar dentro de uma perspectiva de ficção científica futurista, geralmente remete a produções clássicas e criadas para esse imaginário, como as animações dos *Jetsons*¹², filmes como as sequências de Exterminador do Futuro e De Volta para o Futuro¹³, além da produção de *Interstellar*. Essas produções geralmente apresentam uma mesma perspectiva com a ausência de pessoas negras nesse futuro, porque essa produção ficcional tomou a literatura e o cinema americanos nos anos 1960 e 1970, basicamente representada por personagens brancos. O futuro, segundo Nátaly Neri (2017) “não é real, é uma construção mental. O futuro é uma ideia baseada em experiências passadas e expectativas presentes. O futuro é uma história contada pelas mesmas pessoas que afirmam o que é presente hoje: homens brancos.”

A ideia de imaginar pessoas pretas no futuro não está relacionada a “pintar de preto” o futuro das pessoas brancas. O exercício de imaginação de futuros com raízes

¹² Série de desenho animado produzida entre 1962 e 1963 onde seus personagens vivem em um futuro distante com grande avanço tecnológico.

¹³ Franquias de filmes de ficção da década de 80 que abordam viagens no tempo.

valoradas em uma ancestralidade africana, constitui o tema central deste capítulo: o afrofuturismo e, ele vai oferecer ferramentas, através da arte, espiritualidade e tecnologia que permitirão criar as imagens de futuro onde, a partir de reflexões e provocações, seja possível a libertação coletivamente e individualmente das limitadas perspectivas impostas.

O Afrofuturismo surgiu para contemplar essas existências invisibilizadas, através de um resgate da ancestralidade, sem renunciar à tecnologia. Surge para criar utopias para o povo negro através de um posicionamento que perpassa o viés do entretenimento, mas também fala sobre sobrevivência e resistência. Este movimento em transformar o presente, recriar o passado e projetar um novo futuro através de uma ótica negra é a definição de Afrofuturismo. (KABRAL, 2019)

O Afrofuturismo é um movimento que propõe um retorno à ancestralidade para reorganização do presente e, assim retomar, uma projeção de futuro sob uma perspectiva decolonial afro diaspórica (FREITAS & MESSIAS, 2018) O movimento propõe o reconhecimento do continente africano como berço da origem dos negros de todo mundo e a ancestralidade como ponto de partida para o resgate histórico, indo além do que foi criado, ou apagado em termos de memória na diáspora africana. O afrofuturismo apresenta perspectivas estéticas e críticas que permitem pensar nas formas de retomada de identidade de pessoas negras e nessa amplitude de resgatar a ancestralidade de pessoas negras pode-se vislumbrar um futuro com as evidências de seu real passado ancestral africano, conforme apresenta (LIMA, 2019)

O Afrofuturismo é um movimento intelectual e um gênero artístico transdisciplinar que combina afro centrismo, artes, fantasia, tecnologia, religião, espiritualidade e misticismo não-ocidentais, numerologia, sátira, ficção científica e realidade virtual, para desafiar as representações estéticas sobre África, através de uma linguagem que (re)imagina e (re)propõe um passado, presente e futuro da experiência negra na diáspora transnacional.

Para além das múltiplas definições, aplicações e ideias que surgem para o termo Afrofuturismo, é importante destacar que acima de tudo que já foi dito e escrito sobre seu conceito, ele é definitivamente um movimento, segundo (FREITAS & MESSIAS, 2018) estético, político e crítico plural e multifacetado, tendo como ponto em comum uma narrativa especulativa, alternativa e fantástica para as experiências das populações negras – de todo o mundo – no passado, no presente e no futuro e,

dentro de uma construção conceitual global. As obras originárias desse movimento têm influências do hiper-realismo, mitologia africana e, como ponto de partida, a ficção científica. O Afrofuturismo parte de um pressuposto de uma projeção de um futuro em que pessoas negras estão vivas e criando possibilidades de autoconhecimento sobre si mesmo no mundo e sobre sua história, exaltando assim o seu protagonismo nas suas narrativas (NERI, 2017).

A autora Ytasha Womack (2013) vai dizer que o afrofuturismo pode ser definido a partir de cinco características. A primeira é a cultura negra, onde qualquer discussão sobre o afrofuturismo precisa se basear na cultura negra; o segundo elemento seria a imaginação e da capacidade de especular, de fabular para se conseguir gerar um futuro; a terceira é a espiritualidade, sendo um dos elementos mais centrais na cultura africana e o que mantém a conexão com os antepassados; o quarto elemento é a libertação e vai se relacionar a uma consciência histórica sobre tudo o que aconteceu com o povo preto até os dias atuais para que se possa buscar uma liberdade imaterial; e o quinto e último elemento, é a tecnologia que está atravessada de forma inegável na contemporaneidade e permite construir ou reconstruir um futuro (WOMACK, 2013).

Mesmo com sua aplicabilidade em vários segmentos, os que tornaram o conceito popular, são aqueles que a população negra acessa com mais facilidade. Sendo os meios culturais, artísticos, no que tange sua aplicabilidade, idealização e, no meio acadêmico, para construção de referencial teórico, discussões e fortalecimento de discurso. Diante desses cenários e suas amplitudes, se faz necessário definir um ponto de discussão específico para conduzir especialmente os objetos desse estudo: arte e cultura, elementos esses que deram visibilidade e ampliaram os espaços de identificação do movimento através de produções musicais e principalmente cinematográficas.

3.2 Contexto histórico e cultural

O termo Afrofuturismo foi cunhado por Mark Dery no início da década de 1990 em solo americano. Dery é um teórico e crítico cultural branco que, a partir de uma análise do cenário cultural-literário dos Estados Unidos e buscando compreender por que a literatura histórica e social negra era mais numerosa do que a literatura de ficção especulativa. Diante desses questionamentos, Mark Dery vai entrevistar três artistas

intelectuais negros da época: Tricia Rose, Samuel R. Delany e Greg Tate, para compreender o cenário dessas produções e onde estão as criações nesse âmbito.

Através dessas entrevistas, Dery obtém parte das respostas para seu questionamento, principalmente por ser apresentado a novas perspectivas de criações negras dentro do ficcional, o que antes ele buscava compreender a ausência dentro do universo literário, agora ele é deslocado para outras formas de narrativas negras, como a música, cinema e artes plásticas, dando embasamento para o lançamento em 1994, do seu ensaio sobre o afrofuturismo, *Black To The Future: ficção científica e cibercultura do século XX a serviço de uma apropriação imaginária da experiência e da identidade negra*¹⁴, onde, nas palavras do próprio Dery, ele define que criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa são: “ Ficções especulativas que tratem de temas afro-americanos e que abordam preocupações afro-americanas no contexto da tecno cultura do século XX [...]” (DELANY, TATE, & ROSE, 1994).

Mas o afrofuturismo não surgiu a partir da conceituação do termo, muito antes disso acontecer, produções dentro desta temática já estavam sendo construídas em escala significativa, proporcionando discussões mais direcionadas sobre as obras de ficção. Segundo (YASZEK, 2012):

[...] a ficção científica foi criação de europeus e americanos brancos no final do século 18 e no início do século 19, e só depois do colapso dos projetos coloniais europeus e da ascensão do movimento americano pelos direitos civis na década de 1960 é que começamos a ver pessoas de cor entrar no gênero.

A autora, em seu artigo “*Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism*” ainda traz que, embora a partir da década de 60, os autores negros estivessem adentrando lugares de destaque no gênero, o uso explícito dos debates raciais, ou seja, a desnaturalização do ser humano como o sujeito branco e europeu, continua sendo praticamente exclusividade dos autores não brancos (2012, p. 10-11). Sobre o Afrofuturismo, Yaszek vai dizer que, histórias escritas por africanos ou afrodescendentes que busquem recuperar histórias de um passado africano, mas também, criar perspectivas de futuro centradas na realidade (2012, p.2).

¹⁴ Tradução Livre. No original: *Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose*. *Flame wars. The discourse of cyberculture*.

Segundo o portal Geledés (2015), o Afrofuturismo surgiu em paralelo a efervescência da cultura *Beatnik*¹⁵, que, por sinal, era forte entusiasta de ritmos afro-americanos. Um dos pioneiros do movimento afrofuturista no âmbito musical, foi o compositor de jazz, poeta e considerado “filósofo cósmico”, Sun Ra (1914-1993). Através do uso desse pseudônimo, Herman Poole Blount, no alto do seu excentrismo, dizia ter vindo de Saturno e acreditava que os negros em diáspora haviam sido abduzidos de sua terra natal (África) por meio de naves espaciais (navios negreiros) cruzaram espaços intergalácticos desconhecidos (oceano atlântico) para serem obrigados a viver como estranhos em terras estranhas (continente americano). Terra essa que jamais nos daria condições para se viver em paz e segurança (FREITAS; MESSIAS, 2018).

Sun Ra escreveu e participou como ator no filme “*Space is the Place*” (1974), considerado um *blaxploitation*¹⁶, uma das grandes referências do Afrofuturismo onde a personagem que encarna quer salvar os afro-americanos de uma explosão iminente no planeta terra, usando a música como meio de transporte. É possível compreender nessa perspectiva que “o espaço é o lugar”, o espaço é o lugar onde pessoas negras criam, o espaço é o lugar onde pessoas negras existem.

Ainda falando sobre elementos culturais que antecederam a definição do termo Afrofuturismo, encontramos os quadrinhos do Pantera Negra da *Marvel Comics*¹⁷ que a partir da primeira aparição do personagem em 1966, começou a retratar o ambiente de origem do herói através de uma civilização africana tecnologicamente desenvolvida. Podemos citar também, Octavia Butler (1947- 2006), escritora de literatura *sci-fi* feminista da década de 1950, mas que só foi reconhecida após o advento do termo afrofuturismo, o que lhe concedeu certo prestígio com prêmios e homenagens, inclusive póstuma como a criação do Octavia E. Butler *Memorial*

¹⁵ Beatnik: Geração Beat ou movimento beat é um termo usado tanto para descrever um grupo de norte-americanos, principalmente escritores e poetas, que vieram a se tornar conhecidos no final da década de 1950 e no começo da década de 1960, quanto ao fenômeno cultural que eles inspiraram. Estes artistas levavam vida nômade ou fundavam comunidades. Foram, desta forma, o embrião do movimento hippie, se confundindo com este movimento, posteriormente.
Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200908.htm>>

¹⁶ Gênero cinematográfico da década de 70 que colocou artistas negros como protagonistas de produções audiovisuais tirando-os dos papéis coadjuvantes serviciais

¹⁷ A Marvel Comics é uma editora norte-americana de mídias relacionadas, sendo considerada a maior editora de histórias em quadrinhos do mundo.

*Scholarship*¹⁸. Seus livros tratam sobre a experiência de pessoas racializadas e sobre como a quebra de estereótipos pré-estabelecidos na nossa sociedade pode ser mais prejudicial para grupos sociais oprimidos. No Brasil, seus livros passaram a ser traduzidos a partir de 2017.

Seguindo a linha do tempo dos precursores do afrofuturismo, antes mesmo dele ser nomeado, apresentamos o artista atemporal Jean-Michel Basquiat (1960 - 1988), pintor Neo-expressionista¹⁹ e grafiteiro norte-americano, considerado como o primeiro afro-americano a fazer sucesso nas artes plásticas de Nova Iorque. A arte de Basquiat era chamada de “primitivismo intelectualizado” pelos críticos brancos pelo uso de figuras esqueléticas e cores fortes.

Ainda sobre os conceitos, é importante destacar que, o protagonismo negro previsto para esse tipo de produção vai além das personagens representadas, também diz respeito a quem produz a obra. Em outras palavras, pessoas brancas não fazem afrofuturismo por mais que utilizem todos os outros elementos aqui mencionados (SOUZA W. , 2019, p. 34)

Pensando ainda na própria formação da palavra, o afrofuturismo não pode ser compreendido como futurismo + África, visto que o Afrofuturismo e o futurismo são movimentos muito distintos. Como mostra Richard Humphreys (1999), o futurismo surgiu na Itália na década de 1900 com a publicação do Manifesto Futurista, escrito por Filippo Marinetti. Tal movimento artístico apontava para uma ideia de futuro e modernização italiana, rejeitando o passado, glorificando a guerra, com crenças higienistas, perspectivas machistas, e contribuindo com o fascismo. Tais ideologias não se aproximam em nada ao que o Afrofuturismo propõe.

Também se faz importante destacar que o afrofuturismo não é a mera junção de pessoas negras (afro) + futuro (futurismo), pois as premissas do movimento abordam sobre poder reivindicar possibilidades de futuro e imaginar-se em espaços majoritariamente negados, porém a narrativa não mora somente no aspecto futurista

¹⁸ Bolsa de estudos americana que fornece apoio a estudantes negros que participem do Clarion West Writers Workshop e do Clarion Writers' Workshop, descendentes do Science Fiction Writers' Workshop original, onde Butler há 35 anos atrás, deu seus primeiros passos como escritora e foi também professora

¹⁹ Também conhecido como Neue Wilde, é um movimento artístico que surgiu na Alemanha entre o final da década de 1970 e começo da década de 1980. Buscava resgatar a pintura como meio de expressão e registro de sentimentos pela arte através de pintura e escultura. Surgiu das influências do Surrealismo, Expressionismo e Symbolism.

e de ficção científica, a fantasia, o sobrenatural, ainda que ambientados em épocas remotas, são elementos para criar o que o conceito propõe.

3.3 Afrofuturismo no Brasil

O Afrofuturismo no Brasil também tem suas manifestações anteriores a alcinha do termo na década de 1990 em solo americano. Os ensaios afrofuturistas brasileiros começaram a surgir na década de 60, através da música com o cantor e compositor, Gilberto Gil nas canções “Lunik 9” de 1967, que trata sobre uma missão espacial em 1966, “Cérebro Eletrônico” e “Futurível” de 1969. Sobre a sequência de canções que entram nessa temática, Gil expõe seu pensamento e visão a respeito da tecnologia:

Em relação às perspectivas de um 'mundo novo' e suas implicações, diferentemente de Lunik 9, que reagia contrariamente a elas, Cérebro Eletrônico já as admitia, mas com uma certa ironia; ali, o homem diz para o computador: “Tudo bem você, mas eu sou mais eu” (o que, aliás, é o pressuposto básico da cibernética e continua sendo o pressuposto do que está a serviço do homem, as novas inteligências artificiais colocadas sob o controle da inteligência original, a humana, a dos neurônios). Futurível vai além, ao ponto de propor um futuro possível ('futurível': mais uma vez, o procedimento concretista). O eu da música sou o cientista detentor da tecnologia (ou o extraterreno mais avançado) falando para o homem comum (a cobaia...) do teste de iniciação aos novos tempos a que ele será submetido, nesses termos: “Olha, você está sendo trazido para um novo estágio de humanidade, mas não se preocupe, isso é muito natural”. (GIL, 2019)

Na sua fala, o cantor expecta sobre o futuro através da música dentro do imaginário da ficção científica, que confia que a tecnologia será uma aliada na evolução do humano, uma perspectiva pós-humana que remete à figura do ciborgue uma nova humanidade. (ROCHA, 2021, p. 154)

Na década de 80 também se obteve amostras dos pequenos movimentos afrofuturistas, mesmo que ainda com uma abordagem superficial, não tão característica e dentro de uma esfera de alcance popular, considerada uma das peças que compõem a identidade cultural brasileira: o Carnaval.

Em 1985, na cidade do Rio de Janeiro, a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel levou para a Marquês de Sapucaí o enredo *Ziriguidum 2001 - Um carnaval na Estrelas* que apresentou fundamentos sobre o Afrofuturismo antes mesmo do conceito existir e ser apresentado no país. Fernando Pinto, o carnavalesco na época e homem negro, levou para a avenida uma viagem interestelar do sambista que almejava liberdade. Apesar do que se podia parecer, uma viagem

interplanetária pura e simples, onde se vislumbrava os avanços tecnológicos, o plano de Pinto era ir mais além, tinha a preocupação de estabelecer vínculos estreitos com a cultura popular brasileira. Na sinopse do enredo, escrita pelo próprio carnavalesco, a intenção do artista era criar uma grande miscigenação pelo nosso Sistema Solar, fazendo com que elementos de nossa cultura, como ranchos, corsos, afoxés e frevos, se misturassem com pierrôs lunares, colombinas siderais e arlequins cósmicos, sambando sobre “animalescos robôs” (PINTO, 1985)

Fernando Pinto podia não saber na época, mas “o delírio do carnavalesco, o delírio do mundo, o delírio do carnaval”, nas palavras do próprio carnavalesco, fez com exercesse o primeiro experimento estético afrofuturista do carnaval carioca. A partir disso, e algum tempo depois, outras produções com a temática afrofuturista emergiram, podemos destacar algumas obras cinematográficas como “*Bom dia, eternidade*” (2010) dirigido por Rogério de Moura, cineasta negro que traz, através de uma ficção hiper-realista, o cotiando de uma família negra paulistana e “*Branco sai, preto fica*” (2014) dirigido por Adirley Queirós, cineasta branco que mescla documentário e ficção científica para abordar um evento trágico de violência policial no Distrito Federal. O nome do filme faz referência a uma fala de um policial militar antes de disparar contra uma multidão em um baile funk na década de 1980.

Na literatura e nas artes, temos as maiores expressões afrofuturistas brasileiras da atualidade. Desde o lançamento no Brasil do filme da Marvel, *Pantera Negra* (2018), muitos escritores, artistas e estudiosos receberam visibilidade para suas produções e se tornaram referência na temática afrofuturista, é o caso de Ale Santos, autor do conto “Cangoma” (2019) e “O último ancestral” (2021) que traz no seu enredo, um Brasil num futuro distópico traçando um paralelo com a realidade do país, apresenta referências as favelas, religiões, questões sociais e etc.

Outro talento expressivo que tem se destacado e tornou-se referência, interpretando e traduzindo de forma a encaixar o conceito no país, quando se fala em Afrofuturismo é o escritor e pesquisador Fábio Kabral. Autor de quatro livros publicados sobre ficção especulativa com foco em fantasia, sendo o livro “*O Caçador Cibernético da Rua 13*” (2017) o seu material âncora para introduzir e exemplificar o tema sobre Afrofuturismo nas mais diversas reportagens, palestras e publicações.

Para Kabral, o movimento Afrofuturista não habita somente na mescla entre mitologias e tradições africanas dentro de narrativas de fantasia e ficção,

Afrofuturismo é nos lembrar do que esquecemos (KABRAL, 2019). Assim como se pode observar, o tema é invariavelmente amplo, mas a unanimidade perpassa pelo protagonismo de personagens e autores africanos e afrodescendentes.

Fábio Kabral (2019) vai se utilizar de quatro características, definidas por ele, fundamentais nas narrativas afrofuturistas. São elas: protagonismo de personagens negros, narrativa de ficção especulativa, afrocentricidade, autoria negra. Protagonismo de personagens negros é o item básico, mas não somente isso pode configurar uma obra como afrofuturista. Segundo Kabral (2019) não é só inserir mais atores negros numa narrativa de ficção e sim, ter personagens negros e suas experiências como centro da história. Narrativa de ficção especulativa vai dar base e fundamentação ao tema que, deve especular sobre um passado, presente ou futuro. Ficção científica, fantasia e horror sobrenatural são as narrativas que irão compor a obra especulativa. A afrocentricidade se relaciona com o item anterior, protagonismo de personagens negros. Criado por Molefi Asante, que vai definir o termo da seguinte forma:

A Afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômeno atuando sobre a sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos.” (ASSANTE, 2009, p. 93)

Para o autor, a afrocentricidade está relacionada à necessidade do sujeito africano consciente, deixar a posição de dependência para posicionar-se como agente de transformação de si mesmo e para os povos africanos. Para o afrofuturismo e dentro das características propostas por Kabral, esta definição só fará sentido se tiver como centro os imaginários, cosmologias, cenários, espiritualidade e perspectivas africanos e/ou afro-inspirados. Senão, será apenas ficção científica com protagonismo negro, o que não justifica um rótulo (KABRAL, 2019). Por último, a autoria negra ou protagonismo de autores negros. Kabral vai dizer que o Afrofuturismo nasceu de uma ação de experimentação de artistas negros na intenção de contarem suas próprias narrativas dentro da sua própria ótica e que, a maioria das definições sobre o Afrofuturismo reforçam esse sentido então, por essa perspectiva, é seguro afirmar que pessoas não negras não produzem Afrofuturismo.

Abordar a temática sobre a perspectiva do Afrofuturismo na atualidade é um grande desafio, pois requer um esforço de imaginação de que lá na frente, os esforços de hoje deram certo e, talvez isso não seja real e se mantenha apenas na proposta

do tema: ficção especulativa. Nataly Néri (2017) de forma radical, mas cirúrgica, vai definir o que venha a ser o Afrofuturismo na contemporaneidade: é a ideia de pensar que pessoas negras estão vivas no futuro.

Através da produção de *Black is King* (2020), o filme de Beyoncé que traz o protagonismo negro, é desenvolvido um enredo onde os personagens, todos negros, estão em destaque. Por meio das narrativas criadas no filme, o poder de cada indivíduo desse universo é apresentado como ferramenta de transformação por meio da memória de um passado como comunidade africana antes da colonização. A obra se aproxima do conceito de afrofuturismo original, que parte do princípio de que a história negro-africana foi apagada, e flerta com o conceito do afrofuturismo 2.0 defendido pelos autores Reynaldo Anderson & Charles E. Jones (2017), que enfatizam as mudanças sofridas pelo conceito inicial desde a sua formulação na década de 90 e busca a retomada, divulgação e ampliação para todas as áreas de conhecimento humano, como apresenta:

Expressões contemporâneas do Afrofuturismo emergindo nas áreas da metafísica, filosofia especulativa, religião, estudos visuais, performance, arte e filosofia da ciência ou tecnologia que são descritas como “2.0”, em resposta ao surgimento das mídias sociais e outros avanços tecnológicos desde a metade da última década. (ANDERSON & JONES, 2017).

Sobre o conceito, os autores vão relacioná-lo a globalização e “tecnogênese do início do século XX da identidade negra” (ANDERSON & JONES, 2017) ao apropriar-se das influências de softwares em rede, fluidez de gênero, possibilidades pós-humana, neurociências, aplicadas em ambientes transdisciplinares e crescendo me importância do tecno-cultural impulsionados por novos pensamentos e energia criativa.

4 ÁUDIO VISUAL

Você está nadando de volta para si mesmo. Você vai se encontrar na costa. A costa pertence aos nossos antepassados. Nós orbitamos; fazer a alegria parecer fácil. Cutlass e cabaça. Terra e útero. Línguas perdidas saem de nossas bocas.
Black is King, 2020

No percurso deste capítulo serão abordados os conceitos, teorias e fenômenos dos videoclipes e a diáspora; álbum visual: a música em forma de arte; Beyoncé: Nasce uma diva e seu sub capítulo: No topo do mundo e Preto é rei. Serão abordados autores como Leonam Dalla Vecchia (2017, 2020), Cara Harrison (2014), Renata Arruda (2020) e outros como principais teóricos para a abordagem entre outros. O intuito é compreender e averiguar de forma eficaz, os conceitos, teorias e fenômenos que contemplam os objetivos (c) Compreender a influência e usos da música como instrumento construtor de sociedades culturais desde a diáspora e (d) Analisar as estéticas presentes no álbum Black is King da cantora Beyoncé dentro de um contexto social e identitário afro diaspórico;

4.1 Videoclipes e a diáspora

Denomina-se como meios audiovisuais, os meios de comunicação em massa que se utilizam dos sentidos da visão e da audição para transmitir suas mensagens (APA, 2018). Essa interação conjunta do som e da imagem acompanha a história da humanidade há quase um século. Desde a década de 1930, a junção entre o ver e ouvir é empregada em produtos de mídia. Sua evolução ao longo dos anos, vem mudando a forma como se produz conteúdo de mídia especialmente voltado para a música.

A história do audiovisual esta internamente ligada a história do cinema. Quando surgiu, o cinema era somente visual. Através da sétima arte, o cinema mudo, que consagrou atores como Charles Chaplin, só era possível agregar som ao filme por meio da apresentação de orquestras ao vivo, sendo o ápice da fusão imagem e música da época (APA, 2018). O primeiro filme verdadeiramente falado e de acesso ao grande público, surge entre as décadas de 20 e 30. Nesta época, o jazz buscava se destacar e se torna pioneiro no quesito de produções fílmicas ao lançar em 1927 o filme da Warner *The Jazz Singer*. O filme tinha o áudio atrelado a imagem que era executada

na sala de cinema, sendo o primeiro filme cantado produzido em larga escala (FARIA JUNIOR et al., 2017). Nessa modalidade, a imagem antecede a música, ou seja, a escolha da partitura musical era feita a partir do tipo de filme, que podia ser um drama, comédia, etc. Atualmente as canções são criadas e, para algumas delas, são adicionadas imagens posteriormente.

Desde então, a mistura de imagem e áudio entra no processo evolutivo e se expande para outros meios de comunicação. Incorporados à televisão, rádio e internet, os produtos audiovisuais se tornam o meio de comunicação global dentro da cultura de massa. Um dos avanços e que vai gerar outro desdobramento que estuda o objeto deste trabalho, é o videoclipe. Vertente do cinema e das produções televisivas, o videoclipe vai se caracterizar pela a apresentação de imagens rápidas que ilustram uma determinada música. Para Carlos H. Caldas (2013), o surgimento do videoclipe está relacionado ao desenvolvimento tecnológico das ferramentas utilizadas para a sincronia de som e imagem, tanto para o vídeo, televisão e cinema.

A partir da década de 40, as experimentações audiovisuais começam a se destacar através de produções cada mais robustas. Em 1940, Oskar Fischinger por meio da obra *Motion Painting No.1*, vai produzir o primeiro protótipo de videoclipe, e participa na criação da abertura da animação *Fantasia* da Disney. Por meio de diferentes instrumentos com diversos timbres, a música executada no filme, ecoava por entre os desenhos abstratos fazendo com que as imagens se aliassem ao que estava sendo tocado (FARIA JUNIOR et al, 2017). Nos anos 50, a televisão juntamente com o cinema ganha destaque na proliferação de números musicais, colaborando para a ascensão da indústria fonográfica. Em 1949, por meio do programa *'Paul Whiteman TV Teen Club'* da Emissora ABC, a música ingressa na televisão.

Os anos 60 e 70 vão se caracterizar como décadas promissoras para o surgimento dos videoclipes. Em 1964, o filme *'A Hard Day's Night'* da banda The Beatles vai se destacar como o ponto de partida nas experimentações que misturavam cinema e música para as canções, sendo o antecessor mais próximo do videoclipe na época (SOARES, 2012, p. 23). A estética presente no filme da banda indica alguns elementos característicos nas estruturas de um videoclipe como a articulação da montagem da imagem com a canção, o sistema de fotomontagem, a fusão de elementos ficcionais com documentais, dinamismo e fragmentação, são indícios da

produção de *'A Hard Day's Night'* (2012, p. 23). O álbum da banda The Beatles ainda figuraria como pioneiro nas produções de álbuns visuais.

Os Beatles ainda se destacariam com mais uma produção influente no mercado dos videoclipes. Em 1967, o clipe *'Strawberry Fields Forever'* surge com elementos repletos de significados profundos. Segundo Renata Arruda (2020), a produção foi considerada como um dos primeiros videoclipes no formato que se conhece hoje em dia. Seguindo a mesma lógica de produções cinematográficas ligadas a música, a banda Queen, em 1975 lança seu videoclipe para a música *'Bohemian Rhapsody'*. Na produção, os músicos aparecem como se estivessem tocando ao vivo. Diferentemente da banda The Beatles que não tinham objetivos mercadológicos com a música, a produção do videoclipe de Queen foi pensada como estratégia de marketing, feita para ser reproduzido na televisão (ARRUDA, 2020).

As experiências inovadoras de The Beatles e Queen na produção de vídeos musicais, inspirou outros artistas e bandas a fazerem o mesmo, mas mesmo que pioneiras, essas experiências eram isoladas e de pouco alcance. Na década de 80, a televisão assume um importante papel para as produções musicais. Os videoclipes passam a se conectar com a lógica comercial de promoção e venda de álbuns, *singles* e artistas transformados em ídolos pop por meio de sua imagem (VECCHIA L. C., 2017). Segundo IUVA e VECCHIA (2017), o videoclipe assume uma importância significativa para a cultura pop por integrar ativamente as importantes transformações na indústria do consumo e entretenimento. Tais transformações mudaram consideravelmente o âmbito da produção e realização de produtos audiovisuais, assim como a recepção e consumo dos mesmos.

Em 1981 começa a operar oficialmente a MTV (Music Television), uma emissora dedicada exclusivamente para a música que passa a exibir diversos videoclipes durante toda a sua programação. No dia 1º de agosto, o canal transmitiu seu primeiro videoclipe, *'Video Killed the Radio Star'*, do The Buggles²⁰. A emissora americana foi responsável pela expansão de produções do gênero e fortalecimento do mercado, figurando os anos 80 como a “década do videoclipe” (ARRUDA, 2020).

²⁰ De acordo com Carlos Caldas (2013), o título da música *Video Killed the Radio Star* (tradução livre: O vídeo destruiu a estrela do rádio), do The Buggles, refere-se à mudança que ocorreu com o rádio no final da década de 70, pois antes as estrelas da música o tinham como veículo principal de divulgação da sua obra, passando a depender, agora, da imagem televisiva, daí a grande concentração de novos talentos musicais que precisam ter uma imagem vendável, sexy e atraente ao consumidor.

Mesmo sendo uma referência na disseminação e popularização dos videoclipes, a MTV nem sempre foi democrática e acessível. Na sua grande fase, nos anos 80, a MTV exibia poucos clipes de artistas negros e quando exibia, o fazia em horários de baixa audiência, durante a madrugada. Em uma entrevista realizada em 1983, o artista branco David Bowie questiona o VJ²¹ Mark Goodman, representante do canal da MTV americana, sobre o espaço concedido a artistas negros na programação.

Tenho visto a MTV ao longo dos últimos meses e é um empreendimento sólido. Mas estou espantado com o fato de darem tão pouco tempo na programação aos artistas negros. Por que? ²²

O entrevistador, que na ocasião virou o entrevistado, na época tentou argumentar dizendo que se tratava de uma percepção do artista e que a emissora não fazia nenhuma distinção ou segmentação de horário (AIEEX, 2020). Em certo momento da entrevista, o VJ chega a afirmar que precisa “exibir os clipes e músicas que achamos que todo o país vai gostar” (BOWIE, 1983). Goodman complementa sua fala ao reforçar que pessoas negras, como os artistas *Prince* e *Marvin Gaye*, poderiam causar “medo” nos espectadores em alguns estados dos Estados Unidos.

Esse é um retrato claro e desde muito tempo, do que artistas negros precisam passar para terem seus talentos reconhecidos. Na sua maioria, a oportunidade de espaço vem atrelada a legitimação de pessoas brancas que percebem a diferença de tratamento no meio artístico. Em outros casos, o próprio artista negro busca sua ascensão através de seus insistentes esforços, como é o caso de Michael Jackson. O artista revolucionou a indústria da música na década de 80 e 90 e salvou a emissora MTV de um possível declínio. Os autores Rob Tannenbaum e Craig Marks (2011), em seu livro sobre a história da emissora afirmam que a mudança de postura e principalmente a entrada das produções de Michael Jackson na programação “salvou a MTV”.

[...] Michael Jackson é o homem que salvou a MTV. A ironia é que nos primeiros dois anos que o canal esteve no ar, eles raramente passavam músicos negros. Os executivos da MTV diziam que não era discriminação contra os negros; que eles estavam tocando apenas rock. [...] O que é um argumento persuasivo até você perceber que muito do que eles passavam não era apenas rock 'n' roll. Eles também passavam ABC, que era um conjunto branco de R&B. Então, se eles tocam um conjunto branco de R&B,

²¹ Sigla para *Vídeo jockey* ou “Veejay”. Locutor ou apresentador que apresenta os videoclipes e apresentações ao vivo nos canais de música da televisão.

²² David Bowie Criticizes MTV for not playing Videos by Black Artists. Disponível em <<https://youtu.be/XZGiVzlr8Qg>> Acesso em 13 de novembro de 2022.

porque não podem tocar um conjunto negro de R&B? Eu acho que isso é parte do que deixou as pessoas furiosas com a MTV. Então Michael Jackson começa a fazer videoclipes para *Thriller* em 1982, e naquele momento a MTV estava a provavelmente três meses de ser desligada (TANNENBAUM & MARKS, 2011).

A história de Michael Jackson com a MTV se inicia a partir do momento que o artista vislumbra no canal uma oportunidade de se destacar. Até a sua entrada na emissora, os vídeos musicais produzidos eram apresentados como promocionais ou comerciais. De um modo geral, apresentavam montagens de imagens ou performances ao vivo (BEATS, 2010). Diferentemente do tipo de produção que era feita, Michael Jackson queria contar histórias por meio da música e igualmente apresenta-las visualmente.

“Naquela época, eu olhava para o que as pessoas estavam fazendo com vídeo e eu não entendia por que tantos pareciam primitivos e fracos. Eu vi crianças assistindo a entediante vídeos e aceitando-os, porque elas não tinham alternativas.” (Michael Jackson apud (BEATS, 2010))

A partir disso, Michael Jackson começa a executar o seu plano e produzir videoclipes para o seu sexto álbum de estúdio lançado de modo solo, chamado de *Thriller*. A primeira produção, vai ser para a música *Billie Jean* (1982). Com um orçamento de 75.000 dólares, Michael e o diretor Steve Barron deram início as produções de uma verdadeira obra prima para a época (BEATS, 2010). O vídeo continha as danças ensaiadas com giros e rodopios, mas o que tornou a produção revolucionária e impactou a mídia, foi a transformação cinematográfica e a construção e mistério da narrativa.

A barreira criada pela MTV em transmitir o vídeo de *Billie Jean*, com a justificativa de ser uma emissora de rock music, não foi suficiente para impedir o lançamento e sucesso da produção. O então presidente da CBS Records²³ e principal investidor da carreira de Michael, Walter Yetnikoff, ameaçou a MTV de retirar seus artistas da emissora e ir a público declarar que eles não queriam tocar música de um artista negro (BEATS, 2010). A MTV cedeu às pressões do presidente e colocou *Billie Jean* para tocar na sua programação. Com a produção, Michael Jackson além de ser o primeiro artista negro a conquistar espaço na emissora em horários nobres e

²³ Posteriormente viria a se chamar Columbia Records antes de ser adquirida pela Sony Music Entertainment.

alavancar a própria carreira, abriu o caminho para outros cantores e cantoras negros e ajudou a profissionalizar a produção de videocliques.

Michael Jackson vai continuar revolucionando a indústria da música ao produzir outros videocliques com apostas inovadoras cada vez mais altas. Para a música *Beat It* (1982) o cantor sai do estúdio e leva a produção do clipe para as ruas de Los Angeles. Com uma narrativa antiviolença, o artista convoca o diretor de comerciais Bob Giraldi e o coreógrafo Michael Peters para ensaiar a cena icônica do vídeo onde o cantor aparece à frente de um grupo com sua famosa jaqueta vermelha (BEATS, 2010). Com o lançamento de *Beat It* na MTV, a audiência da emissora que já estava em alta devido a *Billie Jean*, continua em ascensão e faz com que a emissora se abra em definitivo para tocar as produções de artistas negros.

Com o videoclipe de *Thriller* (1982), música que leva o mesmo nome do álbum, o cantor desponta na carreira para nunca mais voltar. O clipe com 14 minutos de duração vai ser considerado como a primeira superprodução do gênero. Com um orçamento de 500.000 dólares e tratado como um longa-metragem na época, Michael Jackson atraiu o diretor de comédias John Landis para a direção do vídeo que, mesmo não conhecendo o artista, aceitou o trabalho pelo caráter intrigante da obra (BEATS, 2010).

“Foi maravilhoso trabalhar com Michael Jackson, naquela época, porque era o auge — era como trabalhar com os *Beatles* no auge da Beatlemania ou algo assim, era extraordinário estar com ele, porque ele era absurdamente famoso” (LANDIS apud (BEATS, 2010)).

O clipe é repleto de efeitos especiais e coreografias elaboradas, inseridas em uma atmosfera única. A produção se destaca por criar uma narrativa consistente para o filme e por isso contou com personagens bem definidos, mixagem de som e elementos característicos de um curta-metragem, considerados inéditos no meio musical (ANTHUNES, 2020).

A produção até hoje é reconhecida como bem sucedida, influente e culturalmente significativa vídeo musical. A MTV de janeiro de 1983 não tocava clipes urbanos e de pessoas negras e chegou a novembro do mesmo ano a não só tocar as produções de Michael Jackson como anunciava “volte em 10 minutos, nós vamos passar *Thriller* novamente” (TANNENBAUM & MARKS, 2011). A emissora passou a reconhecer o talento de cantores negros, mesmo que seu olhar estivesse voltado para

o lucro que eles geravam, mas isso ainda não vai ser suficiente para extinguir o racismo do meio musical.

Em 1984 a MTV cria a premiação *MTV VMAs*²⁴, com o intuito de enaltecer e premiar os melhores videoclipes do ano. Mesmo sendo uma das mais tradicionais premiações do meio musical, as escolhas dos indicados não estão isentas de polêmicas, especialmente envolvendo artistas negros e estrangeiros. Com suas produções ousadas e contando com apoio pelo seu talento reconhecido, Michael Jackson em 1987 chegou a manifestar publicamente sua insatisfação com as desigualdades que enfrentava nas premiações da MTV. Por meio de uma carta aberta publicada no jornal americano *The Sun*, o cantor expressou indignação com o fato de concorrer ao prêmio apenas na categoria *R&B* e nunca na principal.

“Esses caras [Os *Beatles*] eram bons, mas não melhores cantores ou dançarinos do que os artistas negros. [...] Eu não sou preconceituoso. Mas agora é hora do primeiro Rei Negro. Meu objetivo é me tornar grande e poderoso, para me tornar um herói, para acabar com o preconceito, [...] Eu vou mudar o mundo” (Michael Jackson apud GUEDES, 2020).

Como forma de homenagear o cantor por suas contribuições, a emissora chegou a mudar o nome de umas das categorias em 1991 para *Michael Jackson Video Vanguard Award*. A categoria premiava “contribuições excepcionais” à cultura. Artistas como Beyoncé, Rihanna e Red Hot Chili Peppers chegaram a ser premiados com a honraria (AIEX, 2020). A emissora retoma o centro da polêmica por questões raciais quando em 2019 cria uma categoria para premiar grupos Pop coreanos como os BTS e BLACKPINK. Em 2020, após a repercussão de um documentário que acusava o músico de pedofilia, a MTV trocou o nome da categoria que levava o nome do cantor Michael Jackson para *Tricon Awards* (AIEX, 2020). O episódio gerou muitas polêmicas na rede social Twitter onde os internautas se manifestaram contrários a decisão e em favor do cantor falecido em 2009.

A MTV ainda busca se manter ativa, mesmo estando voltada para *reality shows*, ainda dedica uma parte de sua programação à música. O modelo antigo de atuação por meio da transmissão de videoclipes não teria sustentação nos dias atuais, com a avanço da internet e o surgimento do *Youtube* e outras plataformas de mídia.

²⁴ *MTV Video Music Awards*

Os avanços tecnológicos ainda vão mudar muito a maneira de criar e compartilhar música e isso, naturalmente movimentará as plataformas que disponibilizam este tipo de conteúdo. Artistas interessados em se destacar precisarão estar atentos a essas transformações, assim como fez Michael Jackson. Mesmo após a sua morte, o *Rei do Pop*²⁵ e criador do passo *moonwalk* é considerado revolucionário no mundo da música. Suas contribuições ainda ecoam no universo do audiovisual e servem de inspiração para as futuras gerações. Seus videoclipes, especialmente os do álbum *Thriller* (1982), abriram espaço para que produções do mesmo nível e além pudessem se estabelecer.

Os videoclipes ainda são essenciais para a construção e consolidação da imagem de artistas quanto meio de divulgação e comercialização de músicas. A sofisticação do formato nos dias atuais, movimenta o mercado de cineastas e produtores em início de carreira (ARRUDA, 2020). A popularização da internet modificou a lógica das produções de videoclipe para a TV por parte dos artistas que agora se dedicam a criar conteúdos personalizados para atender à diferentes mídias e exigências dos consumidores. Nesta perspectiva estão o retorno dos álbuns visuais com suas narrativas sequenciais e que criam uma atmosfera imersiva para o espectador.

4.2 Álbum visual: a música em forma de arte

O álbum visual, vertente moderna de produtos audiovisuais, é um meio híbrido entre o videoclipe e cinema. Este formato tem particularidades únicas e surge como parte de uma indústria da música que está mudando constantemente devido ao avanço da internet e a digitalização da música. Cara Harrison (2014) explica que, por sua característica heterogênea, como um videoclipe, o formato promove um álbum musical, e como filme é concebido como uma obra artística.

O álbum visual empresta formatos, técnicas e teorias de gêneros, tais como diálogo direcionado e o olhar *voyeurista* e contempla esses elementos de forma híbrida (HARRISON, 2014). O produto gerado desta intersecção entre os conteúdos produzidos pelas indústrias fonográficas e cinematográficas resulta na circulação e

²⁵ O título de Rei do Pop foi dado em 1989 pela atriz Elizabeth Taylor ao apresentar o cantor durante a *Soul Train Awards*. Na ocasião a atriz apelidou o cantor de “O Rei do Pop, Rock e Soul” (tradução da autora). Disponível em: <https://youtu.be/RG_Gmmfgtcl> Acesso em 13 de novembro de 2022.

consumo pela indústria do entretenimento. Esse modelo amplia as possibilidades nas formas de se produzir e consumir produtos de mídia separadamente (BARRETO, 2005).

Para Leonam Dalla Vecchia (2020), o formato álbum visual surge da fusão entre a indústria fonográfica (áudio) com a indústria audiovisual (videoclipe) e que passa a ganhar força na cultura digital contemporânea por estabelecer novas configurações de narrativas estéticas. O autor ainda destaca que, diferentemente do videoclipe e de outros formatos, o álbum visual deve ser compreendido enquanto “expressão artística que emprega estratégias narrativas sem ser necessariamente um filme de longa-metragem [...]” (DALLA VECCHIA, 2020).

Fundamentalmente: o álbum visual - como no videoclipe - representa uma paisagem especial entre imagem e som. O vídeo opera visualmente remediando músicas (recriando músicas pré-existentes visualmente), mas também remisturando musicalmente a imagem (estruturando a imagem de acordo com a lógica musical). Detalhes musicais e o toque visual certo definem o mundo dentro do álbum visual. (GARE, 2017, p. 10)

Por seu conteúdo, o álbum visual expressa uma capacidade narrativa do videoclipe. Essa narrativa pode conter o viés clássico de causa e efeito esperado pelo mercado Hollywoodiano, quanto estar ligado a uma narrativa pessoal, com faixas individuais (HARRISON, 2014). Diferentemente do que se espera, as músicas e vídeos não precisam necessariamente estarem conectadas para formar uma narrativa única. A independência das faixas audiovisuais presentes em um álbum vai configurar como uma das características mais importantes do formato e permite que o artista extraia e explore cada música de forma independente sem prejudicar o projeto como um todo (DALLA VECCHIA, 2020).

Outra característica que coloca o álbum visual em outra esfera que o distancia dos videoclipes é a de que o formato não segue a lógica comercial de vender o *single* ou promover o artista. Mesmo inserido como produto da indústria do entretenimento, o formato busca expandir visualmente o universo conceitual e temática de uma produção (DALLA VECCHIA, 2020). O portal Abramus (2021), destaca algumas características objetivas e técnicas para que uma produção possa ser considerada como álbum visual:

- Ao menos 80% das faixas musicais devem ter um videoclipe;
- A música deve ser reproduzida na íntegra (sem edição ou remix);

- O conteúdo visual deve ser comercializado à parte (plataforma ou produto diferente).

Na outra ponta e de forma mais subjetiva, o autor Fiel Estrella (2016) destaca alguns desafios que os artistas precisam empregar nas suas produções para que possam ser classificadas como um álbum visual, como o de tecer narrativas que unam todas as músicas, construir uma imagem esteticamente apropriada e consistente para essas músicas; e criar diferentes conexões com diferentes espectadores.

A visualização de um álbum inteiro, então, é um empreendimento criativo desafiador. Que narrativa amarra o todo? Que imagens são consistentes e esteticamente apropriadas para a música? É uma chance para os músicos e cantores provarem as suas visões criativas, explorarem as suas próprias profundidades, se conectarem com as pessoas e assumirem um completo controle sobre o que estão produzindo (ESTRELLA, 2016, p. 1)²⁶

Assim, é possível compreender que o álbum visual surge como um projeto de experimentação conectiva entre o artista e seu público. Oferece elementos que estimulam a criação e exploração artística por meio de narrativas emolduradas que extrapolam os sentidos por meio de uma experiência “bidimensional” que mescla o ver e ouvir (IUVA & VECCHIA, 2017).

O termo álbum visual ganhou destaque em dezembro de 2013, quando a cantora Beyoncé lançou seu álbum homônimo “*BEYONCÉ*”, na plataforma *iTunes*²⁷. A cantora se utilizou do termo *visual álbum* para definir o seu trabalho, destacando a importância de se buscar uma experiência de “totalidade” ao se escutar uma produção musical (DALLA VECCHIA, 2020). No lançamento, o álbum continha 14 faixas somente de áudio e 17 faixas de vídeo, incluindo os créditos. A cantora nomeou a parte áudio visual de álbum visual por cada faixa musical ter um clipe correspondente podendo ser separadas do todo e por ser concebido como um “álbum completo e obra de arte conectada” (HARRISON, 2014). Sobre a produção, inédita na carreira, a cantora vai expressar aquilo que é esperado de uma produção fílmica musical em uma das faixas do álbum:

Eu queria que as pessoas ouvissem as coisas de maneira diferente e tivessem uma primeira impressão diferente. Não basta ouvir um clipe de 10

²⁶ Disponível em < <http://cnnphilippines.com/life/entertainment/music/2016/04/26/visual-albums.html>> Acesso em 14 de novembro de 2022.

²⁷ Aplicativo desenvolvido pela Apple® para reproduzir e organizar diferentes formatos de arquivos de áudio e vídeos e mídia digital.

segundos, mas na verdade ser capaz de ver toda a visão do álbum. Era importante que fizéssemos disso um filme, fizéssemos disso uma experiência. Eu queria todos vissem o quadro completo e vejam como tudo é pessoal para mim.²⁸

Apesar de não contarem a mesma história e suas faixas permitirem ser separadas para promoção individual, os videoclipes estão amarrados pela semelhança da atmosfera que compartilham, trazendo densidade a produção (ABRAMUS, 2021). A cantora já havia dado indícios de que buscava por algo diferente do que estava sendo lançado no meio musical, ao expressar no seu documentário “*Life is But a Dream*” (2012) uma insatisfação com a qualidade dos produtos audiovisuais lançados:

As pessoas não fazem mais álbuns... elas simplesmente não fazem. Só tentam vender um monte de *singles* e eles se esgotam, e colocam um outro e se esgotam e colocam outro... as pessoas nem sequer escutam um corpo de trabalho mais!²⁹

Apesar de evocar o termo para o mercado da música, Beyoncé não é pioneira no formato. Antes de ganhar a nomenclatura outras produções no mesmo formato já tinham surgido antes de 2013, como *Hi Custodian* (Dirty Projectors, 2012); *Runaway* (Kanye West, 2010); *ODDSAC* (Animal Collective, 2010); *Electra Heart* (Marina and the Diamonds, 2012). Todas essas produções anteriores possuem as características de obra conceitual baseada em uma narrativa para se caracterizarem como álbuns visuais.

Com o lançamento do seu segundo álbum visual intitulado “*Lemonade*” (2016), Beyoncé eleva o nível nas produções e consolida as estéticas do formato. Além de oferecer uma experiência ainda mais conectada com sua personalidade, explora outros artifícios com o uso de interludes e coloca a produção em uma mesma atmosfera. A produção de 65 minutos de duração, foi dividida em capítulos que são conectados por vídeos musicais e poemas da escritora queniana, Warsan Shire, declamados pela cantora.

²⁸ Beyoncé Knowles-Carter, “Self-Titled” Part 1. The Visual Album, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lcN6Ke2V-rQ>> Acesso em 7 de novembro de 2022. (Tradução da autora).

²⁹ Beyoncé Knowles-Carter, “Life is But a Dream”, 2013. Disponível em <<https://twitter.com/POPyonce1/status/1243346331273437184>>. Acesso em 7 de novembro de 2022. (Tradução da autora).

Assim como os artistas tem atendido a demanda por apresentar novidades e meios diversificados de apresentar suas produções musicais, especialistas do meio, acreditam que a ascensão do formato tem ligação direta com a demanda do público consumidor. Victor Chiovetto (2021) afirma que a crescente busca por conteúdos online estimula uma tendência para que os artistas explorem mais o álbum visual e outros formatos híbridos, para que as obras tenham diferentes perspectivas e atinjam diversas camadas. Olhando mais a frente, o produtor alerta para a inserção da Inteligência artificial para agregar a experiência audiovisual. “Em um futuro próximo, e com os dispositivos usáveis, como *smart glasses*, podemos esperar também a mescla deste formato com novas tecnologias, como realidade aumentada (AR), realidade virtual (VR) e realidade estendida (XR)” (CHIOVETTO, 2021).

Daniel Ganjaman (2021) pondera ao dizer que nem toda produção musical tem perfil para virar uma obra fílmica musical. O produtor explica que algumas músicas apresentam caráter subjetivo, levando o ouvinte a criar a sua própria ideia visual e isso, pode ser diferente em cada um. “Quando você leva a música ao mundo visual, precisar ter muita certeza do que quer fazer, porque invariavelmente vai atrelar aquilo a algo muito palpável” (GANJAMAN, 2021). Neste sentido, o álbum visual pode agir como influenciador e norteador de interpretações. Por mais que diferentes interpretações possam ser geradas pelo produto, de certa forma elas ainda estarão dentro do que o artista espera que seja alcançado e ao invés de expandir, pode aprisionar o ouvinte.

É inegável que os álbuns visuais criam uma atmosfera única ao ponto de enriquecer a experiência do consumidor. Por ampliar a visão do todo de uma produção musical, permitem ao artista possibilidades de colocar mais de si e expressar de forma mais autêntica e genuína o que se quer dizer e a mensagem que quer transmitir além das linhas musicais convencionais. A experiência da música mudou muito, se tornando mais enxuta e compacta com a chegada da mídia digital.

As atualizações na indústria e como ela é consumida, fizeram com os artistas reagissem as mudanças. Àqueles que se uniram as transformações digitais vem pavimentando o caminho que a música pop está trilhando rumo a um produto mais polido, complexo e real (HARRISON, 2014). Artistas norte-americanos, como Frank Ocean (*Endless*, 2016), Beyoncé (*BEYONCÉ*, 2013; *Lemonade*, 2018 e *Black is King*, 2020) e alguns brasileiros como a cantora Anitta (*Kisses*, 2019), Bacu Exu do Blues

(*Bluesman*, 2018) e Luedji Luna (*Bom mesmo é estar debaixo d'água*, 2020) que, na sua produção de 12 faixas, agrega versão visual para 5 delas e estas remetem a “*Black is King*” de Beyoncé, estão entregando não mais só músicas, mas suas formas imagéticas, contextos, intensidade e impulsos que concretizaram a trilha sonora.

Produzir álbuns visuais se tornou algo tão relevante que em 2016, a MTV em seu tradicional evento de premiação *VMA* criou uma categoria para premiar produções nesse formato. O surgimento da categoria ‘*Breakthrough Long Form Video*’ traz significados importantes para a tendência dos álbuns visuais e reforça o impacto cultural gerado pela produção da cantora Beyoncé com *Lemonade* (2016), visto que a nova categoria surgiu depois do lançamento da obra. Na ocasião da premiação, quatro álbuns visuais e um curta-metragem concorreram na categoria: o curta-metragem *Blue Neighborhood*, do cantor australiano Troye Sivan e os álbuns visuais, *Purpose: The Movement*, do cantor canadense Justin Bieber; *Royalty*, do rapper Chris Brown; *The Odyssey*, da banda norte-americana Florence + The Machine e o álbum visual ganhador naquele ano, *Lemonade*, da cantora norte-americana Beyoncé Knowles.

Essa é uma tendência que começou nos encartes que acompanhavam os discos de vinil e nos folhetos que ilustravam os CDs como conteúdos complementares as músicas. Tais elementos, podiam trazer algo inédito no momento, mas na sequência se tornariam indispensáveis (HARRISON, 2014). O audiovisual se configura como a ligação essencial que expressa sentindo e agrega a narrativa dos álbuns visuais, localizando-os ou não, em um tempo e espaço.

4.3 Beyoncé: Nasce uma Diva

Beyoncé é uma cantora negra norte-americana que ao longo da sua carreira está assumindo importantes posicionamentos sociais por meio de suas produções musicais. Seu percurso na indústria do entretenimento é caracterizado por quebras de estereótipos e barreiras, conquistando um espaço só seu em um mercado conhecido por ser racista e sexista. A cantora hoje alcança um patamar de destaque mundial por meio dos seus trabalhos e conquistas na cultura pop.

Beyoncé Giselle Knowles-Carter³⁰, ou simplesmente Beyoncé, é uma cantora, compositora, atriz, modelo, dançarina, empresária, produtora, diretora e roteirista norte-americana. Nascida na cidade de Houston, no Texas na década de 80, é filha de Tina Knowles-Lawson, que por muito tempo foi sua figurinista ganhando destaque na função e vindo a ser reconhecida como uma conceituada estilista, com Mathew Knowles, conhecido por ser seu empresário desde o início da carreira, passando pelos grupos musicais em que a cantora participou até romper a parceria em 2011 quando a artista já estava em carreira solo.

A cantora iniciou sua jornada artística ainda muito cedo. Aos 7 anos despertou interesse pela música em apresentações na escola, vencendo seu primeiro show de talentos cantando “*Imagine*” de John Lennon e, após ser matriculada em uma escola de música, atua como solista em coral de igreja. Aos 9 anos já participava de show de calouros, na qual formou seu primeiro grupo, chamado *Girl’s Tyme*³¹. A partir daí, em busca de oportunidades e reconhecimento, foram mais 7 anos até assinar com a gravadora *Columbia Records*, já com o nome de *Destiny Child*³² e lançarem seu primeiro sucesso: ‘*No, No, No*’.

Com músicas pautadas no empoderamento feminino, independência emocional e financeira, o grupo de destacava e dominavam as paradas de sucesso com suas letras feministas e produções arrojadas (BASTOS, 2022). De acordo com a Sony Music³³, o grupo vendeu mais de 50 milhões de discos mundialmente entre os anos de 1998 e 2005 (em 2002 o grupo fez uma pausa retomando em 2004) e conquistou 2 *Grammys*³⁴ das 9 indicações que recebeu no período. Ainda com o grupo *Destiny Child*, em 1999, Beyoncé deu início a sua carreira solo ao gravar ‘*After al lis said and done*’, um dueto com Marc Nelson para o filme ‘*The Best Man*’.

Em 2000, a cantora assina seu primeiro contrato com a Columbia Records, oficializando a sua carreira solo, agora em paralelo com o grupo musical da qual fazia

³⁰ Adotou o sobrenome Carter após o casamento com o Rapper Jay-Z em 2008.

³¹ Grupo formado em 1990 que incluía em sua formação Beyoncé, Kelly Rowland, LaTavia Roberson e LeToya Luckett, entre outras.

³² Grupo vocal feminino de R&B iniciado em 1997 com a formação final e mais conhecida composta por Beyoncé, Kelly Rowland e Michelle Williams. O grupo foi oficialmente encerrado em 2006. O nome do grupo faz referência a uma passagem bíblica no livro de Isaias.

³³ Disponível em: <<https://sonymusic.pt/artist/beyonce/>>. Acessado em 12 de out. 2022

³⁴ Grammy Awards é uma premiação americana anual que elege os artistas que se destacaram em suas produções musicais. O grupo Destiny Child foi premiado nos anos de 2001 e 2002.

parte. Seu estilo musical figurava entre o pop e o *R&B*³⁵ através de um repertório sexy e expressões vocais que lembravam cantoras aclamadas como Whitney Houston e Janet Jackson. Durante a sua carreira solo, Beyoncé manteve a abordagem a temas relacionados ao posicionamento feminino, iniciado com o grupo *Destiny Child*. Nos seus primeiros álbuns³⁶, as referências apareciam de forma disfarçada pelas canções românticas. A partir do álbum '4' é que a cantora começa a expressar por meio das músicas, discursos feministas de forma a promover mensagens favoráveis ao consentimento da mulher em relação a sua sexualidade.

Até então, a cantora só tinha se posicionado sobre este tema, mas já estava sendo cobrada a se manifestar sobre a sua negritude. Beyoncé já fazia campanhas e atuava, considerada uma *sexy symbol*, era requisitada por sua postura cordial e por seguir as regras da sociedade e do mercado da música. Em 2008, a cantora sofreu críticas da população negra por participar de uma campanha da marca francesa *L'Oreal*. A marca foi acusada de clarear a pele da artista em um anúncio. Mesmo com as manifestações, Beyoncé, muito bem assessorada na época, mantinha silêncio e uma postura neutra em questões relacionadas a negritude e posicionamentos políticos.

No ano de 2013, a cantora começou a dar sinais de reação para as acusações que sofria. Beyoncé foi convidada para cantar na posse de Barack Obama, se apresentou no Super Bowl daquele ano, fez *sould out* nos ingressos para a sua turnê *The Mrs Carters Show*, ao mesmo tempo em que gravou 17 videoclipes para as músicas do seu novo álbum. A composição da faixa bônus do álbum *Beyoncé*, '*Grown Woman*' expressava o desejo de mudança de paradigma da cantora ao dizer: "Levou um tempo, mas agora entendo aonde estou indo, conheço o mundo e sei quem sou, já é hora de mostrar isso"³⁷

4.3.1 No topo do mundo

³⁵ Rítim And Blues: gênero de música popular de origem norte-americana, surgido por volta da década de 1940.

³⁶ A saber: *Dangerously in Love* (junho de 2003); *B'Day* (setembro de 2006); *I Am... Sasha Fierce* (novembro de 2008); e *4* (junho de 2011).

³⁷ *It took a while, now I understand just where I'm goin', I know the world and I know who I am, 'Bout time I show it* (Tradução da autora).

Em fevereiro de 2016, na apresentação do intervalo mais famoso do mundo, o *Super Bowl*, Beyoncé vai se consagrar publicamente como uma mulher negra. Durante o show da 50ª edição, a cantora e suas dançarinas apareceram com os cabelos crespos, vestidas de preto e couro, usando boinas, um dos acessórios simbólicos do Partido dos Panteras Negras³⁸. No palco do estádio, Beyoncé canta seu novo *single* *'Formation'*, que havia sido lançado no dia anterior ao evento. Ao som da nova música, a cantora e suas dançarinas se posicionam em formação desenhando um grande 'X' e evocam Malcom X³⁹ na apresentação.

Nos dias que se seguiram da apresentação, os jornais passaram a noticiar o desempenho da cantora e criticaram o ato, considerado político como o mais agressivo da história do evento. O maior protesto racial dos últimos tempos provocou comentários negativos de Donald Trump, até então prefeito de Nova York. As manifestações negativas deram início a um protesto que pedia o boicote a nova turnê da cantora e reações de policiais que se recusavam a fazer a segurança de Beyoncé.

A repercussão foi tanta que, o programa americano *"Saturday Night Live"* fez uma sátira em vídeo da reação dos americanos ao 'descobrirem' que a Beyoncé era uma mulher negra após a apresentação. No vídeo, chamado de *"O dia que Beyoncé virou negra"*⁴⁰, pessoas comuns ficam chocadas e incrédulas com a "notícia" de que a cantora é negra, dando início a uma histeria coletiva.

Ainda no 2016 acontece o lançamento do aclamado álbum visual *'Lemonade'*. A obra foi lançada em abril como um especial exibido exclusivamente pela HBO⁴¹ e posteriormente entraria na plataforma Tidal⁴². Na produção, Beyoncé manifesta seu ativismo entre as músicas, figurinos, cenários que abordam as temáticas sobre empoderamento feminino e negro. No *single* *'Formation'*, que já havia sido lançado antes, em fevereiro, a cantora aborda temáticas polêmicas como a brutalidade policial com o grito *'stop shooting us'*⁴³. O videoclipe do *single* gerou debates e as opiniões ficaram bastante divididas entre aqueles que gostaram do novo lançamento da cantora e os que criticaram, alegando que Beyoncé havia atacado a polícia de maneira

³⁸ Organização socialista revolucionária fundada por Bobby Seale e Huey Newton em outubro de 1966.

³⁹ Um dos maiores defensores do Nacionalismo Negro nos Estados Unidos, líder do Grupo Nação do Islã.

⁴⁰ "The Day Beyoncé Turned Black" (Tradução da autora) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ociMBfkDG1w&ab_channel=SaturdayNightLive>

⁴¹ Grafo para Home Box Office. Rede de TV por assinatura e plataforma de streaming.

⁴² Serviço de streaming do qual Beyoncé e Jay-Z são sócios.

⁴³ "Parem de atirar em nós" (Tradução da autora).

agressiva. Considerado como um marco na sua carreira por apresentar de forma aberta e declarada, temas como preconceito racial e machismo.

A obra também é repleta de referências do empoderamento feminino e pautas baseadas nos sentimentos de uma mulher negra na sociedade, como por exemplo, a solidão. O álbum visual é apresentado em 11 partes que remontam um ciclo pessoal vivido pela cantora com os rumores de traição do marido: Intuição, Negação, Ira, Apatia, Vazio, Prestação de Contas, Reforma, Perdão, Ressurreição, Esperança e Redenção.

Outro aspecto fundamental para o sucesso do álbum visual se dá pelo fato de que ele é um grande manifesto político da cantora ao se “descobrir” mulher e negra, inserida em uma sociedade cuja indústria é comandada por uma hegemonia branca e machista. Beyoncé trouxe inúmeros elementos sonoros característicos da negritude [...]. A força narrativa do álbum reside justamente na complexa rede que se constrói através de símbolos e signos visuais e sonoros, cujos sentidos políticos, sociais, culturais e pessoais explodem em sinergia incandescente. Portanto, narrativamente e tematicamente, *Lemonade* é um grito rasgado, que se fragmenta em múltiplas direções, desvelando desde o (possível) relacionamento conturbado de Beyoncé com o marido, até elementos que nos remetem à (possível) família da cantora e o impacto da mesma sobre a sua carreira. Além disso, *Lemonade* explora temáticas políticas sobre a negritude americana em geral, a liberdade feminina na atualidade e o empoderamento das mulheres no seio da sociedade hegemonicamente machista em que vivemos. (VECCHIA L. C., 2017).

O álbum é considerado o trabalho mais coeso da cantora e virou tema de vários estudos interseccionais de raça e gênero (BASTOS, 2022). O trabalho rendeu 8 estatuetas no *MTV Music Video Awards* de 2016, fazendo de Beyoncé a maior vencedora da história do prêmio até aquele ano.

A partir desta produção, a cantora se torna publicamente apoiadora do movimento ‘*Black Lives Matters*’ e passa a emprestar sua imagem comparecendo a protestos e dando suporte a mães enlutadas por situações de injustiça policial contra pessoas negras. Diante desses acontecimentos e posicionamentos, Beyoncé afunila seu público-alvo. Com suas recentes produções voltadas cada vez mais para comunidades específicas como as negras, feministas e LGBTQIA+ a cantora se aproxima da sociedade e torna seu trabalho mais personalizado.

Por conta da sua gestação, a cantora não pode se apresentar no Festival Coachella de 2017, mas no ano seguinte, em 2018, Beyoncé foi a atração principal do festival nos dois dias. O evento, que desde a sua fundação em 1999 nunca havia

escalado uma mulher negra como *headliner*⁴⁴, se rendeu a performance dos dois shows grandiosos feitos pela cantora e que ficaram conhecidos como ‘*Beychella*’, apelido dado pelos fãs. Os shows foram marcados pela presença de quase 100 pessoas entre músicos e dançarinos no palco. Beyoncé soube usar muito bem o espaço que foi concedido no evento para apresentar referências a cultura negra. Na abertura dos shows, usou um figurino de uma *Nefertiti* moderna, fazendo uma clara alusão ao antigo Egito e suas raízes negras.

Nas icônicas apresentações, a cantora levou ao palco elementos musicais utilizados pelas bandas de marchas de universidades negras dos Estados Unidos, fazendo com que mais uma vez a pauta se tornasse discussão a nível mundial (JESUS & PAIVA, 2021). A mídia deu a Beyoncé um patamar superior a outros artistas, rendendo aclamações tão positivas que a colocaram em uma posição superior a Michael Jackson em relevância cultural. Os shows se tornaram o documentário *Homecoming*, produzido e dirigido por Beyoncé e lançado na plataforma de streaming Netflix com 40 faixas reeditadas das músicas das apresentações.

Ainda em 2018 Beyoncé anunciou uma segunda turnê conjunta com seu marido, Jay-Z. A ‘*On The Run II*’ aconteceu a partir de junho de 2018 e passou por 48 apresentações nos Estados Unidos e na Europa. Em uma das turnês em Londres, o casal, agora usando o duo *The Carter’s*, anuncia o álbum colaborativo ‘*Everything Is Love*’. A obra encerra a trilogia sobre desentendimento e reconciliação do casal, iniciada em ‘*Lemonade*’, seguido pelo álbum do rapper Jay Z ‘*4:44*’ encerrando com ‘*Everthing is Love*’.

A capa do álbum apresenta um casal negro, onde a mulher ajeita o cabelo crespo do homem com um pente garfo, trazendo uma referência negra significativa. O registro da foto foi realizado dentro do museu do Louvre tendo a obra de arte *Monalisa* como pano de fundo. Assim como a capa, a música de trabalho escolhida para divulgar o álbum, “*Apesh*t*” foi gravado dentro do museu. O clipe coloca os artistas em contato com obras de arte famosas e além de trazer diversas referências e críticas à falta de artistas negros em museus, reafirma o poderio do casal negro milionário. Sobre uma interpretação equivocada do casal estar ostentando em um espaço eurocentrado, João Godoy e Rosilene Marcelino (2018) comentam sobre a abordagem e estética do videoclipe:

⁴⁴ Atração principal (Tradução nossa).

De nenhuma forma a ostentação apresentada no videoclipe se dissocia das problemáticas raciais que a comunidade negra enfrenta, haja vista que o casal mais rico da indústria fonográfica é formado por duas pessoas negras, é evidente que se entenda como uma conquista inalcançável para a maioria da população negra do mundo. Porém, ao se colocarem no videoclipe como sendo o foco e a cultura eurocêntrica em segundo e até terceiro plano, os Carter tomam de volta o que foi levado de seu povo, e reafirmam que não só pertencem ao polo produtor de cultura como são os grandes protagonistas (GODOY e MARCELINO, 2018)

Após o lançamento do videoclipe de *'Ape\$h*t'*, o museu do Louvre bateu recordes de visitação segundo a Forbes⁴⁵. No álbum, o casal vai apresentar outras canções referenciadas na cultura negra e na potência que os dois multimilionários conquistaram até aquele momento. Na música *'Black Effect'* por exemplo, há diversas referências a história de opressão e ícones mundiais como Martin Luther King e Malcolm X. Beyoncé e Jay Z trazem duas referências históricas ao citar nos versos da música os “quadris de Sarah Baartman”⁴⁶, uma sul-africana conhecida pelo volume de suas nádegas. Sarah foi levada para o Reino Unido pelo irmão para se apresentar num show de aberrações completamente nua, onde sofreu abusos e humilhações. A outra referência é apresentada no verso “Eu nunca vou deixar que vocês derrubem o nariz do meu faraó”⁴⁷, fazendo alusão a uma lenda na qual povos brancos derrubaram o nariz da esfinge de Gizé, no Egito, para que não houvesse demonstração de poder dos povos africanos. (JESUS & PAIVA, 2021).

O ano de 2019 foi marcante para a cantora. Em meio a pandemia da COVID-19, Beyoncé gravou secretamente o seu álbum visual *Black is King* ao mesmo tempo em que, para o cinema interpretou a personagem Nala no remake de “O Rei Leão”. Na mesma época de lançamento do filme, a música *'Spirit'*, gravada pela cantora para o filme da Disney era lançada. A faixa integra também o “*The Lion King: The Gift*” um álbum com curadoria de Beyoncé que traz diversas parcerias da cantora com artistas africanos e o álbum visual *Black is King* do Disney+ carrega uma estética afrofuturista. O projeto, lançado em 2020, se destacou pelo refinamento estético trabalhado pela artista e sua disposição para “fomentar narrativas a partir da celebração das culturas afrodiáspóricas” (BASTOS, 2022).

⁴⁵ Disponível em < <https://forbes.com.br/forbeslife/2019/01/clipe-de-beyonce-leva-o-louvre-a-recorde-de-visitas/>> Acesso em 13 de novembro de 2022.

⁴⁶ “Stunt with your curls, your lips, Sarah Baartman hips” traduzido pela autora.

⁴⁷ “I will never let you shoot the nose off my Pharaoh” traduzido pela autora.

Antes do lançamento de *Black Is King* em julho de 2020, Beyoncé foi uma das convidadas para discursar no “*Dear Class of 2020*”⁴⁸. Com um discurso de quase 10 minutos e sob fortes tensões sociais provocadas pelo movimento *Black Lives Matter*, a cantora parabenizou os estudantes e, além de comentar sobre os episódios de pessoas negras sendo mortas pela polícia americana.

“Vocês chegaram lá! No meio de uma crise global, de uma pandemia racial e numa expressão mundial de indignação pela morte sem sentido de outro ser humano negro desarmado. E vocês conseguiram mesmo assim. Estou muito orgulhosa de vocês. Obrigada por usarem suas vozes em coletivo e avisar ao mundo que vidas negras importam. Os assassinatos de George Floyd, Ahmad Aubrey, Breonna Taylor e tantos outros, nos deixou despedaçados. Deixou o país inteiro buscando respostas. [...] Vimos que juntos os nossos corações, quando colocados em uma ação positiva, pode iniciar a roda da mudança. A mudança de verdade começa com vocês. Com essa nova geração de formandos do ensino médio e de universidades.”⁴⁹ (tradução nossa).

No discurso, a cantora ainda falou sobre o sexismo na indústria da música e como sentiu dificuldades em consolidar sua própria empresa mesmo com o apoio dos pais. Ela destacou a ausência de exemplos femininos que a inspirassem a produzir suas músicas, filmes e turnês (BEYONCÉ, “*Dear Class of 2020*”, 2020). Passando por todas as temáticas de um discurso motivador e inspiracional, a cantora chega no ponto da representatividade negra e sua importância no meio em que está inserida e dá indícios da produção que estaria prestes a lançar no mês subsequente a sua apresentação.

Um dos principais propósitos da minha arte por muitos anos foi dedicado a mostrar a beleza do negro para o mundo. Nossa história, nossa profundidade e o valor das vidas negras. [...] Você está conseguindo coisas que seus pais e avós nunca poderiam imaginar para si mesmos. Você é a resposta para uma geração de orações” (BEYONCÉ, “*Dear Class of 2020*”, 2020).

Beyoncé tem se tornado uma importante figura do entretenimento musical e sua imagem está servindo de referência para destacar outros artistas, principalmente talentos negros. Desde 2015, a cantora vem abraçando publicamente o discurso de dar oportunidades para jovens talentos negros (ANTHUNES, Como Beyoncé vem usando sua imagem para alavancar profissionais negros ao redor do mundo, 2021).

⁴⁸ Evento on-line realizado no dia 7 de junho de 2020, transmitido e promovido pelo Youtube para homenagear estudantes que puderam realizar as cerimônias de formatura de forma presencial devido a pandemia de coronavírus.

⁴⁹ Beyoncé em discurso on-line para *Dear Class of 2020*. Disponível em <https://www-youtube-com.translate.google/watch?v=iGtJE58bli0& x tr sl=pt& x tr tl=en& x tr hl=pt-BR& x tr_pto=wapp&themeRefresh=1> Acesso em 14 de novembro de 2022.

Seus últimos projetos apresentam esse movimento ao montar equipes de trabalho e acionar profissionais negros em seus projetos como em *Lemonade* (2016), no show *Homecoming* (2018) do Festival Coachella e *Black is King* (2020). Em uma entrevista à revista VOGUE americana, a cantora expressou esse movimento como sendo seu novo foco na carreira.

Nem todo mundo tem a oportunidade de ser contratado para trabalhar numa Vogue, dirigir um filme ou criar uma linha de roupas, e isso se atribui à falta de diversidade do ambiente. Tenho me concentrado em mudar essa mentalidade com meus projetos. Eu investi 100% dos meus ganhos para garantir que tivéssemos as melhores pessoas e a melhor produção em 'Black Is King', porque sei o nível de qualidade que qualquer produção precisa pode ser encontrado em uma equipe diversificada.⁵⁰

Através da sua influência, a cantora amplia para o mundo a oferta de talentos negros. Além deste movimento, Beyoncé também tem investido e divulgação de empreendedores africanos. Junto com o lançamento do álbum *Black is King*, também foi lançado o catálogo *Black Parade Route*⁵¹ com o objetivo de dar destaque a marcas africanas e afro-americanas, dando visibilidade aos pequenos microempresários negros (ANTHUNES, Como Beyoncé vem usando sua imagem para alavancar profissionais negros ao redor do mundo, 2021).

A cantora Beyoncé assumiu um status de lenda na indústria do entretenimento. Por não estar constantemente envolvida em polêmicas - e quando está, procura reverter a seu favor, especialmente por meio da música – é vista como uma diva. Seu nome é sempre citado em reverência pelos artistas, desde os novatos até os mais clássicos. Esse patamar, pelo qual a cantora trabalhou muito e incansavelmente, reflete toda uma trajetória construída por uma mulher negra.

4.4 Preto é rei

Black is King é uma das recentes produções musicais da cantora pop, a terceira lançada no formato de álbum visual conceitual. Com duração de 1h e 25 minutos, a produção foi lançada em 31 em julho de 2020 em meio a pandemia da COVID-19. A obra é a representação visual do disco *The Lion King: The Gift*, que contém as trilhas

⁵⁰ Entrevista de Beyoncé para Vogue Britânica. Disponível em < <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/beyonce-british-vogue-interview>> Acesso em 14 de novembro de 2022.

⁵¹ Disponível em <<https://www.beyonce.com/black-parade-route/?q=&page=1&category=all>> Acesso em 14 de novembro de 2022.

sonoras do *remake* do filme clássico da Disney, O Rei Leão (2019). A produção foi lançada diretamente na plataforma de *streaming Disney+* e, por se tratar de uma obra gravada em sua maioria nos países do continente africano, a Disney e a cantora Beyoncé, por meio de uma parceria com os canais M-NET TV e Canal+ Afrique, veicularam a exibição do filme para alguns países da África.

Neste álbum, a cantora dá seguimento a uma prática recorrente da sua carreira nos últimos anos: a produção de álbuns visuais atrelados a temáticas de cunho pessoal e debates que permeiam a sociedade, especialmente voltados a população negra. O álbum de áudio, lançado em 2019, contém 27 faixas, sendo 13 delas interlúdios com as falas dos personagens do filme e as outras 14 faixas são interpretadas pela cantora Beyoncé com a participação de grandes nomes da música americana como Jay Z, Pharrel Williams, Kendrick Lamar e Childish Gambino. Além desses e buscando apresentar uma proposta mais fiel a realidade africana, a cantora estendeu o convite para a participação de nomes do *pop* africano, como os cantores WizKid, Burna Boy, Thierra Whack e Mr Eazy que agregam à obra e emprestam “sonoridades, vozes e ritmos de diferentes partes do continente africano e da diáspora” (FRANCISCO, CORREA, & FERNANDES, 2021).

Esta trilha sonora é uma carta de amor para a África e eu queria ter certeza de que encontraríamos os melhores talentos da África, e não apenas usar alguns dos sons e fazer minha interpretação. Nós meio que criamos o nosso próprio gênero e sinto que a trilha sonora é a primeira trilha sonora em que se torna visual em sua mente. Eu queria que fosse autêntico com o que é bonito na música na África.⁵²

Assim como no *remake* da animação da Disney trouxe no seu elenco atores e atrizes negros para dublar os personagens, *BIK*⁵³, por escolha da cantora Beyoncé, foi construído por uma equipe majoritariamente negra. A direção da produção, além da cantora, teve a participação do artista, autor e diretor ganense Samuel Bazawule mais conhecido como *Blitz The Ambassador*, Dikayl Rimmasch, Emmanuel Adjei, Ibra Ake, Jenn Nkiru, Kwasi Fordjour, dentre outras referências não negras no ramo.

Além de “vestir” de negro toda a produção do álbum, Beyoncé, assim como tem feito desde de seu álbum homônimo *BEYONCÉ* (2013), traz para dentro das suas

⁵² Beyoncé em entrevista ao programa GMA – *Good Morning America*, 2019. Disponível em < <https://www.goodmorningamerica.com/culture/story/beyonc-lion-king-album-love-letter-africa-64350438>> Acesso em 14 de novembro de 2022.

⁵³ Grafo que será adotado para citar *Black Is King*.

produções, artistas de outras áreas da indústria do entretenimento que ao longo do filme enriquecem a produção como a atriz Lupita Nyong'o, a modelo Naomi Campbell e a cantora Kelly Rowland que, além de melhor amiga de Beyoncé, atuou com a cantora no grupo *Destiny Child*. As participações especiais na produção, não se limitam a artistas famosos. Como aconteceu em seu álbum *Lemonade* (2016) quando apresentou a sua filha Blue Ivy no clipe do *single Formation*, em *BIK* a cantora apresenta a sua família, com as aparições da sua mãe Tina Knowles, seu marido Jay Z, e dos seus 3 filhos, Blue Ivy e os gêmeos Rumi e Sir Carter ao longo do filme e que ajudam a construir a narrativa com enfoque na ancestralidade.

Black is King tem cenários imponentes e significativos que transmitem e reforçam a atmosfera idealizada para a obra. Na obra musical, a cantora mergulha no pano de fundo do filme original e apresenta aos seus fãs toda a potência cultural e ancestral do continente africano. A produção encontrou em regiões da África do Sul e África Ocidental, as paisagens que compõem boa parte da produção, além dos *takes* avulsos que mostram o cotidiano da população local. Outros cenários fora do continente também fazem parte da produção como Bélgica, Londres, Los Angeles e Nova Iorque.

Os videoclipes das canções, moda, dança e cenários que, combinados, expressam o objetivo de “mudar a perspectiva do mundo sob a palavra ‘preto’, que sempre significou inspiração, amor e força.” (BEYONCÉ, 2020). Assim como fez questão de estruturar toda a sua equipe e participações com pessoas negras, no filme a cantora busca inspirar lições para jovens negros ao levá-los em uma viagem pela África das famílias negras. A descrição do trailer, lançado em 28 de junho de 2020, apresenta a informação sobre o que é e a proposta do filme e principalmente a quem se destina: “reimaginação das lições de *O Rei Leão* para os reis e rainhas de hoje que procuram por suas coroas”.⁵⁴

A história de *Black is King* é baseada no enredo do filme *O Rei Leão*. Através da trajetória do jovem príncipe, que no filme clássico é Simba, mas que na obra da cantora Beyoncé vai figurar como um menino negro em busca de si mesmo para assumir o trono. Sem se ater a fidelidade da animação original, na narrativa de *BIK* vai acompanhar o caminho do protagonista durante toda a sua jornada de volta as

⁵⁴ Trailer de *Black is King*, 2020. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=69MO7yU0d70&ab_channel=WaltDisneyStudios> acesso em 14 de novembro de 2022

suas origens e, ao longo deste percurso, são apresentados elementos ancestrais, trans-locais e afrofuturistas. Assim como na animação de 1994, o percurso do jovem príncipe negro é cercado de desafios que propõem reflexões sobre seu lugar no mundo, propósito de vida e resultar em autoconhecimento e reconexão com os ancestrais por meio da invocação das religiões de matriz africana e a sua cultura ao apresentar diferentes povos e suas tradições.

Por meio de uma narrativa metafórica que não se caracteriza como linear e pouco usual na cultura *mainstream*, *BIK* resgata o passado ao olhar para trás e reimaginar a história de uma África pré-colonial para as novas gerações. Para Ana Beatriz Almeida (2020), a obra, contada por meio de ritos, passa uma mensagem clara de que não existe apenas uma África e convoca o espectador a enxergar o continente sob uma ótica diferente daquela construída ocidentalmente, ao apresentar uma cultura e história africana que não começou nas senzalas e sim, em povoados e reinados.

O uso de elementos ficcionais na produção, combinados com elementos históricos e culturais reforça a intenção da obra com afrofuturismo. Como visto no capítulo anterior, o afrofuturismo é uma tendência que se consolidou como um movimento artístico e que circula pela música, política, moda e cinema e combina elementos da mitologia africana conectados com a ciência que vão pautar temas como liberdade de expressão, empoderamento e autoconfiança (SILVA & QUADRADO, 2016). Ao flertar com o afrofuturismo e construção de identidade negra por meio de uma produção musical de expressivo alcance, Beyoncé através de *Black is King* fortalece o filme musical como ferramenta de estudo e firma compromissos com o movimento negro ao redor do mundo.

Por meio de sua conta no Instagram, antes do lançamento oficial do álbum visual, a cantora afirmou a relevância da produção diante dos eventos que aconteceram no ano de 2020⁵⁵.

[...] Os eventos de 2020 tornaram a visão e a mensagem do filme ainda mais relevantes, à medida que pessoas de todo o mundo embarcam em uma jornada histórica. Estamos todos em busca de segurança e luz. Muitos de nós queremos mudanças. Acredito que quando os negros contam nossas próprias histórias, podemos mudar o eixo do mundo e contar nossa história

⁵⁵ Em 2020, o Movimento *Black Lives Matter* ganha força com o assassinato de George Floyd por um policial branco nos Estados Unidos.

REAL de riqueza geracional e riqueza de alma que não são contadas em nossos livros de história (tradução nossa).⁵⁶

Embora seja considerada uma produção vanguardista e aclamada pela crítica, também foi alvo de críticas e polêmicas. Por ser uma obra mediada e financiada pela Disney que, historicamente por muitos anos se beneficiaram do racismo em suas representações, o filme atua a serviço da indústria de capital (FRANCISCO, CORREA, & FERNANDES, 2021). A chancela da Disney, segundo Aza Njeri (2020) torna a cantora fruto de uma indústria cultural que a fez multimilionária, fomentada no ocidente e afirma que o empoderamento da cantora é baseado no capital. Outra polêmica que ganhou muito destaque e movimentou as mídias sociais brasileiras após o lançamento do álbum, foi a que envolveu a professora, antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz. Por meio do seu artigo de opinião publicado no jornal digital Folha de São Paulo⁵⁷, a colunista teceu algumas críticas sobre o uso de estampas e brilhos no filme e que o uso desses artifícios não combinaria com a luta antirracista (SCHWARCZ, 2020).

Mesmo com as polêmicas, *BIK* e sua estética totalmente africana entram para o hall de artistas afro-americanos a usar a temática. Cantores como Nina Simone, Miles Davis e o Movimento *Harlem Renaissance*⁵⁸ da primeira metade do século XX já experimentavam essa tendência (NJERI, 2020). Esses artistas e a própria cantora Beyoncé se utilizam do “Espólio de Maafa⁵⁹” para construir resistência e continuidade. Segundo a autora Njeri (2020), o termo se refere ao direito que pessoas negras tem de se apropriarem de qualquer elemento que venha de África com a justificativa de que as afro diásporas surgiram de um processo alheio a vontade dos africanos por meio do sequestro e escravização de forma irreversível: “ninguém quis vir pra cá e a gente não tem como voltar” (NJERI, 2020).

⁵⁶ Beyoncé, 2020. Disponível em < <https://www.instagram.com/p/CCAMxfrHjAL/>> Acesso em 12 de novembro de 2022

⁵⁷ “Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha”. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml>> Acesso em 14 de novembro de 2022.

⁵⁸ Também conhecido como *New Negro*. Segundo Jéssica Alves (2020) foi um movimento pós-abolição que influenciou o *Black Power Movement* e o *Black Arts Movement* e que inspiram a luta por direitos e pela não branqueamento das contribuições negras na cena cultural e histórica (ALVES, 2020).

⁵⁹ Segundo a intelectual Marimba Ani (1994), *Maafa* é o fenômeno da desgraça coletiva negra que se inicia com a invasão do continente africano para dominação dos povos, sequestro e desterro na escravidão e se solidifica na contemporaneidade com o genocídio do povo negro (ANI, 1994).

Partindo desse conceito, observa-se que a cantora Beyoncé “bebe” da fonte da mãe África no seu álbum. De modo poderoso e por meio da arte, abre caminho para recolocar as pessoas negras e culturas africanas em posição de destaque para o mundo inteiro e serve de inspiração para projetos futuros.

5 ANÁLISE

5.1 Procedimentos Metodológicos

Com o objetivo de analisar e aprofundar as observações em torno do objeto central deste trabalho, será aplicada a técnica inspirada na análise de conteúdo na obra *Black is King*. Segundo Laurence Bardin, o método de Análise de Conteúdo tem como função primordial, o desvendar crítico e, foi selecionado dentre as propostas metodológicas por se constituir bem mais do que uma simples técnica de análise de dados, representando uma abordagem metodológica com características e possibilidades próprias e que, de acordo com (BARDIN, 2011) é denominada como:

Um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a "discursos" (conteúdos e continentes) extremamente diversificados. O fator comum destas técnicas múltiplas e multiplicadas - desde o cálculo de frequências que fornece dados cifrados, até a extração de estruturas traduzíveis em modelos - é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência. (BARDIN, 2011, p.15).

Bardin (2011) ainda estabelece que, como procedimento metodológico, a análise de conteúdo pode ser empregada em textos, vídeos e imagens, com a finalidade de absorver algum tipo de sentido ou significado. Em seus estudos, Núncia Constantino (2002) vai contribuir com a metodologia ao acrescentar que a análise de conteúdo pode ser eficiente por meio de um conjunto de técnicas de pesquisas para produzir inferências, que constituem a razão de ser do método (CONSTANTINO, 2002). A partir dos processos sinalizados pela autora como a organização, desconstrução e categorização das unidades de análise que serão desenvolvidas neste trabalho é que se chegará a construções dos metatextos para cada unidade.

Diante deste entendimento, determinou-se as categorias de unidade de análise que serão contempladas como: (a) Afrofuturismo: dentro das premissas propostas pelo movimento afrofuturista, se faz necessário definir dentro do tema, subcategorias norteadoras da análise. São elas: Ancestralidade e Ficção Científica; (b) Representação Negra; e (c) Feminismo Negro.

5.2 Chaves de Análise

O filme *Black is King* é repleto de referências africanas culturais ancestrais. A obra convoca o espectador a enxergar o continente sob uma ótica diferente daquela construída no ocidente. A estética apresentada no álbum visual quebra o que a autora Chimamanda Ngozi Adichie (2019) vai chamar de “história única” ao apresentar uma cultura e história africana que não começou nos tumbeiros e senzalas e sim, em povoados e reinados. De acordo com a autora, a história única surge da repetição em contar uma única versão sobre as origens de um povo (ADICHIE, 2019). Geremalmente está associada pelo viés negativo e depreciativo, desconstruído o senso de humanidade de uma nação.

A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. É claro que a África é um continente repleto de catástrofes. [...], mas existem histórias que não são sobre catástrofes, e é muito importante falar sobre elas. [...] Muitas histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. (ADICHIE, 2019).

E é com essa proposta, de reimaginar a história africana que *Black is King* nasce. Cada frame da produção contém elementos significativos que não podem ser vistos uma única vez e por isso, a análise deste trabalho pode não contemplar todas as particularidades existentes. Para isso foram definidas as categorias que serão usadas para a observação do objeto de estudo e para cada categorias serão selecionadas os conteúdos do álbum visual (videoclipes/cenas) que essas aparecem de forma mais pronunciada.

5.2.1 AFROFUTURISMO

O filme *Black is King*, no seu lançamento, foi considerado uma obra com estética afrofuturista. O termo, em alta desde a estreia do filme *Pantera Negra (2018)* se caracteriza pela união de elementos culturais africanos e desenvolvimento tecnológico e coloca pessoas negras no futuro, onde elas estão vivas. Na obra, a cantora Beyoncé apresenta o movimento do pássaro Sankofa⁶⁰, que volta para buscar o que ficou para

⁶⁰ Símbolo de um dos ideogramas adinkras que constituem a escrita dos povos Akan da África, representado por um pássaro que olha para própria cauda, com um ovo no bico.

trás. O conceito é muito abordado no filme, que elabora através de metáforas o retorno ao passado pré-colonial e ancestral por meio da memória que conecta pessoas negras as suas raízes. O mérito de uma narrativa afrofuturista está em afirmar a possibilidade de fabulação da negritude, dentro da indústria cultural (FRANCISCO *et al*, 2021).

a) Ancestralidade

O filme aborda em quase toda a sua totalidade sobre uma ancestralidade africana cíclica. Representada pela sabedoria dos mais velhos e presença de espíritos ancestrais que acompanham seus descendentes. O filme estabelece uma relação de família e comunidade, onde todos – vivos ou não - estão envolvidos com o crescimento e evolução do indivíduo. A produção une o passado e o presente e reforça a ideia de que há em todas as pessoas negras, realeza e grandeza.

Desde o início da obra, Beyoncé nos apresenta o *Espírito do Jovem Rei* que, no álbum visual é utilizado como *motivo condutor*⁶¹ visual durante toda a narrativa. Este espírito surge no momento da cerimônia de batismo do príncipe que está no colo da cantora Beyoncé e segue durante o filme (Figura 1). O espírito, pintado de azul turquesa, faz uma referência as pinturas feitas pelo povo Xhosa da África do Sul, nos seus rituais de iniciação masculinos.

Figura 1 - Espírito Jovem do Rei em *frame* de “*Bigger*”



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para streaming no Disney+.

⁶¹ Segundo Cara Harrison (2014), uma das características do álbum visual é o “*Visual Leitmotif*”, *motivo condutor* (tradução da autora) que se caracteriza por ser qualquer elemento visual se apresente e reapresenta constantemente no decorrer do álbum. Esse elemento cria uma ligação entre as faixas empregam continuidade visual sem necessariamente coloca-las em ordem cronológica. O motivos condutores auxiliam o espectador a conectar as faixas da produção dentro da mesma estrutura apresentada (HARRISON, 2014).

Apesar de não dialogar com o protagonista, o espírito ancestral vai representar a expectativa e frustração dos ancestrais quando não nos mantemos na linha do propósito ou destino. Para Aza Njeri (2020) “a ancestralidade é um *Sheut*, ou seja, uma sombra que nos acompanha e compõe o nosso Ser”. No vídeo de “*Already*”, a cena de interlúdio, onde aparecem vários ancestrais azuis em uma árvore reforça a referência, pois as árvores são a morada dos ancestrais para a maioria dos povos de África de origem bantu (NJERI, 2020).

O filme apresenta mais dois *motivos condutores* que, mesmo não aparecendo em todos os videoclipes, conectam a narrativa, principalmente a que está relacionada a jornada do protagonista em busca de si mesmo. Um dos elementos é uma peça de xadrez do rei, presente de Mufasa e que ajudaria o jovem príncipe a se lembrar de quem é (Figura 2). A peça inicialmente vai se perder na água no meio da narrativa, quando o protagonista ainda é um menino, no final do vídeo “*Mood 4 Eva*”, reaparecer em “*Ja Ara e*⁶²” quando Simba é um jovem adulto. No trecho: “**Se você não conhecer a si mesmo, se perderá**” a música reflete o apelo ancestral e incita o espectador a refletir sobre os rumos que caminhos errados podem causar.

Figura 2 - Peça do Xadrez do Rei em frame de "Otherside"



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para streaming no Disney+.

A peça está rodando nas mãos do seu amigo que assume outra identidade ao final do vídeo. O príncipe vai reencontrar a peça da mesma forma que perdeu, na água, no interlúdio de “*Otherside*”, já adulto, ele entrega a peça para a anciã que fez seu ritual

⁶² Seja Sábio (Tradução da autora)

de iniciação no vídeo de “*Bigger*”, como forma de afirmação e aceitação de quem ele é.

O outro elemento condutor é uma ação executada por dois personagens: o bater de anéis. Na narrativa, o bater de anéis simboliza uma espécie de despertar de consciência e chamada para a realidade (Figura 3). A ação é executada por Scar ao final do clipe “*Mood 4 Eva*”, quando o protagonista ainda é um menino e depois pelo amigo do protagonista na música “*Ja Ara e*”, já adulto, que assume a identidade de Exu⁶³ como forma de alertá-lo do mundo em que ele está vivendo.

Figura 3 - Scar batendo os anéis em *frame* de “*Mood 4 Eva*”



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para streaming no Disney+.

A seleção dos elementos citados anteriormente se caracteriza pela grandeza de referências e entendimento de que toda a narrativa de *Black is King* é permeada por elementos de ancestralidade. Por isso, fica muito amplo elencar cada frame da obra para discorrer sobre o tema. Os elementos condutores selecionados dão conta de situar o que ancestralidade quer significar.

b) Ficção científica e futurismo

Como já expressado anteriormente, o álbum visual é repleto de referências estéticas significativas, sendo uma delas, dentro desse mote específico do

⁶³ Orixá sentinela e protetor, dono das ruas. Mensageiro entre o reino dos vivos e dos mortos. Estigmatizado como Diabo e associado a coisas negativas. Em *Black is King*, ele assume várias facetas, uma delas é como Scar, o tio de Simba.

afrofuturismo: a ficção científica e seus elementos futuristas. O filme apresenta com mais ênfase os aspectos futuristas no videoclipe da música *"Find Way Back"*. Já no interlude da produção, enquanto tem-se um anoitecer da cena anterior, a cantora narra o trecho: **"Os grandes reis estiveram aqui muito antes de nós, mestres ancestrais de tradição celestial"** enquanto cenas de galáxias e explosões cósmicas geram imagens de homens usando máscaras dogon (Figura 4), etnia oriunda do noroeste do Mali. Conhecidos por suas máscaras e rituais, os Dogon acreditam que de tempos em tempos o mundo morre, seguido do renascimento de outro mundo. Este processo é marcado por um ritual Sigi, onde o uso de máscaras delimitam as passagens. De acordo com esta visão acredita-se que a origem do mundo e dos seres humanos seja as estrelas (ALMEIDA A. , 2020).

Figura 4 - Máscara Dogon de frame de *"Find Way Back"*



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para streaming no Disney+.

O clipe, ainda sem música, inicia com uma atmosfera galáctica e está embalado por sons que remetem elementos cósmicos e tecnológicos, fazendo uma referência explícita ao cosmos e futurismo. Em outra interlude, acontece uma conversa entre Mufasa e Simba: **"Deixe-me contar uma coisa que meu pai me contou"**, começa Mufasa. **"Olhe para as estrelas, os grandes reis do passado zelam por nós lá de cima. Então, sempre que se sentir sozinho, lembre-se que aqueles reis estarão lá em cima para orientá-lo"**.

As batidas no final da interlude anunciam o início da música que traz ainda mais recortes de elementos afrofuturistas como, o jovem Simba orbitando o planeta Terra e Beyoncé com roupas brilhantes aludindo as estrelas, dançando e caminhando sobre

um ambiente diferente e que parece ser fora do continente africano. Os movimentos de coreografia, figurinos cheios de brilho, adereços, efeitos visuais (Figura 5) e uso de tecnologias criam a atmosfera ancestral estelar que embasam o argumento da morada dos reis do passado.

Figura 5 - Frames da Atmosfera de “*Find Way Back*”



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para *streaming* no Disney+.

Na letra da canção de ‘*Find Way Back*’, encontramos referências a interlude apresentada e que vão destacar elementos do afrofuturismo baseados na ancestralidade e busca de conexão com o passado:

Papai costumava me levar pra andar pela rua. Papai costumava pegar minha mão, dizia: Vem comigo. Papai costumava me levar de volta pra casa o tempo todo. Quando eu fiquei grande o suficiente pra correr por aí, papai me deixou do lado de fora e ele disse: “Encontre seu caminho de volta, o mundo é bem grande, mas você dá conta, meu bem. **Encontre seu caminho de volta**, não deixe esta vida te enlouquecer. Encontre seu caminho de volta, volte para casa com as luzes da rua acesas, encontre seu caminho de volta, encontre seu caminho de volta.” Papai costumava me dizer: “**Olhe pras estrelas, já faz muito tempo, mas lembre-se de quem você é.** É o ciclo da vida, mas um dia eu não talvez não sobreviva. É o ciclo da vida, mas um dia eu não talvez não sobreviva. [...] Mas você só precisa encontrar seu caminho de volta. [...] Encontre seu caminho de volta, não deixe esta vida te enlouquecer.[...] **Papai costumava me ensinar todos os meus movimentos.** Se ia correr solta por aí, tinha que amarrar meus sapatos. Criança minúscula com um sorriso como o seu. Criança selvagem, selvagem, me pareço muito com você. **Papai costumava me ensinar todos os meus truques.** Corria solta por aí, tinha que fazer meus curativos. **Papai costumava me ensinar todas as minhas brincadeiras.** Em uma maratona, tinha que correr minha corrida.[...] **Papai costumava me ensinar todos os meus movimentos.** [...] (BEYONCÉ, et. al, 2019, tradução adaptada de Vagalume (2022), trechos e grifos da autora).

Nos trechos destacados nota-se a intenção da música em estimular o contato com as origens e ancestralidade e momentos de dificuldade. Beyoncé apresenta por meio da letra, a importância de se ter para onde recorrer e encontrar-se novamente

para resgatar propósitos esquecidos devido a adversidades quando canta **“Olhe pras estrelas, já faz muito tempo, mas lembre-se de quem você é”**.

O contato com os ancestrais, por meio da metáfora sobre a importância dos ensinamentos de um pai, coloca o espectador em modo de reflexão sobre como as experiências passadas de geração para geração são importantes e essenciais na formação da identidade dos indivíduos. Esta perspectiva dialoga com a modelo tradicional das famílias africanas de transmitir seus conhecimentos. Para o afrofuturismo, a transmissão de conhecimentos é um elemento de proteção e reação de uma comunidade negra que precisa construir um futuro, vivendo um presente e resgatando o passado através dos elementos da ancestralidade (KABRAL, 2019). O álbum segue em quase toda sua totalidade fazendo esse movimento não linear de idas e voltas contínuas, em busca de novas construções identitárias.

As estéticas futuristas vão aparecer em outros videocliques das canções. Em *“Nile”* por seu pano de fundo branco, apresentam uma atmosfera etérea, de templo (Figura 6) e a canção surge quase como uma reza. No trecho de abertura **“Tenho o Nilo correndo pelo meu corpo; Olhe para o eu natural, eu sou tão exótico; Mais escura a baga, mais doce a fruta; Mais profunda a ferida, mais profunda a raiz; Núbia encharcada de marrom, estou descansando nela; Eu cuido da juventude, eu disse estou me afogando nisso**. Beyoncé está vestida de branco em contraste com a sua pele negra, o que se deduz, ter sido proposital visto que ela toca o próprio corpo em referência a sua pele. A estética da cantora, apresenta mais elementos futuristas através da pintura em meia face no rosto e os óculos estilizados.

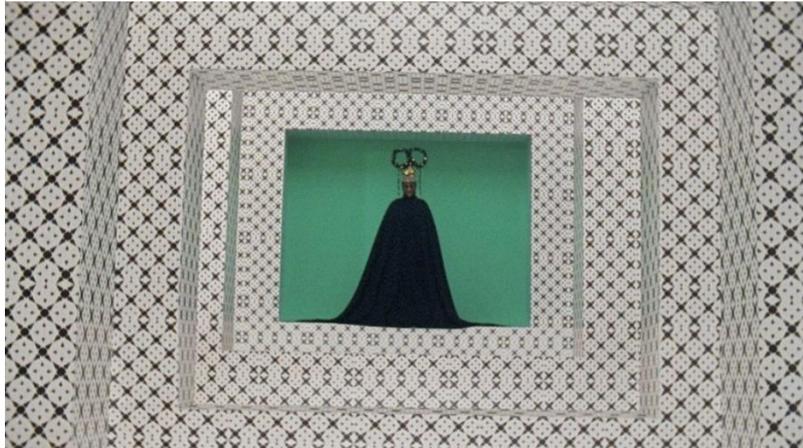
Figura 6 - Beyoncé em *frame* de *“Nile”*



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para *streaming* no Disney+.

Outra referência estética marcante é no videoclipe de “*My Power*” que conversa com o afrofuturismo por meio de tecnologias visuais que criam uma atmosfera futurística. Para além da estética do cenário, o videoclipe se destaca pela mistura de africanidade e tecnologia dos figurinos (Figura 7).

Figura 7 - Cenário e Figurino afrofuturista em *frame* de “*My Power*”



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para *streaming* no Disney+.

5.2.2 REPRESENTAÇÃO NEGRA

Black is King apresenta muitas óticas para que sejam construídas inferências sobre elas e ainda assim, essas não serão iguais a outras. Porém, em uma delas há um consenso em sobre a mudança de paradigma que converte a lógica ocidental que é a representação negra na sociedade. Transpondo para um olhar mais atual, em busca de significados, Beyoncé vai nos apresentar as canções e vídeos de “*Mood 4 Eva*” e “*Already*”.

Em “*Mood 4 Eva*”, apesar de se passar no imaginário do protagonista que sonha com o estilo de vida apresentado no clipe, a inversão de lente provoca o espectador a também idealizar sobre isso. A ideia de uma mansão luxuosa, com todos os prazeres servido, se torna tentadora para jovens, como é o caso do protagonista. É também neste videoclipe, as cenas mais polêmicas do filme, onde os prestadores de serviços da mansão, são pessoas brancas (Figura 8).

Figura 8 - Jay Z e os criados brancos em frame de "Mood 4 Eva"



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para streaming no Disney+.

Além de apresentar uma estética rica e luxuosa, a letra da canção traz referências sobre as existências negras da atualidade e as do passado que marcaram a história negra:

[Beyoncé] **Eu sei que meus inimigos me espreitam, então ore por mim.** Tique, taque, espere só. **Estou mantendo minha contagem de mortes baixa.** Estou elegante como um passo de dança, um passo de dança, sim! **Porque cada dia nesta terra é uma benção, eu cansei de me nivelar, agora é só visão panorâmica. Nenhum dos meus medos pode ir pra onde estou indo, tive que cortá-los, agora estou livre, quebrei os tabus, sim. Estou prestes a inundá-los, inundar um pecador.** A chuva e o trovão vão cair, vá no estilo Mutumbo, nada de meio-termo. **Você não pode ofuscar meu brilho.** Porque quando nós chegamos na boate. Preciso que os alarmes soam. Então podemos olhar para o céu. **As lágrimas que choramos nos deixam saber que estamos vivos, sim, sim. Isso me dá arrepios toda vez.** Eu joguei fora meu diamante, juntos fazemos a festa. Não me faça ter que te lembrar. Eu levanto meu copo para o céu. Outra noite que eu não vou lembrar. **Prometo que esse é meu humor pra sempre. Prometo que esse é meu humor pra sempre e sempre.** [JAY-Z] Para sempre e sempre. Ouviram isso? Pra sempre e sempre. Esse é o som do preço subindo. Pra sempre, e sempre e sempre (sim, sim), e sempre e sempre. Na suíte Madiba do hotel Saxon (sim, sim), **tipo Mandela.** Tocando Fela Kuti no jatinho da Puma (minha filha), como se fôssemos de Lagos. **Sou a reencarnação do Mansa Musa** (ele não tá de brincadeira), estamos no nosso nível. Ou seja, um bilhão, cem milhões. **O primeiro bilionário nessa quebrada Eu me sinto como o Prince em 1984 (ow). Michael Jackson em 1979, Biggie em 1997, Nas em 1994.** Ali, mate-o! Não, venha aqui. [...] **Porque os verdadeiros reis não morrem, nós multiplicamos, paz.** [Beyoncé] Eu tô tão de boa, eu tô tão de boa. **Cês tão estressados enquanto eu crio filhas, filhos de impérios.** Vocês me fazem rir enquanto cês tão na luta, eu tô em águas cristalinas. Bebendo piña colada enquanto cês se hospedam no hotel Ramada. **O pai dos meus filhos é da linhagem de Ruanda.** Por que você me irritaria? Por que se importaria? **Eu sou Beyoncé Giselle Knowles-Carter. Eu sou a Nala, irmã de Naruba. Oxum, Rainha de Sabá, eu sou a mãe.** Ankh na minha corrente de ouro,

jóias por toda a corrente. Eu sou tipo comida soul, eu sou um estado de espírito. [...] Que jogo fora meus diamantes. Juntos fazemos a festa. As crianças são nossos lembretes. [...] Hora de botar pra quebrar. [Childish Gambino] Todo louvor, meus inimigos ainda adoram. Nos damos bem porque eu apostei em mim mesmo. **Tô dançando no ritmo dos meus ancestrais.** Agora me movo melhor e eu sigo vivendo. Sinto uma mudança acontecendo. **Nobreza no meu sangue, eu comando o reino.** Quanto mais dinheiro, mais problemas. **Mas não deixe nada te tirar do seu caminho.** Voe mais alto. Pule, pule e não olhe pra baixo. Você está tão acima do chão. Você é o caminho[...] (BEYONCÉ, et. al, 2019, tradução adaptada de Vagalume (2020), grifos da autora)

A cantora inicia cantando em versos que remetem a uma perspectiva conectada com os dias atuais: da insegurança de ser uma pessoa negra quando traz nos trechos **Eu sei que meus inimigos me espreitam, então ore por mim/ Estou mantendo minha contagem de mortes baixa/ Porque cada dia nesta terra é uma bênção.**

Beyoncé deixa claro sua consciência em relação as problemáticas do seu povo e reforça o posicionamento que vem adotando desde *Lemonade* (2016) ao cantar: **“eu cansei de me nivelar, agora é só visão panorâmica. Nenhum dos meus medos pode ir pra onde estou indo, tive que cortá-los, agora estou livre, quebrei os tabus, sim.”**

A presença do marido da cantora, Jay-Z fortalece o escopo de representação negra identificada no vídeo. Ele canta nos versos das músicas referências a grandes artistas e personalidades que, assim como ele, ascenderam socialmente. No trecho: **“Tipo Mandela [...] Sou a reencarnação do Mansa Musa [...] estamos no nosso nível. Ou seja, um bilhão, cem milhões. O primeiro bilionário nessa quebrada. Eu me sinto como o Prince em 1984 (ow). Michael Jackson em 1979, Biggie em 1997, Nas em 1994”.** Jay-z referencia homens negros que abriram caminho para que ele pudesse ascender.

Assim como a maioria dos videoclipes, as imagens vão expressar muito mais do que as letras das canções. Em *“Mood 4 Eva”* não é diferente. No vídeo há inúmeras referências que vão expressar significados para a narrativa, além de todo luxo e riqueza apresentados. Uma delas é a presença de duas panteras negras no que parece ser um corredor. As panteras fazem clara evidência ao movimento dos Panteras Negras, símbolo de resistência americano (Figura 9). O casal Beyoncé e Jay-Z está centralizado entre as estátuas dos animais em posição de altivez e de mãos dadas, demonstrando solidez.

Figura 9 - Beyoncé, Jay Z e as panteras Negras em *frame* de "Mood 4 Eva"



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para *streaming* no Disney+.

Outro cantor que contribui para a narrativa é Childish Gambino que firma a importância de se manter fiel a quem você é, a seus aprendizados e a suas raízes **“Tô dançando no ritmo dos meus ancestrais/“Agora me movo melhor e eu sigo vivendo”**. Esse verso estimula o questionamento sobre as dificuldades experienciadas pelos povos pretos que vivenciaram a diáspora e foram obrigados a se desvincular de suas tradições culturais, visto que não podiam recorrer a suas histórias durante esse processo e cantor finaliza **“Nobreza no meu sangue, eu comando o reino, voe mais alto, você é o caminho”**.

Em *“Mood 4 Eva”*, a cantora demonstra que lugar de pessoas negras é onde elas quiserem e que também pode almejar uma vida de abundância.

No clipe de *“Already”* o foco é voltado para o masculino. Beyoncé faz um convite para que o homens negros, por meio da sua conexão com a ancestralidade recuperem a sua auto estima e se lembrem da sua potência. Assim como a cantora, em sua posição mãe África, representada pela mulher búfalo, vai dançar de forma a evocar os demais negros reis para despertar seu espíritos ancestrais. A letra da música manifesta esse chamamento ao reinado:

Vida longa ao rei, você é um rei, você sabe disso. Já é rei, já é, você sabe disso. Acima de tudo, de tudo, você. sabe disso. Já é rei, já é, você sabe disso. Mente, corpo, alma, tem corpo de rei. O corpo vai brilhar, bling, bling, corpo. Tomando todas as decisões, ring, ring, corpo. **Coroa em sua cabeça,**

tem corpo de rei. Vida longa ao rei, **você é um rei, você sabe disso. Já é rei, já é, você sabe disso.** Acima de tudo, de tudo, você sabe disso. Já é rei, já é, você sabe disso. Brilhe logo, já é hora. A linha está pronta, já é hora. Brilhe logo, já é hora. A linha está pronta, já é hora. Tente impedir, eu digo não, não, não. A realeza diz, você não sabia, sabia sabia. Tente impedir, eu digo vai, vai, vai, vai. Borbulhe e veja isso crescer, crescer, crescer, crescer. Todo rei governa, governa, sim. Todo mundo a sua conquista, sim. Todo rei é mais forte, sim. Rei que governa por mais tempo, sim. **Lembre-se de quem você é, ooh. Reis de verdade sempre vencem,** oh. Desista do seu pão, oh. Eu vou mostrar ao seu povo o meu amor Já é hora, eu digo que já é hora. [...]. **Mente, corpo, alma, tem corpo de rei.** O corpo vai brilhar, bling, bling, corpo. Tomando todas as decisões, ring, ring, corpo. Coroa em seu cabelo, tem corpo de rei. **Vida longa ao rei, você é um rei, você sabe disso.** Já é rei, meu amor, você sabe disso. Acima de tudo, de tudo, você sabe disso. [...] Tente impedir, eu digo não, não, não. A realeza diz, você não sabia, sabia sabia. Tente impedir, eu digo vai, vai, vai, vai. Borbulhe e veja isso crescer, crescer, crescer, crescer. [...] Tentando levar meu bebê para casa. Com calma, oh. Lembre-se de quem você é, ooh. Reis de verdade sempre vencem, oh. Desista do seu pão, oh. **Eu vou mostrar ao seu povo o meu amor.** Já é hora, eu digo que já é hora. A linha está pronta, eu digo, a linha está pronta. **Só você tem o remédio,** eu digo, só você tem o remédio. Brilhe o seu corpo, brilhe o seu corpo (Ah). Seja seu próprio rei. Não deixe ninguém mandar no seu mundo (Yo, yo, yo, yo). Seja seu próprio rei. **Não deixe ninguém mandar no seu mundo (Ah). Seja seu próprio rei.** Não deixe ninguém mandar no seu mundo (Yo, yo, yo, yo). Seja seu próprio rei. Não deixe ninguém mandar no seu mundo. Vida longa ao rei, você é um rei, você sabe disso. Acima de tudo, de tudo, você sabe disso. Mostre a eles o caminho, você sabe. Você sabe, você sabe. (BEYONCÉ, et. al, 2019, tradução adaptada de Vagalume (2020), grifos da autora).

A atmosfera do clipe provoca essa força para os homens e por meio de trechos como **“Coroa em sua cabeça, tem corpo de rei/ Lembre-se de quem você é/ Reis de verdade sempre vencem”**. A cantora afirma a nobreza do masculino. O Vídeo de *“Already”* transita em diferentes atmosferas, todas referenciadas no espírito ancestral e no despertar dessa energia.

No trecho **“Eu vou mostrar ao seu povo o meu amor”**, a cantora que está na representação de mãe África reafirma seu amor pelos seus **filhos**, pessoas de pele negra, descendentes de reinados e povoados cheios de fartura. Em **“Não deixe ninguém mandar no seu mundo. Seja seu próprio rei”**, Beyoncé libera seus filhos para comandarem suas vidas, serem reis de sua própria jornada de retorno a si mesmo.

“Already” apresenta muito da essência original contemporânea de homens negros africanos. Periferias, comunidades e principalmente coletividade. Ao mostrar um grupo de homens saltando vestindo ternos roxos, faz uma alusão do moderno com o tradicional (Figura 10). Os pulos se referem a uma dança tradicional dos guerreiros Massai do Quênia. Nesta dança, os jovens demonstram força através do pulos, quanto mais alto, mais forte.

Figura 10 - Homens africanos fazendo dança Masai em *frame* de “*Already*”



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para *streaming* no Disney+.

Ao final do vídeo, tem-se a bandeira norte americana com as cores do Pan-africanismos sendo tremulada por uma multidão de homens negros (Figura 10). O pan-africanismo é um movimento que busca unir os povos africanos e afrodiaspóricos como forma de potencializar a sua voz (SANTIAGO, 2020).

Figura 11 - Bandeira do Pan-africanismo em *frame* de *Already*



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para *streaming* no Disney+.

Entende-se que nessa produção, Beyoncé passa a mensagem de que todos os homens são reais e precisam apenas lembrar disso por meio da união intercontinental e da reconexão com a sua ancestralidade africana.

5.2.3 FEMINISMO NEGRO

A cantora Beyoncé sempre se destacou nas suas produções por fortalecer a representação feminina tanto nas suas músicas, quanto nos seus videoclipes. O fato de ser uma mulher e negra, contribuem para que a cantora se firme como autoridade no assunto e tenha o “lugar de fala⁶⁴”.

Durante quase todo o filme *Black is King*, a cantora conta com a presença feminina, seja por meio de representações culturais ou mitológicas com as aparições de personagens, ou da própria cantora conectando a narrativa representando o “Espírito Mãe África” como mais um dos *motivos condutores* que costuram a narrativa. Compreende-se que a presença feminina constante no filme, expressa um desejo da cantora em reafirmar a força da mulher negra e sua importância social na construção de identidades negras.

Logo na abertura do filme, com a música ‘*Bigger*’ a cantora nos lembra da força geradora de vidas que a mulher possui. Carregando um bebê no colo e, cercada de outras mulheres que também estão com bebês, iniciam o que parece ser um batismo através do uso de uma cabaça cortada ao meio (Figura 12). A aparição deste elemento ainda vai se repetir no interlúdio antes da música ‘*Water*’ e durante o clipe da canção.

⁶⁴ Conceito popularizado pela autora Djamila Ribeiro (2017) através do seu livro de mesmo nome. De acordo com a autora, o conceito remete ao local de fala do enunciador, sua realidade social, financeira e pessoal ao debater sobre determinado tema (RIBEIRO, 2017).

Figura 12 - Batismo do menino Rei em frame de Bigger



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para streaming no Disney+.

De acordo com a historiadora Ana Beatriz (2020), a cabaça representa o feminino nas culturas zulu e ewe presentes em países da Nigéria, Benin, Togo e Ghana (ALMEIDA A. , 2020).

No decorrer da canção, a cantora apresenta outras referências ao poderio da mulher africana como força motriz de uma nação e formadora de gerações. A cantora aparece montada em um cavalo, usando chifres em um penteado que possui algumas interpretações alusivas a cultura africana de diferentes locais do continente (Figura 13). Uma delas é referente a cultura dos povos Dinka e Mursi, onde as mulheres das tribos usam chifres e discos labiais como símbolo de prestígio e honra.

Figura 13 - Beyoncé como Mulher Bufalo em frame de “Bigger”



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para streaming no Disney+.

O filme vai seguir com aparições femininas nas tradicionais coreografias que a cantora apresenta para as músicas e a partir da música *'Water'* retoma as referências mais expressivas ao feminismo. Ainda no interlúdio uma voz masculina em *'off'* discursa sobre a representação e importância da figura feminina na construção de identidades masculinas.

“Muitas vezes são as mulheres que nos recompõe. Muito da minha masculinidade veio das mulheres. Os homens me ensinaram algo, mas as mulheres me ensinaram” (Black is King, Interlúdio “Water”, 2020).

No clipe de *'Water'*, Beyoncé reforça a força feminina como base das estruturas das famílias africanas, que lideram ao mesmo tempo que trazem beleza, força e sentido. Uma das referências é o uso de cestas na cabeça pela cantora e bailarinas, que representam uma tradição das mulheres africanas que carregam o sustento as suas famílias.

O ponto alto do filme e que apresenta com mais veemência a questão do empoderamento feminino negro são as performances e simbolismos presentes nas músicas *“Brown Skin Girl”* e *“My Power”* que expressam a união e força feminina respectivamente.

No videoclipe de *“Brown Skin Girl”*, fica evidente a busca por ressignificar os conceitos de beleza a partir de uma representatividade deturpada moldada por pessoas brancas e como isso prejudica a auto-estima de mulheres pretas, especialmente as de pele retinta (mais escura). Em contraponto a isso, mostra a união dessas mulheres e o como estando juntas, compartilhando conhecimento pode mudar essa condição e contribuir para a evolução delas próprias.

A interlúdio que antecede o clipe, narrada pela cantora Beyoncé, provoca o espectador a refletir sobre o como o processo colonizador modificou a visão que pessoas pretas tem de si mesma e não contribuiu, muito pelo contrário, só reforçou, para mudar essa percepção: **“Nós sempre fomos maravilhosos, eu nos vejo refletidos nas coisas mais sublimes do mundo. O negro é rei. Nós éramos beleza antes que soubessem o que era beleza”**.

Durante a fala de Beyoncé, imagens de mulheres de diferentes gerações são apresentadas no vídeo. O clima de *Brown Skin Girl* começa a aparecer. A própria cantora aparece com as suas filhas fazendo uma alusão a essa troca entre gerações.

A letra da música expressa de forma mais explícita o reforço no intento pela auto afirmação e empoderamento:

[Blue Ivy Carter] **Garota de pele negra, sua pele é como pérolas, a melhor coisa do mundo, nunca troque você por mais ninguém.** Cantando: Garota de pele negra, sua pele é como pérolas, a melhor coisa do mundo, eu nunca trocaria você por mais ninguém, cantando. [...] **Se alguma vez você estiver em dúvida, lembre-se do que mamãe me disse.** Garota de pele negra, sua pele é como pérolas. Com suas costas contra o mundo, eu nunca trocaria você por mais ninguém, diga: Garota de pele negra, sua pele é como pérolas, a melhor coisa do mundo todo. Eu nunca trocaria você por mais ninguém, diga. [Beyoncé] **Pose como um troféu quando as Naomis entram. Ela precisa de um Oscar por essa pele bem escura. Bonita como a Lupita quando as câmeras dão um close. A represa arrebentou quando minhas Kellys chegaram. Eu acho que esta noite ela vai trançar suas tranças. A melanina é muito escura pra alguém conseguir escondê-la.** [...] Garota de pele negra, sua pele é como pérolas. Com suas costas contra o mundo. Eu nunca trocaria você por mais ninguém, diga: Garota de pele negra, sua pele é como pérolas, a melhor coisa do mundo todo. Eu nunca trocaria você por mais ninguém, diga. [Beyoncé] **Oh, você se olhou no espelho ultimamente? (Ultimamente) Queria que você pudesse trocar de olhos comigo (porque) há complexidades na aparência, mas sua pele brilha como diamantes.** Se me escavar como a terra, você dará à luz. Pegue tudo na vida, querida, saiba seu valor. **Eu amo tudo em você, de seus cachos crespos a cada uma de suas curvas do seu corpo natural. A mesma pele que foi despedaçada, será a pele que dominará.** A vista da maioria das coisas fora de foco. Mas quando você está na sala, eles notam você (notam você). **Porque você é linda. Sim, você é linda.** Os homens vão se apaixonar por você e toda a sua glória. **Sua pele não é apenas escura, ela brilha e conta sua história. Continue dançando, eles não podem te controlar,** eles assistem, todos eles te adoram. [...] A melhor coisa do mundo todo. Eu nunca trocaria você por mais ninguém, diga. [Blue Ivy Carter] Garota de pele negra, sua pele é como pérolas. A melhor coisa do mundo, eu nunca trocaria você por mais ninguém, cantando. (BEYONCÉ, et. al, 2019, tradução adaptada de Vagalume (2019), grifo da autora).

A tradução da canção verte muito mais do que se expressa no vídeo. As frases cantadas por Blue Ivy no início e fim do vídeo e as cantadas por Beyoncé inferem sobre um sentimento de acolhida e proximidade que se está buscando apresentar. Na frase **“Garota de pele negra, sua pele é como pérolas, a melhor coisa do mundo, nunca troque você por mais ninguém”** há um exposto desejo de afirmação de uma beleza que já foi considerada desproporcional. Ela convoca o espectador e ouvinte a repensar o conceito do que é belo e qual é a cor dessa beleza.

No verso **“Se alguma vez você estiver em dúvida, lembre-se do que mamãe me disse: Garota de pele negra, sua pele é como pérolas”** existe a preocupação de *Brown Skin Girl* em lembrar os ensinamentos que se adquirem daqueles que o antecederam. Essa postura é observada em quase todo o álbum *Black is King* e fixa uma característica marcante neste videoclipe. Assim como em muitos momentos do

álbum, “*Brown Skin Girl*” também vai ter Beyoncé fazendo a vez de espírito ancestral que transita e exerce influência, ao aparecer de amarelo na beira de um rio (Figura 14), fazendo referência a orixá Oxum⁶⁵.

Figura 14 - Beyoncé representando Oxum em *frame* de *Brown Skin Girl*



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para *streaming* no Disney+.

A estética do vídeo é toda referenciada nos bailes de debutantes, muito tradicionais nas comunidades negras americanas e que resistem até os dias atuais (SANTIAGO, 2020). Outra constatação interessante é a pose estática que as meninas negras se apresentam no início do vídeo (Figura 15). A semelhança com a estética e posicionamento de mãos das princesas da Disney é inegável. Algo que pode ser problematizado sobre a pouca representatividade que se tem de princesas negras no mercado da animação e que não contribuem para a aceitação do tom de pele negro pelas crianças que sonham em ser princesas.

⁶⁵ Orixá da beleza, cultuada no camdoblé e umbanda, religiões de matriz africana. É rainha das águas doces, rios e cachoeiras.

Figura 15 - Debutantes em *frame* de *Brown Skin Girl*



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para *streaming* no Disney+.

Nas frases seguintes, **“A melanina é muito escura pra alguém conseguir escondê-la.”; Sua pele não é apenas escura, ela brilha e conta sua história. Continue dançando, eles não podem te controlar”** a cantora traz a questão do peso da cor, mas de forma positiva e motivacional e infere-se que ela chama as meninas, mulheres negras a não terem vergonha da sua cor, pois ela carrega muita ancestralidade e força e deve ser ostentada com orgulho.

O clipe, além de apresentar mulheres pretas famosas exaltando a pele negra, também apresenta cenas de mulheres comuns e de diferentes tons, inclusive albinas. A inclusão dessas mulheres reacende um debate sobre o colorismo⁶⁶. Considerado um traço do racismo, é refletido com mais destaque em crises humanitárias em países da África, onde, por exemplo, existe uma indústria de clareamento para pele na Nigéria (ALMEIDA A. , 2020). As mulheres do clipe, apesar de diferentes, são reais, com suas diferentes formas, cores e com penteados diversos que remetem a variadas culturas. Todas aparecem muito confiantes e participam do baile celebrando a autoestima.

Ao final do vídeo, tem-se o debut da moça que apareceu no início do clipe, antes de forma tímida e insegura, agora segura e confiante para se mostrar ao mundo como realmente é (Figura 16). A partir da dedução, compreende-se que o processo do baile de debutantes apresentado no vídeo serviu como elemento de transição para

⁶⁶ Esse é um termo utilizado para diferenciar várias tonalidades da pele negra, do tom mais claro ao tom mais escuro. Segundo Laís Melo (2019), as tonalidades diferentes da pele negra permitem a inclusão ou a exclusão da sociedade. O debate se amplia ao tentar se diferenciar as tonalidades como se tornasse o sujeito menos negro e mais semelhante ao branco (MELO, 2019).

essa busca de auto afirmação da pele negra, onde, por meio de outras mulheres negras - coletividade - que a acolheram e protegeram, conseguiu se aceitar e despertar para si mesma.

Figura 16 - Garota debutando em frame de *Brown Skin Girl*



Fonte: Captura de tela de *Black is King*, disponível para streaming no Disney+.

Outra produção que vai destacar a força da mulher negra é o vídeo de “*My Power*”. Na produção, mais uma regida somente por mulheres, elas estão a frente da batalha final e reafirmam que é por elas que se contrõe uma estrutura. A narrativa da produção é baseada na continuação da história apresentada em *Black is King*. Haverá uma luta entre o bem e o mal, Simba e Scar, azul e vermelho. A frente desta batalha estão as mulheres, guerreiras himbas, mulheres de um povo tradicional que vivem nas fronteiras entre Angola e Namíbia, que se pintam e moldam seus cabelos com um pó vermelho em sinônimo de poder. Em “*My Power*” Beyoncé relembra que o empoderamento real só é possível através de mulheres pretas de forma coletiva. A letra da música apresenta potência e enfretamento contra as diferentes formas de discriminação e silenciamento que mulheres e homens negros sofrem:

[Nija e Beyoncé] **Eles nunca tomarão meu poder, meu poder, meu poder. Eles nunca tomarão meu poder, meu poder, meu poder.** Eles se sentem tão superiores, oh uau (governantes, governantes). Eles se sentem tão superiores, oh uau (governantes, governantes). Eles nunca tomarão meu poder, meu poder, meu poder. Eles nunca tomarão meu poder, meu poder, meu poder. **Eles se sentem tão superiores, oh uau (governantes, governantes).** Eles se sentem tão superiores, oh uau (governantes, governantes) [Tierra Whack] **Eu sempre estive na liderança. Quem você quer ser? Eu sou quem eles querem ser. B-E-L-E-Z-A, nunca vi tanta**

fúria em uma rainha. Fúria em uma rainha, uma rainha tão forte, pensaram que ela era uma máquina A garota dos seus sonhos, como Sinclair era para Overton. Aumentado ao máximo, não posso esquecer da Maxine. **Refira-se a mim como uma deusa, estou cansada de ser modesta.** Cem graus, a mais quente, se formos honestos. **Ébano e dialeto negro, o povo preto ganha.** Eles dizem que nós somos demoníacos, anjos disfarçados. **Eu odeio ter que disfarçar minhas raízes, por que você tem que desprezá-las?** Minha mente é rica, é por isso que estou fazendo depósitos. Eu carrego todo o poder, é hora de perceber isso [...] [Beyoncé] Esse ritmo, esse relâmpago. Esse afronte, isso não é permanente. **Esse cacheado natural, essa é a urbanização. Essa família, esses da minha cor. Essa luta, essa hereditariedade.** Na linha de frente, prontos para a guerra. Para onde você vai correr? Eu vou me soltar, me soltar, me jogar, me jogar. Vou me soltar, me soltar, me jogar, me jogar. **Oh, tenho que proteger as minhas tranças, mantenho-as trancada em um cofre. Não me faça voltar a ser como eu era.** Meu poder, eles nunca tomarão. [...] Eles se sentem tão superiores, oh uau [Busiswa] Vamos! Vocês estão comigo? (Nós estamos!) O rei chegou. Não duvide do meu poder. Vou vencer os que forem teimosos. Fique quieto! (Estamos quietos). **Meus demônios interiores ressuscitaram.** Você perguntou àqueles que sabem sobre mim? Haverá paz quando eu terminar. Olhe aqui! (Nós vemos). **Sou eu e meu bonde, nossas armas estão preparadas.** Covardes não têm lugar aqui. Sentem-se! (Estamos quietos e obedientes). [...] Boom, boom, vejo você mais tarde. Eu me envolvo com o perigo. Não tenho medo do cão. Eu sou ninja. Boom, boom, vejo você mais tarde. Eu me envolvo com o perigo. Não tenho medo do cão. Eu sou ninja. Vamos! ((BEYONCÉ, et. al, 2019, tradução adaptada de Vagalume (2022), grifo da autora)

Diferentemente dos outros videoclipes, “*My Power*” expressa sua narrativa por meio da dança que, para algumas culturas africanas simboliza poder. No vídeo, há intensidade de passos e expressões corporais das dançarinas. A mescla desses movimentos com a canção expressa com fervor a intensão do clipe. Em movimento completamente oposto a “*Brown Skin Girl*” onde os movimentos, a sonoridade e a atmosfera traduzem delicadeza. “*My power*” inverte a lógica e mostra oposição a fragilidade, especialmente ao exibir uma mulher grávida dançando de forma potente (Figura 17).

Figura 17 - Mulher grávida em *frame* de “My Power”



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para *streaming* no Disney+.

Nos trechos da canção: **“Refira-se a mim como uma deusa, estou cansada de ser modesta”** e **“Eu odeio ter que disfarçar minhas raízes, por que você tem que desprezá-las?”** abre-se para a característica do silenciamento e apagamento sofrido pelas comunidades negras diaspóricas onde em um movimento de subversão rompe com posição de inferioridade e desvalorização cultural.

Mais do que analisar os trechos da música, se faz necessário se ater a estética do mesmo, pois é nela que está toda essência da música.

É possível compreender o que o videoclipe quer dizer sem precisar entender a letra. Tudo que é apresentado no vídeo é sobre lutas, batalhas de hoje e ontem e sobre resistência **“Eles nunca tomarão meu poder, meu poder, meu poder.”** Em mais uma atuação de espírito ancestral, Beyoncé aparece no clipe de vermelho, representando a orixá Iansã⁶⁷ (Figura 18) e tudo que se remete a essa entidade está elevada a potência máxima.

⁶⁷ Orixá do fogo, dos raios e dos trovões. Conhecida por guerrear junto aos homens em batalhas.

Figura 18 - Beyoncé como lã e Performando em *frame* de “My Power”



Fonte: Captura de tela de Black is King, disponível para *streaming* no Disney+.

Retomando o olhar sobre a trajetória fílmica, é possível inferir que, por meio da coletividade e do empoderamento, negros diaspóricos podem reaver tudo que já lhe foi tirado. A mensagem que se constrói, é de esperança para o futuro e essa perspectiva da coletividade surge na narração final do filmem que diz: **“É isso que é ser um rei, ser responsável e fazer sacrifícios que podem contraria a sua vontade. Às vezes não podemos sair, temos que trabalhar. Isso é realeza, é cuidar do que é seu. Dos seus filhos, da família, de tudo! Cuidar das pessoas, isso é realeza”**.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente monografia tinha por objetivo apresentar o tema sobre construção de identidade através de referenciais estéticos afrofuturistas presentes em produções audiovisuais. Na análise, por meio das categorias: afrofuturismo, através da ancestralidade e ficção científica; representação negra e feminismo negro que expressaram as unidades de sentido trabalhadas no projeto, foi possível identificar que a obra de *Black is King* é de suma relevância quando se fala em construção de identidade negra.

Os elementos trabalhados na análise constituem e permeiam a produção por inteiro. As estéticas presentes no álbum exibem muitos significados e, cada *frame*, corte, movimento de câmera, iluminação, cenário e etc., parece sempre mostrar algo diferente, de um novo ângulo, mas a mensagem principal é a mesma: de olhar de volta para o passado. Parafraseando a própria Beyoncé, a obra é uma verdadeira “Declaração de amor à África”.

Guiando o filme por meio de ritos de passagem, a cantora conduz o espectador/ouvinte a uma jornada de auto-conhecimento, regaste de identidade e auto-afirmação. Quase que como um eco constante, as interludes e músicas do álbum falam com o espectador a todo momento para que ele “lembre-se de quem é”, suas origens e se conecte com o passado e com os seus ancestrais. Esse apelo insistente, deixa em evidência os preceitos do Afrofuturismo que, sendo um movimento, busca olhar para o passado, para poder imaginar um futuro. Essa premissa do afrofuturismo, voltada para ancestralidade deixa em evidência os esforços da cantora com o álbum *Black is King*. A estética apresentada oferece elementos infinitos e constantes para que o indivíduo se conecte com a sua essência. Como diz a cantora na interlude de “*Bigger*”: “Você é bem-vindo no retorno a si mesmo”.

O tema sobre identidade e afrofuturismo se mostra relevante diante do cenário pós-pandemia da COVID-19. O isolamento social estimulou o mercado de *streamings* que passou a ofertar serviços e programações exclusivas nas suas plataformas. O consumidor sem muitas opções, inflou o mercado de produtos audiovisuais por meio dos canais exclusivos. Apesar de já na época não ser nenhuma novidade, a ascensão na oferta e consumo de álbuns visuais foi notória. Seguindo o mesmo fluxo das mídias, também estavam as tensões raciais. Em maio de 2020, um homem negro foi

brutalmente assassinado por um policial americano branco durante uma abordagem por supostamente portar uma nota de vinte dólares falsificada.

O episódio movimentou as redes sociais e levantou bandeiras em prol das vidas negras. Essas tensões não costumam vir sozinhas, geralmente estão interligadas a outros episódios semelhantes. No mesmo ano, meses antes, uma mulher negra americana havia sido morta a tiros por policiais. Situações como essas geram questionamentos sobre o valor de uma vida negra e o que ela representa. Além de estimular debates acerca de outras questões relacionadas a comunidade negra.

No ano de 2018, o filme *Pantera Negra* foi lançado e gerou diversas manifestações positivas sobre a representatividade do filme aliada a tecnologia, por meio do afrofuturismo e culto aos ancestrais. O lançamento do *blockbuster* da Marvel, acendeu debates sobre a escassa oferta de produtos midiáticos com pessoas negras em posição de ascensão porque na outra ponta, tem-se sempre as mesmas histórias únicas contadas.

Uma pesquisa da Paramount⁶⁸(2022) constatou que, no Brasil, 23% das pessoas negras se sentem representadas como criminosos em filmes e séries, no mundo, esse número é 18%. A pesquisa, realizada em 15 países, apontou que 9 em cada 10 pessoas concordavam que a representatividade na televisão e nos filmes tem um impacto no mundo e influencia na percepção que as pessoas tem de determinados grupos. O estudo discorre ainda sobre os efeitos na saúde mental e auto estima diante de representações equivocadas onde, 41% dos entrevistados afirmaram ter a sua confiança e auto estima impactadas e quase 60% disserem que a má representação faz com que se sintam sem importância. Mesmo essa pesquisa da Paramount sendo recente e com dados relevantes, ela não apresenta nenhuma novidade sobre o tema. Reforça apenas a necessidade da indústria do entretenimento em se comprometer com a diversidade para subverter a história única que a autora Chimamanda Ngozi Adiche (2019) escreve sobre. Nesta tentativa e no meio das tensões raciais de 2020, Beyoncé lança seu álbum *Black is King*.

O álbum surge como um novo folêgo e renova as esperanças de representação. A recepção ao álbum *Black is King*, expressou uma urgência dos negros diaspóricos da atualidade em se reconectar com a sua ancestralidade

⁶⁸ CNN Brasil. Disponível em < <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/no-brasil-23-das-pessoas-negras-se-sentem-representadas-como-criminosas-em-filmes-e-series-mostra-pesquisa/>> Acesso em 17 de novembro de 2022.

africana, de descobrir quem realmente são e, desta maneira, atingir um ponto de equilíbrio em suas vidas, na relação com o mundo e com suas próprias famílias.

A cantora Beyoncé demonstra estar empenhada ao trabalhar em prol da causa negra, e outras minorias. Fazendo uso da sua própria imagem, busca dar visibilidade a novos talentos negros em diferentes áreas. A cantora tem feito esse movimento de dentro pra fora, ao contratar equipes negras para as suas produções ou mesmo para produzi-lá. Beyoncé sabe que arriscou muita a sua carreira ao se posicionar social e politicamente, perdendo alguns fãs, ganhando *haters*⁶⁹ e até mesmo tentativas de boicote a suas turnês. Ainda assim, Beyoncé faz sentindo em todos os lugares que ocupa e ela retoma esse argumento em *Black is king* ao afirmar: “*Eu sou Beyoncé Giselle Knowles-Carter, Nala, Oxum, rainha de Sabá e mãe*”.

Até a conclusão desta monografia, a cantora Beyoncé quebrou o recorde e lidera no número de indicações ao *Grammy*, com 88 indicações na carreira. A lista dos indicados para 2023 tem a cantora concorrendo a 9 prêmios, incluindo álbum do ano com o seu mais recente lançamento: *Renaissance* (2022).

Durante a pesquisa e análise, foi possível identificar outros desdobramentos que podem constituir novos objetos principais de pesquisa. Estes desdobramentos podem estar ou não relacionados a identidade negra. Um deles é sobre moda, que pode ser de vestuário ocidental, visto que na obra *Black is King*, a cantora Beyoncé utiliza figurinos de marcas renomadas. Ou ainda sobre moda de vestuário e acessórios africanos.

Na construção do álbum visual e no *making off*⁷⁰ da produção, é possível identificar o empenho da equipe em buscar referências e simbologias para os figurinos utilizados pela cantora, personagens e dançarinos. O ramo de vestuário e acessórios africanos tem apresentado uma crescente expansão através da importação de roupas e tecidos africanos para o Brasil. O mais popular no mercado atual é o tecido nigeriano Ankara. O mercado nesse nicho, tem se destacado graças a mídia que se utiliza das estampas para promover produtos ou utilizar como referência para coleções.

Outro desdobramento de apreço cultural, é o campo da arte. Quando esteve visitando o continente africano para a produção do seu álbum visual, Beyoncé fez

⁶⁹ Termo utilizado nas mídias sociais para designar quem dissemina discurso de ódio na internet.

⁷⁰ Beyoncé - *Making the gift*. Disponível em <

https://www.youtube.com/watch?v=cZDVZJX4FDQ&ab_channel=BEYONC%C3%89Paris> Acesso em 17 de novembro de 2022.

questão de conhecer as obras de artistas famosos e locais. Muitas dessas artes estão espalhadas pelos *frames* de *Black is King*. Há, inclusive referências as obras clássicas, como quando a cantora aparece no videoclipe de “*Otherside*” com um figurino inspirado na escultura *Vitória Alada de Samotrácia*, localizada no Museu do Louvre, em Paris.

Para os entusiastas, estudiosos e praticantes das religiões de matriz africana, *Black is King* é um “prato cheio”. A obra permite explorar as divindades, seus símbolos e significados e como bônus, o autor ainda pode estender as pesquisas para os locais de origem de cada orixá.

REFERÊNCIAS

- A história do Audiovisual** (Antigamente), 2017. Disponível em <https://astronautasfilmes.com.br/cinema/historia-do-audiovisual-antigamente/>. Acesso em 6 nov 2022.
- ABRAMUS. **Tendência de álbuns cinematográficos ganha força dentro e fora do país, com expectativa de sucesso no streaming**. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/19285/albuns-visuais/>. Acesso em 9 nov 2022.
- ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)**. Campinas: Editora Unicamp, 2017, 462 p. (Coleção Históri@ Ilustrada). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/5ZWSBPsx75MVGhFR9cgzMdN/?lang=pt>. Acesso em: 12 de outubro de 2022.
- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.
- ALEX, T. **Em 1983, David Bowie questionava MTV por pouco espaço aos artistas negros**. Disponível em <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/06/17/david-bowie-mtv-artistas-negros/>. Acesso em 9 nov 2022.
- ALCANTARA, J. **Por que precisamos provar que a música negra é negra?**, 2017. Disponível em <https://www.geledes.org.br/por-que-precisamos-provar-que-musica-negra-e-negra/>. Acesso em 6 nov 2022.
- ALMEIDA, A. **Black is King: Uma análise decolonial**. SP-ARTE, 2020. Fonte: <https://www.sp-arte.com/editorial/black-is-king-uma-analise-decolonial/>. Acesso em: 12 nov 2022.
- ALMEIDA, E. d., RIGOTTI, G. F., & PEREIRA, V. **Black Lives Matter, Beyoncé e o Marketing de Causa: uma análise da carreira da cantora e seus passos em prol da negritude**. *iniciacom*, 9(2), 2020. Disponível em <https://revistas.intercom.org.br/index.php/iniciacom/article/view/3268>. Acesso em 10 nov 2022.
- ALVES, J. **Há 100 anos, o harlem renaissance colocava a produção artística negra em seu lugar de destaque**. ELLE, 2020. Disponível em <https://elle.com.br/cultura/ha-100-anos-o-harlem-renaissance-colocava-a-producao-artistica-negra-em-seu-lugar-de-destaque>. Acesso em 12 nov 2022.
- ANDERSON, R., & JONES, C. E. **Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness**. Lexington Books, 2017.

ANI, M. **Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior.** (c. E. Real, Trad.) Africa World Press. 1994. Disponível em <https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>. Acesso em 28 out 2022.

ANTHUNES, A. **Michael Jackson e sua revolução no mundo dos videoclipes.** Mundo Negro, 2020. Disponível em <https://mundonegro.inf.br/michael-jackson-e-sua-revolucao-no-mundo-dos-videoclipes/> Acesso em 2 nov 2022.

ANTHUNES, A. **Como Beyoncé vem usando sua imagem para alavancar profissionais negros ao redor do mundo.** Mundo Negro, 2021. Disponível em <https://mundonegro.inf.br/como-beyonce-vem-usando-sua-imagem-para-alavancar-profissionais-negros-ao-redor-do-mundo/>. Acesso em 10 nov 2022.

Conceito de Meios Audiovisuais. São Paulo, 2018. Disponível em <https://conceitos.com/meios-audiovisuais/>. Acesso em 3 nov 2022.

ARRUDA, R. **Entenda a evolução dos videoclipes até se tornarem o que são hoje. História da música,** 2020. Disponível em <https://www.letras.mus.br/blog/videoclipe/>. Acesso em 10 nov 2022.

ASSANTE, K. M. **Afrocentricidade:** notas sobre uma posição disciplinar. 93-110. (E. NASCIMENTO, Compilador) São Paulo: Selo Negro, 2009.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo.** São Paulo: Edições, 2011.

BASTOS, M. **Beyoncé: como se constrói um ícone – e o caminho até “Renaissance”**, 2022. Disponível em <https://monkeybuzz.com.br/materias/beyonce-como-se-constroi-um-icone-e-o-caminho-ate-renaissance/>. Acesso em 11 nov 2022.

BAUMAN, Z. **Identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Z. **A arte da vida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BEATS, M. **Tudo sobre Michael Jackson, 2010.** Disponível em <https://mjbeats.com.br/>. Acesso em 14 nov 2022.

Beyoncé faz discurso em cerimônia virtual para formandos nos EUA e fala sobre sexismo na indústria musical, 2020. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/06/08/beyonce-faz-discurso-em-cerimonia-virtual-para-formandos-nos-eua-e-fala-sobre-sexismo-na-industria-musical.ghtml>. Acesso em 11 nov 2022.

BOWIE, D. **David Bowie Criticizes MTV for Not Playing Videos by Black Artists.** (M. GOODMAN, Entrevistador), 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XZGiVzlr8Qg>. Acesso em 12 nov 2022.

BRANDIM, M. L., & SILVA, M. A. **Multiculturalismo e educação: em defesa da diversidade cultural.** *Diversa*, 1, 51-66, 2008. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7273636-Multiculturalismo-e-educacao-em-defesa-da-diversidade-cultural-maria-jose-albuquerque-da-silva-e-maria-rejane-lima-brandim-resumo.html>. Acesso em 9 nov 2022.

CALDAS, C. S. **O videoclipe na era digital: história, linguagem e experiências interativas.** *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2013. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0712-1.pdf>. Acesso em 2 nov 2022.

CAMPOS, D. C. (2014). **Do Disco a Roda: A construção do pertencimento afrobrasileiro pela experiência na festa negra noite.** São Leopoldo, RS, Brasil, 2014. Disponível em <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/4651>. Acesso em 2 nov 2022.

CARNEIRO, S. A. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser.** São Paulo, SP, 2005.

CARTER-KNOWLES, B. G. **Black is King** [Filme Cinematográfico], 2020. Disponível em <https://www.disneyplus.com/pt-br/home>. Acesso em 14 nov 2022.

CHIOVETTO, V. P. (2021). **ÁLBUM VISUAL: QUANDO MÚSICA E IMAGEM SE CASAM.** (F. PEREIRA, Entrevistador), 2021. Disponível em https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_ubc_48/s/12263382. Acesso em 6 nov 2022.

CONSTATINO, N. S. de. **Pesquisa histórica e análise de conteúdo: pertinência e possibilidades.** *Estudos Ibero-Americanos, [S. l.]*, v. 28, n. 1, p. 183–194, 2002. DOI: 10.15448/1980-864X.2002.1.23794. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/23794>. Acesso em: 11 nov. 2022.

DALLA VECCHIA, L. C. **O Álbum Visual e a Reconfiguração de Formatos Audiovisuais na Cultura Digital.** *Dissertação.* Niterói, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/15614>. Acesso em 10 nov 2022.

DELANY, S. R., TATE, G., & ROSE, T. (1994). **Black to the future**: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. (M. DERY, Entrevistador), 1994.

DEPESTRE, R. **Bonjour et adieu à la négritude**. (H. T. Gomes, Trad.) Paris, França: Robert Laffont, 1980.

DOMINGUES, P. J. **Movimento da negritude**: uma breve reconstrução histórica. *Revista África*, [S. l.], n. 24-26, p. 193-210, 2009. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0i24-26p193-210. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/7404>. Acesso em: 28 out 2022.

ESTRELLA, F. A. **A brief history of visual albums from the Beatles to Beyoncé**. 2016 Disponível em <https://www.cnnphilippines.com/life/entertainment/music/2016/04/26/visual-albums.html>. Acesso em 7 nov 2022.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. (R. d. Silveira, Trad.) Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA JUNIOR, V. C., COUTINHO, C. d., QUARESMA, K. V., SILVA, S. R., & FIGUEIREDO JÚNIOR, P. M. **História Mundial Do Videoclipe E Suas Características De Linguagem**: Análise Do Video Afterglow Em Alegoria Às Demais Produções Contemporâneas. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. 2017. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1096-1.pdf>. Acesso em 13 nov 2022.

FRANCISCO, R. P., CORREA, L. G., & FERNANDES, P. M. **Voltar e recolher o que ficou para trás**: black is king e a não precariedade nas imagens da negritude. *Contemporânea | comunicação e cultura*, 19(3), 179-200, 2021. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/45670>. Acesso em 12 nov 2022.

FREITAS, K.; MESSIAS, J. **O futuro será negro ou não será**: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Imagofagia*, [S. l.], n. 17, p. 402–424, 2021. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225>. Acesso em: 23 mai 2022.

FRITH, S. **Towards an aesthetic of popular music**. In: LEPPERT, R.; McCLARY, S. (Eds.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

FRITH, S. **What is good music?** Revue de musique des universités canadiennes, 10, 1990. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n2-cumr0503/1014887ar/>. Acesso em 2 nov 2022.

FRITH, S. **Music and identity**. In: HALL, S.; GAY, P. du. (Eds.). London: Sage Publications, 1996.

GANJAMAN, D. **Álbum visual: quando música e imagem se casam**. *Revista UBC*, 50. (F. PEREIRA, Entrevistador), 2021. Disponível em <https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores>. Acesso em 7 nov 2022.

GARE, M. **Defining the Visual Album by way of Animal Collective's ODDSAC: Identifying the Musicological Exchange between Music and Images based in Audio Visual and**. Utrecht, Holanda, 2017.

GAY, P., & HALL, S. **Cuestiones de Indentidad Cultural**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

GELÉDES. **Preconceito, racismo e discriminação no contexto escolar**, 2014. Disponível em https://www.geledes.org.br/preconceito-racismo-e-discriminacao-contexto-escolar/?gclid=Cj0KCQjwqoibBhDUARIsAH2OpWgrTku-p3bifba6MVUrxJWjTy3l0bNnT5j1UsbvludaL5Z4Cde5FY4aAoWCEALw_wcB. Acesso em 3 nov 2022.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. 1 ed. (R. Fiker, Trad.) São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, A. **A Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022.

GIL, G. **Comentários sobre canções do álbum "Gilberto Gil"**. gilbertogil.com.br. 2019 Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno_2017.php?id=4. Acesso em 2 out 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002. 427p.

GLISSANT, E. **Caribbean Discourse**. (J. M. Dash, Trad.) Austin: Black Street Speech, 1989.

GLISSANT, E. **Espaço fechado, palavra aberta**. Estudos Avançados. 3., 1989. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8535>. Acesso em 31 out de 2022.

GODOY, J., & MARCELINO, R. M. **APESH*T**: Os Deuses Contemporâneos Carter e seu Império Cultural Inacessível, *XLI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2018. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1911-1.pdf>. Acesso em 11 nov 2022.

GOMES, G. **Identidade em trânsito**: a experiência diaspórica em Nação crioula. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, 122. 2015. Disponível em <http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/1122>. Acesso em: 25 out 2022.

GOMES, L. **Escravidão**. 1 ed, Vol. 1. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil: Globo Livros, 2019.

GUEDES, L. **MTV é acusada de racismo contra Michael Jackson, 2020**. Disponível em <https://oportaln10.com.br/todocanal/mtv-e-acusada-de-racismo-contra-michael-jackson/>. Acesso em: 2 nov 2022.

GUERRA, E. L. **Manual de pesquisa qualitativa**. 1 ed. Belo Horizonte: Ânima Educação, 2014.

HALL, S. **Quem precisa de identidade?** Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. (T. SILVA, Compilador) Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil: Vozes, 2000.

HALL, S. **Da diáspora – identidades e mediações**. 1 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HALL, S. **Identidade Cultural na Pós Modernidade**. 13 ed. São Paulo: Empório do Livro, 2006. 64p.

HARRISON, C. (2014). **The visual album as a hybrid art-form**: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé. Lund, Suécia. Disponível em: <http://lup.lub.lu.se/student-papers/record/4446946>. Acesso em 11 nov de 2022.

HUMPHREYS, R. **Futurismo**: Movimentos da Arte Moderna. Cosac naify, 1999.

IUVA, P. d., & VECCHIA, L. C. **Os Ecos Temporais do Álbum Visual**: dos Beatles à Beyoncé Knowles. Florianópolis, SC, Brasil, 2017. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2897-2.pdf> Acesso em 12 nov de 2022.

JESUS, E. S., & PAIVA, V. M. **Cultura Pop e Identidade: A Representatividade da Cantora Norte-Americana Beyoncé como Ativista Negra.** *ABPCom*, 2021. Disponível em <https://abpcom.com.br/wp-content/uploads/2021/07/GT2-EmersonJESUS-VanessaPAIVACultura.pdf>. Acesso em 12 nov de 2022.

KABRAL, F. **O que é afrofuturismo.** São Paulo, Mauá, Brasil, 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=RmiYQfhlsUE&ab_channel=TEDxTalks. Acesso em 25 abr de 2022.

KELLNER, D. **A cultura da Mídia.** (I. C. Benedetti, Trad.) Bauru: EDUSC, 2001.

LIMA, R. **Afrofuturismo: A construção de uma estética [artística e política] pós-abissal.** Book of Abstracts of the 7th AfroEuropeans Network Conference: Black In/Visibilities Contested. 2019. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/89163>. Acesso em 17 de jun de 2022.

LOPES, N. (julho de 2006). **A presença Africana na música popular brasileira.** *ArtCultura*, 6(9). 2006. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1370>. Acesso em 6 de novembro de 2022

MAFFIOLETTI, L. d. **Produção Musical: o outro lado da diversidade.** *Fundarte*. 2022. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/221154/000385980.pdf?sequence=1>. Acesso em: 6 de novembro de 2022.

MARQUES, G., & HASHIMOTO, F. **A identidade musical pela sonoridade na performance de bateria.** SIMPÓSIO A IMPROVISACÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS. 2019. Disponível em https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5777/public/5777-20799-1-PB.pdf. Acesso em 5 de nov de 2022.

MARTIN, D. C. **A herança musical da escravidão.** Patrimônio e memória da escravidão atlântica - História e Política. 2010 Disponível em <https://www.scielo.br/j/tem/a/6tTskVhixRx9djrS4kNnNYq/?lang=pt>. Acesso em 6 de nov de 2022.

MATTOS, H.M. Paulo Gilroy, **O Atlântico Negro — Modernidade e Dupla Consciência.** Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002, 427p. Disponível em <https://www.scielo.br/j/aaa/a/NnQr3mq5rsjTTKXdTvhx56t/?lang=pt>. Acesso em 11 nov de 2022.

MELO, L. **Você sabe o que é Colorismo?**, 2019 Disponível em https://www.politize.com.br/colorismo/?https://www.politize.com.br/&gclid=Cj0KCQiA sdKbBhDHARIsANJ6-jcgpF3F2ZARzOd-Sl5l9jl5wpiW6luo7tdBYcB8-9Psw5iv5yOjPkwaAIDbEALw_wcB. Acesso em 6 de nov de 2022.

MERCER, K. **Welcome do the jungle**. In: RUTHERFORD, J. (Org.). Identity, community, culture, difference. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MOCELLIM, A. (2008). **A questão da identidade em Giddens e Bauman**. *Em Tese*, 5, 01-31. 2008. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/1806-5023.2008v5n1p1>. Acesso em 23 de outubro de 2022.

MOORE, R. **Música negra e a diáspora: reflexões sobre o caribe hispânico**. *Projeto História*, 44, pp. 305-319, 2013. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6300>. Acesso em: Acesso em: 6 de novembro de 2022.

MORAES, M. L. B. **Stuart Hall: cultura, identidade e representação**. *Revista Educar Mais*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 167–172, 2019. DOI: 10.15536/reducarmais.3.2019.167-172.1482. Disponível em: <https://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/educarmais/article/view/1482>. Acesso em: 11 outubro de 2022.

MORTARI, C. **Introdução aos estudos africanos e da diáspora**. Florianópolis: DIOESC: UDESC, 2015.

MTV é acusada de discriminar artistas no VMA, 2020. Disponível em GZH: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2020/08/mtv-e-acusada-de-discriminar-artistas-no-vm-a-ckeitsuu1001s013lkbzmn5hy.html>. Acesso em 8 nov 2022.

MUNANGA, K., & GOMES, N. L. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

NACKED, R. C. **Identidades negras em diáspora: Memória e historicismo através das músicas dos anos 1960-1970**. In: ANAIS DO PRIMEIRO COLOQUIO INTERNACIONAL CULTURAS JOVENS AFRO-BRASIL AMERICA: ENCONTROS E DESENCONTROS. São Paulo, SP, 2012. Disponível em http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000132012000100030&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 6 de novembro de 2022.

NERI, N. **Afrofuturismo: A Necessidade de Novas Utopias**. Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil., 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=D1y9yZRpis&ab_channel=TEDxTalks. Acesso em: 12 abril de 2022

NJERI, A. **Black is King**: uma análise afrorreferenciada do novo álbum visual de Beyoncé. *Rio en cena*. 2020. Disponível em: <https://rioencena.com/black-is-king-uma-analise-afrorreferenciada-do-novo-album-visual-de-beyonce/>. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

NJERI, A. **O QUE É SANKOFA? | SÉRIE ADINKRAS EP.01**. 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3wOAVLIKhZU&ab_channel=AzaNjeri. Acesso em: 26 de outubro de 2022.

NOGUERA, R. **O mês de novembro**. Brasil. 2020. Disponível em <https://coletivoindra.org/blog-opiniao/o-ms-de-novembro/2020/11/04?rq=novembro>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

OLIVEIRA, M. S.; TOPAN FELDMAN, A. K. **A travessia do rio mudando identidades culturais causando des-locamentos** – um estudo sobre a obra de Carys Phillips. *Letrônica*, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 884–903, 2015. DOI: 10.15448/1984-4301.2014.2.17921. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/17921>. Acesso em: 2 nov. 2022.

PESSANHA, E. A. **Do Epistemicídio: As Estratégias De Matar O Conhecimento Negro Africano e Afrodiaspórico**. *Problemata* 10.2 (2019): 167–194. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/49136>. Acesso em: 12 de novembro 2022.

PESSANHA, M. V. **DO VINIL AO DIGITAL: Como a era dos streamings afetou a produção dos álbuns visuais infantis nacionais**. Monografia, 2020. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: https://www.academia.edu/46871082/DO_VINIL_AO_DIGITAL_Como_a_era_dos_streamings_afetou_a_produ%C3%A7%C3%A3o_dos_%C3%A1lbuns_visuais_infantis_nacionais. Acesso em: 7 de novembro 2022.

PINTO, F. **Ziriguidum 2001** – Um carnaval nas estrelas. Rio de Janeiro. 1985 Disponível em: <http://www.mocidadeindependente.com.br/carnaval-1985/>. Acesso em: 12 de junho 2022.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; 2017. (Feminismos plurais).

RIBEIRO, D. **Epistemicídio.** Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rIkQjKzIV8Q&ab_channel=PUCRSOnline. Acesso em 3 de novembro de 2022.

ROCHA, P. G. M.. **O som afrofuturista:** elaboração da ficção sônica Impactitos por Disco Duro. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13177?show=full>. Acesso em: 28 de outubro 2022.

SANTIAGO, S. (20 de agosto de 2020). **O Significado De Black Is King** (Beyoncé) PT. 2: Análise de todas as referências. São Paulo. 2020 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7YSOo-lhDUU&t=16s&ab_channel=spartakus. Acesso em: 11 de novembro 2022.

SANTOS, E. M. Gilroy, Paul. **O Atlântico Negro.** Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0034-77012002000100013>. Acesso em: 5 de novembro 2022.

SANTOS, Pedro Henrique de Paula. **O preto é rei - A incorporação de conceitos raciais em narrativas transmídia de Beyoncé.** 2021. 121 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/33800>. Acesso em: 2 de novembro 2022.

SCHWARCZ, L. M. **Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha.** Folha de São Paulo, 2020. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml>. Acesso em 2 de novembro de 2022.

SILVA, K. V., & QUADRADO, J. C. **O Afrofuturismo como forma de representação cultural.** EMIcult: 2º Encontro Missionário de Estudos Interdisciplinares em Cultura. V.2 2016. Disponível em: <http://omicult.org/emicult/anais/wp-content/uploads/2016/11/O-AFROFUTURISMO-COMO-FORMA-DE-REPRESENTA%C3%87%C3%83O-CULTURAL-2.pdf>. Acesso em 6 de junho de 2022.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/38557400/Videoclipe O elogio da desarmonia](https://www.academia.edu/38557400/Videoclipe_O_elogio_da_desarmonia) . Acesso em: 6 de novembro de 2022.

SOUZA, Waldson Gomes de. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**. 2019. 102 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35472>. Acesso em: 12 maio de 2022.

TANNENBAUM, R., & MARKS, C. **I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution**. Dutton Penguin, 2011.

TREEZE, G. **Sabe o que é um interlúdio num álbum?**, 2022 disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bvnkH9UptZ8&ab_channel=FALATUZETR%C3%8A. Acesso em: 12 de novembro de 2022.

VECCHIA, L. C. **Expandindo as Fronteiras do Álbum Visual: O Caso Lemonade de Beyoncé Knowles**. *INTERCOM - XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, 2017. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/240554>. Acesso em: 7 de novembro de 2022.

VECCHIA, L. D., & DORNELLES, W. d. **Uma odisséia em nove atos: configurações estéticas e dimensões performáticas do álbum visual na cultura digital**. *Revista Brasileira de Música*, 2020. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/33635/20266>. Acesso em: 7 de novembro de 2022.

VIANA, N. **As Origens da Música Negra Norte-Americana**. Anais da II Semana de História Cultura e Conflitos na Historiografia Contemporânea, 2011. Disponível em <https://informecritica.blogspot.com/2011/04/as-origens-da-musica-negra-norte.html>. Acesso em: 6 de novembro de 2022.

WALKER, S. S. **Rostos Familiares, Lugares Inesperados: Uma diáspora Africana Global**. Brasil, 2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=g1BceeLjRo&t=222s&ab_channel=ONUBrasil, Acesso em: 11 de outubro de 2022.

WHITE, S., & WHITE, G. **The Sounds of Slavery: Discovering African American History through songs, sermons and speech**. Boston: Beacon Press, 2005.

WHY, T. **Álbum Visual: Tendências Digitais**, Disponível em <https://medium.com/tendencias-digitais/o-album-visual>, 2016. Acesso em: 7 de novembro de 2022.

WOMACK, Y. **Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture**. Lawrence Hill Books, Chicago, 2013.

YASZEK, L. **Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism: A Virtual Introduction to Science Fiction**. University of Hamburg. 2012. Disponível em <http://virtualsf.com/wp-content/uploads/2013/08/Yaszek.pdf>. Acesso em: 5 maio de 2022.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br