

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
CAMPUS CURITIBA – SEDE CENTRAL  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL  
CURSO TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

Roger Luiz Pereira da Silva

**LINGUAGEM AFROFUTURISTA NO VIDEOCLÍPE NAVE DE XÊNIA FRANÇA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA  
2019

Roger Luiz Pereira da Silva

## **LINGUAGEM AFROFUTURISTA NO VIDEOCLÍPE NAVE DE XÊNIA FRANÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Marinês Ribeiro dos Santos

Coorientador: Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Frederick Van Amstel

CURITIBA

2019



Ministério da Educação  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
Câmpus Curitiba  
Diretoria de Graduação e Educação Profissional  
Departamento Acadêmico de Desenho Industrial

## TERMO DE APROVAÇÃO

### TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO 129

#### **Linguagem Afrofuturista no videoclipe nave de Xênia França**

por

Roger Luiz Pereira da Silva - 1865803

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no dia 04 de dezembro de 2019 como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO EM DESIGN GRÁFICO, do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O aluno foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora:

Prof. Erick Renan Kampa (MSc.)  
Avaliador Indicado  
DADIN – UTFPR

Ana Paula Santos  
Avaliadora Convidada

Profa. Marines Ribeiro Dos Santos (Dra.)  
*Orientadora*  
DADIN – UTFPR

**“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.**

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a professora Marinês Ribeiro dos Santos e o professor Frederick Van Amstel pelas orientações, conversas, ensinamentos, contribuições e apoio durante o processo de concepção deste trabalho.

Agradeço as três mulheres pretas mais importantes da minha vida, minha mãe Márcia Pereira de Araújo Rossi, e minhas avós Lola e Maria, por serem exemplo prático de resistência e força, são o que espelho e me orgulho de diversas formas, sem elas não teria chegado até aqui.

Agradeço a Thais Roque por me acolher no início da graduação, e tantas outras pessoas que passaram por mim durante este período e que tenho construído laços fundamentais neste processo, tais como Humberto Salmaso, Helena de Sylvio, Rayane Costa, Pedro Barraca, Layssa Kmiecik, Thamiris Sartori, Laís Guapyassú, Rebecca Neves, entre outros.

Agradeço a professoras em que me espelho para que um dia seja um profissional como elas, tais como Luciana Silveira, Marina Moraes, Cristiane Ferreira, Marilene Zazula Beatriz, Maria Luísa Carvalho e novamente Marinês Ribeiro, pelas aulas grandiosas em Design e Cultura.

Agradeço a TECSOL e o movimento de Economia Solidária, por ser um divisor de água durante a minha trajetória na universidade.

Agradeço as cantoras pretas brasileiras que foram e sempre serão a trilha sonora de minha vida, tais como Xênia França, Leci Brandão, Linn da Quebrada, Liniker, Karol Conka, Elza Soares, Alcione e muitas outras guerreiras que são a resistência dentro da resistência.

E por fim, agradeço a professora Ana Paula Medeiros dos Santos e o professor Erick Renan Kampa por aceitarem o convite para participar da minha banca.

## RESUMO

SILVA, Roger L. P. **Linguagem Afrofuturista no Videoclipe Nave de Xênia França**. 2019 Trabalho de Conclusão de Curso – Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

O objetivo deste trabalho é identificar como a linguagem Afrofuturista se apropria de códigos de representação em um projeto de design audiovisual, como uma estratégia de resistência em relação ao racismo. Para isso, o objeto de estudo é o videoclipe da música Nave, da artista brasileira Xênia França. A metodologia de análise está baseada em uma revisão bibliográfica a partir dos estudos de representação identitária (Stuart Hall), Movimento Negro (Nilma Lino Gomes) e Afrofuturismo (Ytasha Womack). Assim, este estudo demonstra como as técnicas de design inseridas no videoclipe se tornam ferramentas cruciais para a construção imagética e emancipação social.

**Palavras-chave:** Afrofuturismo. Movimento Negro. Audiovisual. Representação.

## **ABSTRACT**

SILVA, Roger L. P. **Afrofuturist language in the music vídeo Nave of Xênia França..2019**  
Trabalho de Conclusão de Curso – Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico, da  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

In this paper, I intend to identify how Afrofuturist language appropriates representation codes in an audiovisual design project, such as a music video. Being a strategy of resistance against racism. For this, the object of study is the music video of Nave, by Brazilian artist Xênia França. As a methodology, a bibliographic review is performed from the studies of identity representation (Stuart Hall), Black Movement (Nilma Lino Gomes) and Afrofuturism (Ytasha Womack). Thus, the search understands how design techniques become crucial tools for the construction of images and social emancipations, changing as strategies inserted in the music video.

Key-words: Afrofuturism. Black Moviment. Audiovisual. Identity Codes.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Elenco da peça O filho pródigo, de Lúcio Cardoso, 1947.....	14
Figura 2. Tony Tornado e o Trio Ternura apresentando a música “BR-3” no Festival Internacional da Canção em 1970 no Rio de Janeiro....	15
Figura 3. Jéssica Nascimento a Deusa do Ébano de 2018.....	17
Figura 4. Poster de divulgação do filme “2001: A Space Odyssey” (1968) .....	22
Figura 5. Capa da trilha sonora “Space Is The Place” de 1975... ..	24
Figura 6. Capa do álbum “All N’ All” de 1977 da banda Earth, Wind & Fire.....	25
Figura 7. Contracapa do álbum “All N’ All” de 1977 da banda Earth, Wind & Fire... ..	26
Figura 8. Print vídeo Let’s Groove, publicado no Youtube em set. 2013.....	27
Figura 9. Print vídeo Let’s Groove, publicado no Youtube em set. 2013. ....	27
Figura 10. Capa do álbum “Nightbirds” de 1974 da banda Labelle.....	28
Figura 11. Capa do álbum “Chamaleon” de 1975 da banda Labelle.....	28
Figura 12. Print vídeo Duas de Cinco + Cócix-ência, publicado no Youtube em mar. 2014. ....	29
Figura 13. Capa do álbum “Afrofuturista” de 2016 de Ellen Oléria. ....	30
Figura 14. Capa do álbum “XÊNIA” de 2017 de Xênia França. ....	31
Figura 15. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	35
Figura 16. Zoom do print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	35
Figura 17. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	36
Figura 18. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	36
Figura 19. Nyota Uhura, personagem interpretada por Nichelle Nichols em Star Strel. ....	38
Figura 21. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	39
Figura 22. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	39
Figura 23. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	40
Figura 24. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	40
Figura 25. Capa da Revista Vogue americana, edição 75, lançada em novembro de 1968. ....	41
Figura 26. Editorial da Revista Vogue americana, edição 75, lançada em novembro de 1968. ....	42
Figura 27. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	43

Figura 28. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	43
Figura 29. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	44
Figura 30. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	44
Figura 30. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	45
Figura 31. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.....	46
Figura 32. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	46
Figura 33. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	47
Figura 34. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019. ....	48
Figura 35. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018. ....	49
Figura 36. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	50
Figura 37. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.....	50
Figura 38. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.....	51
Figura 39. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.....	52
Figura 40. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	53
Figura 41. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.....	54
Figura 42. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	55
Figura 43. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.....	55
Figura 44. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	56
Figura 45. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.....	57
Figura 44. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	58
Figura 47. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	58
Figura 48. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.....	59
Figura 49. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.....	60
Figura 50. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.....	60
Figura 51. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.....	61
Figura 52. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.....	62
Figura 53. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	62
Figura 54. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	63
Figura 55. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.....	63
Figura 56 Categorias Afrofuturistas.....	65
Figura 57: Categorias Audiovisuais .....	66
Figura 58: Códigos de representação afrofuturistas presentes na vinheta .....	67
Figura 59: Códigos de representação afrofuturistas presentes no figurino e na apresentação da personagem.....	68



Figura 60: Códigos de representação afrofuturistas presentes no cenário..... 69

# SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
1.1 OBJETIVOS.....	11
1.2 JUSTIFICATIVA.....	11
1.3 METODOLOGIA .....	12
<b>2. VIDEOCLIQUE COMO IDENTIDADE VISUAL DO ARTISTA</b> .....	<b>13</b>
2.1 VIDEOCLIQUE COMO UM PROJETO DE DESIGN EMANCIPATÓRIO .....	16
<b>3. APONTAMENTOS SOBRE RAÇA E RACISMO NO BRASIL</b> .....	<b>17</b>
3.1 PRÁTICAS ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA DO MOVIMENTO NEGRO.....	19
3.2 REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA E INDÚSTRIA CULTURAL.....	23
3.3 AFROFUTURISMO .....	26
3.3.1 AFROFUTURISMO NA MÚSICA POPULAR NORTE-AMERICANA.....	30
3.4 XÊNIA FRANÇA E O VIDEOCLIQUE NAVE.....	36
3.5 A ESTÉTICA AFROFUTURISTA EM OUTROS VIDEOCLIPES NACIONIAS.....	54
3.5.1 VINHETA.....	55
3.5.2 DIÁLOGOS COM A ESTÉTICA FUTURISTA E O GÊNERO FICÇÃO CIENTÍFICA..	56
3.5.3 FIGURINOS.....	59
3.5.4 CORPOS NEGROS EM DESTAQUE.....	62
3.5.5 CENÁRIO.....	65
3.6 REPRESENTAÇÃO TAXÔNOMICA.....	70
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>76</b>
<b>5. REFERÊNCIAS</b> .....	<b>80</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende identificar como a linguagem afrofuturista é construída mediante representações estéticas e visuais nas produções contemporâneas nacionais do gênero videoclipe, possibilitando uma estratégia de resistência do Movimento Negro. Para isso, será usado como objeto de estudo o videoclipe Xênia França “Nave” lançado em março de 2019 no Youtube.

O Website Youtube é uma plataforma de compartilhamentos de vídeos que mais tem destaque no ramo de criação de conteúdo digital (FONSECA, 2019). Com isso, ativistas negros têm usado a plataforma para dar visibilidade às pautas/demandas do movimento. Canais de vídeos como: Muro Pequeno, Afro e Afins, De Pretas, Papo de Pretas, Rosa Luz, Spartakus Santiago, Ana Paula Xongani, Família Quilombo, são alguns dos exemplos de espaços criados por militantes para o debate de raça e empoderamento negro em variados campos sociais. Na categoria música, artistas nacionais como Karol Conka, Criolo, Emicida, Luedji Luna, BaianaSystem, Baco Exu do Blues, Rincon Sapiência, Rico Dalassam, Linn da Quebrada e Xênia França divulgam seus videoclipes que muitas vezes criticam o racismo estrutural e politizam a cultura afro-brasileira no Youtube.

A invisibilização do corpo negro, através da produção de variadas linguagens artísticas (filmes, gibis, séries, músicas e afins) se faz presente em vários gêneros, inclusive nas produções massiva do gênero ficção científica, por consequência foi criado um imaginário coletivo de pouca ou nenhuma representação dos grupos e culturas não eurocêntricas. Assim, na década de 1960, artistas e intelectuais norte-americanos negros sentiram a necessidade de criar um movimento em que visibilizasse este grupo através de elementos visuais futurísticos e artefatos tradicionais advindos do continente africano por meio da diáspora, contendo a presença de personagem e narrativas afrocentradas (WOMACK, 2013). Esse movimento artístico advindo do movimento negro é denominado como Afrofuturismo.

Para entender a noção de estética, adoto Augusto Boal (2008), que diverge do significado dado pela filosofia clássica. Segundo o autor, a estética não é a ciência do Belo, como se costuma dizer, mas sim a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade. Desta forma, o movimento afrofuturista é apresentado como produtor de

signos e símbolos que criam estratégias de resignificação, através da representação positivada de um grupo social marginalizado e não visibilizado.

Nas disciplinas de Fotografia, Animação, Audiovisual e Design e Cultura foram abordadas técnicas de design e explicitado como as produções de imagem em movimento são projetos de narrativas visuais significativos no estudo e produção de conhecimento em design gráfico. Entendendo isso, neste trabalho foi escolhido o videoclipe Nave de Xênia França tendo em vista que este projeto audiovisual se articula de forma hibridizada a partir do conteúdo sonoro (música) e conteúdo visual (videoclipe) que codificam e resignificam as questões de visibilidade negra se apropriando de princípios e da estética Afrofuturista.

Para Stuart Hall (1997), codificamos e damos sentidos a objetos, pessoas e eventos como forma de identificação e pertencimento. Tendo em vista que um projeto audiovisual representa uma ferramenta que carrega possíveis signos, iremos analisar elementos visuais (cenário e figurino) que estão presentes no videoclipe Nave, para entender como são construídos os códigos identitários do Movimento Afrofuturista.

## **1.1 OBJETIVOS**

Identificar como a linguagem afrofuturista se utiliza de estratégias de representação nas produções contemporâneas nacionais do gênero videoclipe, que legitimam, atualizam e resignificam pautas do Movimento Negro ligadas aos discursos do afrofuturismo. Como objetivos específicos pretende-se:

- Entender o videoclipe como um projeto audiovisual de design
- Relacionar Movimento Negro no Brasil e Afrofuturismo
- Analisar a linguagem afrofuturista a partir do videoclipe Nave

## **1.2 JUSTIFICATIVA**

A partir da minha trajetória acadêmica, percebi uma lacuna teórica e prática nas questões de design como ferramenta de tecnologia sociocultural que permite movimentos sociais desenvolverem práticas de emancipação e protagonismo destes grupos sociais, dentre eles está o Movimento Negro. Tendo a noção de que corpo

negro dentro do espaço acadêmico é minoritário, questionei a importância política de desenvolver um trabalho que se atentava as ações que elucidam e explicitam as criações de indivíduos negros que em diversas situações não são pautados nos espaços acadêmicos em que pode ser acessado dentro da graduação.

Segundo Nilma Lino Gomes (2017, p.23) “entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade.” Uma das poucas situações que possibilitou refletir o papel do design nas práticas sociais foi por meio da disciplina Design e Cultura, que através das temáticas relacionadas com o movimento feminista e movimento negro foi observado a construção do design na sociedade.

Atualmente, as pautas identitárias têm sido muito propagadas pelos meios de comunicação, sendo uma demanda social de grupos marginalizados (movimento feminista, movimento LGBTQIA+, movimento negro) que, tendo acesso à informação pela internet, socializam suas problematizações e questionam seus papéis sociais. Desta forma, a iniciativa de projetar a existência desses grupos, como o Movimento Negro, é um ato de resistência, uma vez que, por conta da diáspora africana — fenômeno sociocultural dado pelo período escravista —, sua história foi cruelmente apagada. É importante destacar que é preciso pesquisas em design gráfico e Afrofuturismo, uma vez que a estética tem tido repercussão em outros âmbitos científicos acadêmicos (como estudos de ciências sociais, comunicação e literatura).

### **1.3 METODOLOGIA**

Primeiramente foi feito uma revisão bibliográfica sobre os assuntos relacionados a Afrofuturismo, Videoclipe e Design. Após isso foi feito um levantamento sobre design e estudos sociais por meio de termos relacionados a identidade social, cultura de representação, entendendo que o design gráfico é uma ferramenta de representação sócio-cultural e que está inserido em uma realidade de produção de imagem (estática ou em movimento) importante na contemporaneidade, para entendermos essas noções citadas acima adotaremos Stuart Hall como embasamento teórico.

Posterior a isso, iremos apresentar algumas produções afrofuturistas na música e relacionar com o videoclipe Nave, utilizando a estética para entender como foi construído a identidade afrofuturista, e a partir disto descrever os códigos identitários que aparecem no vídeo que dialogam com a linguagem.

E por fim, com a análise descritiva do videoclipe é esquematizado uma tabela de design taxonômico, utilizando Airton Cattani e Jacques Leenhard como referencial bibliográfico, a tabela que categoriza os elementos identitários presentes nestes vídeos para apresentar visualmente as estratégias presentes na produção.

## **2. VIDEOCLIQUE COMO IDENTIDADE VISUAL DO ARTISTA**

O gênero Videoclipe foi reconfigurado durante todo o seu processo de existência. Na década de 1970, no ocidente, a função inicial das produções de videoclipe era majoritariamente mercadológica e econômica, uma vez que era possibilitado através de gravações de performances televisivas dos artistas, uma divulgação massiva para a venda de discos e bem como a construção imagética do artista (HOLZBACH, 2016). No Brasil, o nascimento das produções nacionais para o público de massa ocorreu pela vinculação de performances de imagem e som nos programas da televisão aberta, como por exemplo, os quadros musicais transmitidos pelo programa Fantástico nas décadas de 1970 e 1980. A consolidação destas produções nacionais veio por meio da criação da MTV Brasil, em 1991 (SILVA, MORAES, 2018).

Como nos Estados Unidos, a MTV Brasil se transforma em um ponto incisivo na importância do videoclipe na cultura popular, uma vez que em suas primeiras décadas a produção dos vídeos foi pensada para o meio de comunicação televisivo. A emissora que então se formatava para a veiculação destes clipes destinada ao público jovem, moldou durante as décadas de 1980 e 1990, o consumo massivo de vídeos (HOLZBACH, 2016). Na transição para o consumo digital, foram ampliados os veículos comunicativos a partir dos anos 2000 e 2010, assim os veículos como televisão e rádio se tornaram menos estratégicos e todo o processo de inserção de vídeos deu mais ênfase para as plataformas digitais, como Youtube, que na década de 2010 se torna a plataforma mais utilizada por gravadoras e artistas independentes para inserção de músicas e vídeos (MACEDO, 2015).

Uma das possibilidades que a ferramenta videoclipe oferece ao artista é o semblante midiático (GOODWIN, 1992). Segundo Andrew Goodwin, esse termo refere-se à identidade construída pelo artista através da estratégia midiáticas vinculadas a inserção audiovisual na indústria fonográfica. Desta forma, é possível estabelecer uma concordância entre videoclipe como um artefato que possibilita uma construção imagética e as premissas do design gráfico, uma vez que a essência de um projeto gráfico é estabelecer identidade, qualidade, organização, clareza processo de comunicação visual (GONDON, 2014).

O conceito de identidade visual é o conjunto de informações, como “os símbolos, as cores, os tipos, as disposições e os arranjos gráficos que devem sempre se manter dentro de um padrão para estabelecer a consolidação de uma marca e de um produto” (TEIXEIRA, 2007). Assim, pode-se pensar no videoclipe como parte de um projeto de identidade visual em movimento, uma vez que na elaboração desses vídeos é atribuído os processos de pré-produção, como por exemplo, breafing, conceito, figurino, cenário, e pós-produção, como tratamento de imagem e a inserção de elementos digitais, tais como tipografia e animação gráfica.

Arlindo Machado afirma que quando o artista tem como ideal e finalidade buscar o videoclipe como ferramenta de emancipação, o processo denominado “artemídia”, possibilita segundo o autor:

o artista digno desse nome busca se apropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas. O desafio da artemídia não está, portanto, na mera apologia ingênua das atuais possibilidades de criação. A artemídia deve, pelo contrário, traçar uma diferença nítida entre o que é, de um lado, a produção industrial de estímulos agradáveis para as mídias de massa e, de outro, a busca de uma ética e estética para a era eletrônica (MACHADO, 2007, p.17).

Portanto, entende-se que o videoclipe cria uma possibilidade de ser produto que emite signos, sendo necessário utilizar de embasamentos visuais, estéticos, tecnológicos para beneficiar a identidade visual do artista. Assim, todos processos que o audiovisual demanda, desde a pré-produção, direção de arte, elementos cenográficos, elementos sonoros e pós-produção, são necessários para materializar o conceito e o significado que compõe a identidade visual de um videoclipe. Na composição do ritmo, parte que fundamenta a narratividade do vídeo, é desenvolvido um diálogo entre cantor e diretor. Esta combinação permite a potencialidade

conceitual do videoclipe.

Para esse discurso ser materializado com sucesso, Tatit (1986) sugere uma estrutura através do destinador-locutor (artista) e destinatário-locutário (público alvo);

alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e a sua extensão estética, o canto, pressupõe necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintática de 'alguém que canta', antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção." (TATIT, 1986, p.6).

A partir dessa observação e o contexto artístico atual do videoclipe, podemos identificar aqui, que a produção audiovisual e a produção musical intensificam o conceito proposto por ambos.

O videoclipe como gênero possui seus elementos subjetivos nos quais transpõem as vertentes formais de roteiro que advém do audiovisual, se estabelecendo como um "sistema narrativo da música pop" (GOODWIN, 1992). As construções de clipes são feitas pela união do ritmo entre imagem e som, sendo considerado por Mozdzenski (2013) uma produção multimodalizada. Esse termo identifica as narrativas presentes no gênero videoclipe, que quando priorizadas facilitam a objetividade conceitual da música ou visão do artista.

Ainda refletindo sobre mensagem conceitual que o videoclipe intercede no cenário artístico, GOODWIN (1992), salienta as finalidades exploradas na relação entre imagem e som. Apesar desse recorte possibilitar uma mesclagem entre elas, ele identifica três principais funções estratégicas dessas relações:

- Ilustração: quando o videoclipe tem a finalidade de narrar através da imagem o conteúdo da música;
- Amplificação: quando o videoclipe introduz novos significados e elementos que correlacionam a música;
- Disjunção: quando o videoclipe se distancia (intencionalmente ou não) da narrativa musical (CARVALHO apud GOODWIN, 1992).



## 2.1 VIDEOCLÍPE COMO UM PROJETO DE DESIGN EMANCIPATÓRIO

Partindo da ideia de que todo design é político (SOUSA, 2015) - pois quando um projeto é inserido na cultura ele carrega signos, ideias e posicionamentos de forma consciente ou inconsciente, e que até quando denominado “neutro” também é um posicionamento - pode-se destacar que quando o design se dispõe a cumprir demandas e práticas de grupos e movimentos sociais esse projeto é usado como ferramenta de emancipação, transformação e crítica social. Para disatir essa relação destaca-se o movimento negro como produtor de conhecimento que pode fazer uso de processos de design para finalidades emancipatórias.

O Movimento Negro no Brasil e no mundo tem como um de seus objetivos construir uma consciência social a partir da estética negra, visando uma emancipação individual e coletiva que perpassa pelo autoconhecimento e afirmação identitária (SANTOS, MATTOS, 2018). Segundo Gomes (2017), uma das possibilidades de emancipação social que o Movimento Negro visa se ancorar é na experiência estético-expressiva:

Os saberes estético-corpóreos produzidos pela comunidade negra e organizados pelas negras e negros em movimento e pelo Movimento Negro Brasileiro encontram lugar dentro da racionalidade estético-expressiva discutida por Santos (2004,2006). Esses saberes dizem respeito não somente à estética da arte, mas à estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo. (GOMES, 2017 p. 79).

Quando processos de design são utilizados para representar formas de afirmação estética corpórea que se distanciam dos padrões eurocêtricos é criado novas sensibilidades críticas e sociais “essa sensibilidade e noção que as próprias pessoas que compõem o contexto, favorece a reflexão e posicionamento crítico quanto à sua situação, fundamento essencial do processo emancipatório.” (DE SYLVIO,2018 p. 68)

Desta forma, um videoclipe de um artista ativista pode ter como objetivo explorar os aspectos culturais de uma narrativa apagada, negatizada ou estigmatizada anteriormente, desenvolvendo um posicionamento crítico que apropria-se de técnicas visuais que difundem em possibilidade de construção da identidade no mundo que se opõe as representações dadas pela estética opressora.

### 3. APONTAMENTOS SOBRE RAÇA E RACISMO NO BRASIL

Para discorrer sobre o Movimento Negro no Brasil, iremos recorrer a Nilma Lino Gomes (2017). Segundo a autora “o Movimento Negro ressignifica e politiza afirmativamente a ideia de raça, entendendo-a como potência de emancipação, e não como uma regulação conservadora; explicita como ela opera na construção de identidades étnico-raciais” (GOMES, 2017 p.21).

O Movimento Negro constitui de grupos intelectuais, artísticos e da comunidade de pessoas negras que a partir da consciência das relações sociais no contexto histórico brasileiro, entende que nos períodos Brasil colônia e do Brasil Império tiveram como pilar a mão de obra escravizada do povo africano e indígena. Isso configurou a origem da desigualdade racial no país.

Tal processo que é formado a partir da vinda não voluntária de povos do continente africano, é denominado como diáspora africana. Entende-se por diáspora:

o espalhamento dos povos, que saem de sua terra de origem para concretizar a vida em outros países ou em outros continentes. Seja de forma forçosa ou por opção própria, os povos que abandonam sua casa jamais se desapegam das origens, e mantêm através da tradição a cultura na qual nasceram. Isso se dá pela manutenção da língua, da religião, modo de pensar e agir. Mas essa cultura original, no contexto diaspórico, está em constante transformação, de maneira que novos costumes acabam sendo assimilados e interferem não apenas na identidade pessoal como na identidade coletiva, que por sua vez reflete a identidade cultural de determinado grupo.” (CANCIAN, 2008, p.2).

Tendo noção desse processo estruturado pelo poder e exploração do povo negro escravizado, as culturas referentes a esses povos foram apagadas, desumanizadas e demonizadas pela civilização branca (SILVA et al, 2016).

Essa desigualdade formatada a partir da raça, é denominada Racismo, que em sua existência se ramifica em múltiplas manifestações sociais em camada individual,

institucional<sup>1</sup>, estrutural<sup>2</sup>, e religiosa<sup>3</sup>. No geral, o racismo sistematiza opressões direcionadas a um grupo, desenvolvendo assim uma ideologia de opressão para este. (RIBEIRO, 2018).

Quando utiliza-se o conceito de “raça” em estudos ligados à ciências sociais, entende-se que:

Conceitualmente, a categoria "raça" não é científica. As diferenças atribuíveis a "raça" numa mesma população são tão grandes quanto aquelas encontradas entre populações racialmente definidas. "Raça" é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão. (HALL, 2003 p. 69).

Com isso, entende-se que inicialmente o termo “raça” carrega a premissa de caráter “científico”, que determinava a partir das características biológicas a classificação e hierarquização social, tendo como uma de suas finalidades concretizar uma ideologia que justificava a escravidão (BATISTA, 2016). No entanto, no contexto das ciências sociais o termo foi afastado dessa origem, sendo resignificado como um espectro da realidade proveniente de uma estrutura social imposta, cujo o efeito esperado é a naturalização de desigualdades.

No imaginário coletivo brasileiro há uma falsa interpretação de que após o período abolicionista houve uma superação da desigualdade social, o que passou a ser designada como democracia racial. Como, a propagação da identidade nacional, vista na perspectiva do “paraíso racial”. Segundo Inácio Reinaldo Strieder (2001) sociólogos do século XX, como Gilberto Freyre, entendiam os processos de miscigenação como algo benéfico e voluntariado:

Gilberto Freyre, com seus estudos sobre período colonial, intensificou a imagem do "paraíso racial" brasileiro. Segundo ele, a miscigenação foi o resultado de um relacionamento benigno e voluntário entre o português, a índia e a mulher africana. Para Freyre, a era colonial está conectada ao século xx pela estrutura patriarcal oligárquica da família brasileira, pelas leis que protegiam aos escravos, pelas categorias

---

<sup>1</sup> “É quando a prática racista se manifesta institucionalmente, seja na esfera pública ou privada. Isso faz com que negros, indígenas e imigrantes “não-brancos” sejam preteridos em relação à saúde, educação e, no tocante à segurança, tornem-se alvo (está em curso um genocídio perpetrado contra a população negra e indígena) ou sejam negligenciados.” (PROF JOMO, 2016) disponível em <<https://www.geledes.org.br/sobre-racismo-e-suas-multiplas-manifestacoes/>>

<sup>2</sup> “Nesse ponto, é preciso que nós entendamos o racismo como um fenômeno conjuntural, ou seja, algo que perpassa todas as esferas de poder (públicas e/ou privadas); manifesta-se na política enquanto forma ou a arte de melhor governar, manifesta-se em políticas partidárias, manifesta-se em políticas econômicas, manifesta-se na produção cultural.” (idem.)

<sup>3</sup> Práticas de ódio vinculadas ao preconceito destinado a religiões de matriz africana, como umbanda e candomblé.

raciais adscriptivas, mais do que as puramente hereditárias, e pela ausência de leis discriminatórias contra os afro-brasileiros depois da abolição da escravidão. (STRIEDER, 2001, p. 21)

Essa noção considera o fato de que na construção política, social, econômica e cultural do Brasil, como um país colonizado, não há as relações de poder, em que determinado grupo detém privilégios que os posicionam em uma suposta superioridade imposta, desvalidando o processo histórico violento em que homens brancos estupravam mulheres negras escravizadas durante o período Brasil colônia (RIBEIRO, 2017).

Analisando historicamente percebe-se que não houveram práticas e políticas públicas para inserção de negros na sociedade que foram desumanizados, já que por muito tempo foram omitidos direitos básicos de moradia, educação, saúde e informação (RIBEIRO, 2017).

### **3.1 PRÁTICAS ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA DO MOVIMENTO NEGRO**

No século XX, pela a efervescência dos impactos dos direitos civis e a luta pela descolonização das mentes dos povos da diáspora negra são iniciadas articulações do Movimento Negro Brasileiro, tal fenômeno é observado também em outros países, visto que as pautas antirracistas são demandas coletivas em contraposição às políticas segregadoras e racistas que permeiam espaços diversos no campo social, econômico e cultural. No Brasil, o projeto de Abdias do Nascimento: o Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, com a proposta de resgatar valores da cultura negra-africana negada pelos padrões institucionais eurocentrados, por meio da educação, cultura e arte (NASCIMENTO, 2004).



*Elenco da peça O filho pródigo, de Lúcio Cardoso. Teatro Ginástico (RJ), 1947.*

**Figura 1. Elenco da peça O filho pródigo, de Lúcio Cardoso, 1947.<sup>4</sup>**

As práticas desenvolvidas pelo grupo eram de emancipação, voltadas aos indivíduos segregados socialmente no período do projeto (figura 1). Nascimento explicita que:

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Inauguramos a fase prática, oposta ao sentido acadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros. (NASCIMENTO, 2004).

É compreendido que o movimento negro é um produtor de conhecimento que usa de diversas expressões e tecnologias socioculturais para fortalecimento coletivo

<sup>4</sup> disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019)>

que constrói práticas ressignificativas do indivíduo e do coletivo negro em uma sociedade racializada. Podemos observar esse processo nas atividades realizadas pelo TEN, que se utilizou das manifestações artísticas para promover visibilidade à artistas negros no Brasil.

Nas décadas de 1960 e 1970, influenciados pela efervescência dos direitos civis dos negros e negras norte-americanos foi articulado o *black power* (poder negro), movimento com intuito de enaltecer a cultura negra a partir das questões sociais e estéticas. No Brasil, o movimento ganha força pela produção musical de artistas negros, sendo denominado o movimento *soul music*, como pode ser visto nas produções de artistas como Toni Tornado, Trio Ternura, Banda Black Rio, Gerson King Combo e Wilson Simonal (NACKED, 2012). Presentes nos festivais de músicas nacionais que ocorreram durante a ditadura militar (1964-1985), estes artistas se apresentavam politicamente a partir das indumentárias, das composições musicais e da resistência corpórea presente principalmente nos cabelos crespos armados, como forma de aceitação e empoderamento estético, já que na época era corriqueiro artistas e indivíduos negros alisarem seus cabelos como forma de embranquecimento, que proporcionava uma falsa ideia de adequação social.



**Figura 2. Tony Tornado e o Trio Ternura apresentando a música “BR-3” no Festival Internacional da Canção em 1970 no Rio de Janeiro. Fonte: História de Realengo<sup>5</sup>**

<sup>5</sup> Disponível em <<http://historia-de-realengo.blogspot.com/2009/11/trio-ternura.html>> Acesso em 20 de outubro de 2019.

Tony Tornado e o Trio Ternura (figura 2) tinham em seu repertório músicas em que era questionado o racismo estrutural no Brasil. O cantor em 1970 apresentou-se junto com Elis Regina a composição de Marcos Valle “Black Is Beautiful” durante o Festival Internacional da Canção. A faixa fala sobre a beleza do homem negro a partir dos versos: “Hoje cedo, na rua do ouvidor / Quantos brancos horríveis eu vi /Eu quero um homem de cor / Um deus negro do Congo ou daqui”. Em um dado momento da apresentação, o artista cerrou os punhos em referência ao gesto realizado por ativistas do *black panter*<sup>6</sup> (pantera negra). Este ato teve como consequência a prisão do cantor ainda no palco, que deixou o evento algemado pelos policiais (NACKED, 2012). Na faixa “Se Jesus Fosse Um Homem de Cor” lançada no compacto simples homônimo em 1976, era indagado no refrão os seguintes versos: “Você teria por ele esse mesmo amor se Jesus fosse um homem de cor?”.

Outra manifestação em prol da resistência estética e política negra, é a criação do Bloco Ilê Ayê. Fundado em 1974, é conhecido como o primeiro bloco carnavalesco afroscentrado no Brasil. Habitado em Curuzu, bairro da cidade de Salvador, Bahia (VERGARA, 2017). Percebendo as estruturas de desigualdade racial presentes nos espaços carnavalescos de Salvador, o bloco foi articulado por cidadãos negros, promovendo uma manifestação cultural que tinha por objetivo validar a existência da ancestralidade e religiosidade africana.

É perceptível de acordo com as indumentárias dos participantes, que as estampas étnicas se tornaram um fator proeminente do grupo, a importância e valorização do candomblé. Anualmente o bloco inicia o carnaval com um ritual para os orixás abençoarem o bloco durante sua passagem pelas ruas de Salvador, e também pelo próprio nome que significa o Abrigo do Homem Preto na linguagem nagô (SCHAUN, 2001).

Para Angela Schuan, os grupos carnavalescos afrocentrados presentes na Bahia :

Apresentam em comum o fato de valorizar a comunicação como um bem social que adquire dimensão ética na medida em que é utilizada para dar visibilidade a uma estética até então excluída do mundo visível, do mundo iluminado e irradiado da grande mídia. Assim, o corpo negro, na medida em que exibido como possibilidade estética, passa a ser

---

<sup>6</sup> Movimento de resistência negra criado na década de 1960. Veja em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-foram-os-panteras-negras/>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.



percebido como uma diferença possível, como existência mesma, libertando-se, pouco a pouco, dos grilhões estigmatizados a que foi submetido na história brasileira. (SCHAUN, 2001, p. 3)

Deste modo, observa-se o caráter politicamente ativo nas expressões advindas do grupo no decorrer de sua existência. Um evento realizado pelo bloco que empodera esteticamente o corpo negro é o A Noite da Beleza Negra do Ilê Aiyê. Iniciado em 1975, desde então elege a Deusa do Êbano (Rainha do Ilê) (figura 3). Para o grupo:

Um dos maiores objetivos da Associação Cultural Ilê Aiyê é sedimentar a auto-estima na comunidade negra de Salvador e propagar a cultura afro-baiana para os mais diversos pontos do mundo. Na Noite da Beleza Negra, o Ilê faz isso com o foco direcionado para a mulher negra. (ILÊ AIYÊ, 2019)<sup>7</sup>



Figura 3. Jéssica Nascimento a Deusa do Êbano de 2018. Fonte: G1 Bahia<sup>8</sup>

### 3.2 REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA E INDÚSTRIA CULTURAL

<sup>7</sup> Disponível em < <http://www.ileaiyeoficial.com/noite-da-beleza-negra/>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

<sup>8</sup> Disponível em < <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/10/25/ile-aiye-abre-inscricoes-para-concurso-da-deusa-do-ebano-2019.ghtml>>. Acesso em 20 de Outubro de 2019.



Stuart Hall (1997) considera que cultura é o conjunto de valores e/ou sentidos partilhados em um grupo. Assim, para o autor, as indústrias culturais têm o poder de retrabalhar e remodelar constantemente o que representam. Pela seleção e repetição, esses processos são capazes de impor e implantar definições de nós mesmos e dos outros, criadas pela cultura dominante (HALL, 2003). Deste modo, entende-se que os recursos de transmissão midiática são meios pelos quais essas representações são propagadas e inseridas no cotidiano, como por exemplo, a televisão, o rádio, os jornais, e as revistas.

No Brasil estas produções midiáticas tendem majoritariamente representar o corpo negro de forma estereotipada (como da mulher negra hipersexualizados ou do homem negro malandro e também sexualizado), criando um imaginário coletivo de preconceitos estabelecidos pela vinculação de imagens racistas de indivíduos negros. Para entendermos como isso ocorre, iremos identificar esse fenômeno como “branquitude”, que é a monocultura do corpo e do gosto estético, que se encontra presente em outras esferas sociais, culturais e econômicas, que atribuem representações hegemonicamente brancas (GOMES, 2017). Como contraponto, a negritude se constitui em denunciar e recusar essas práticas racistas, construindo outras apresentações por meio da valorização da cultura diaspórica africana e contestando os ideários propagados pela branquitude.

Portanto, esse regime cultural de representações é desenvolvido pela articulação de signos, que é quando damos significado e valores a objetos, pessoas e situações através da estrutura de interpretação presente no nosso cotidiano (SANTI, SANTI, 2008). Essa propagação se dá quando esses significados que estão circulando no campo social criam símbolos culturais que são incorporados na cultura popular. Segundo o autor:

...cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas as vezes até sem resistência. (HALL, 2003, p. 341)

Com isso, quando estereótipos são constituídos tendo como referencial a branquitude, tudo que é tido como diferente se torna a margem das representações,

criando assim uma ideia de cultura periférica consequente da hierarquização do que é aceito pelo dominante. Porém, há um deslocamento gradativo que tende a questionar, explicitar e ressignificar essa dinâmica social, advinda das lutas sociais destes grupos marginalizados pela cultura hegemônica.

Deste modo, o Movimento Negro reivindica a necessidade de representatividade identitária nesses espaços, por meio da estética-expressiva através do corpo, da imagem, da ancestralidade, da informação, do comportamento e da produção autônoma do movimento, sendo isso um ato político (GOMES, 2018). Essa demanda social das negras e negros se torna importante quando é compreendido que “toda essa construção negativa da imagem da pessoa negra não teve outra motivação se não sociopolítica” (BERTH, 2019. p. 121), pois o potencial político da construção imagética molda uma sociedade estruturada pelo racismo velado, que pressupõe uma superioridade questionável quando os valores estéticos definem o que é belo, aceitável e normativo. O que a branquitude proporciona é a hierarquia de poder que, por dominância social, dita os padrões a serem seguidos.

Assim, entendendo a cultura popular veiculada nas mídias de massa o movimento negro estabelece a negritude tem como estratégia de intensificar a estética negra a partir da produção de signos que positiviza a cultura negra, historicamente marginalizada. Uma das linguagens que propagam a negritude, é o Movimento Afrofuturista, que será abordada nos próximos tópicos.

A negritude tem como objetivo elucidar a importância dos negros como produtores de conhecimento e emancipação. Pode se denominar esse processo como empoderamento:

Compreendemos que o empoderamento não perpassa somente o viés estético e que se trata de uma construção de consciência social, uma luta e uma missão coletiva visando a emancipação de cada uma e cada um de nós, pois seu conceito inclui auto reconhecimento, fortalecimento de competências e autoestima.(SANTOS, MATTOS, 2018. p. 268)

Segundo Berth (2019) a estética é um fator importante da resistência negra, com o seu potencial político de reconstruir a imagem do corpo negro em qualquer tempo. Para isso, entende-se a necessidade de articular essas ações através da utilização de códigos que constroem as formas de representar a negritude. Várias manifestações são passíveis de trabalhar essas estratégias de representação. Para a autora a principal forma é a imagética, “pois essas imagens vão ressignificar o

imaginário que será abalado e simultaneamente reconstruído” (BERTH, 2019, p 114).

Então, através dos signos reconstruídos pela resistência deve concretizar o conceito emancipatório estético-expressivo. Os sentidos são construídos e reconstruídos pelo sistema de representação estabelecido pela cultura que por questões sociais, históricas, geográficas e econômicas podem variar e se transformar ao longo tempo.

A relação que se dá entre signos e os conceitos que eles evocam é fixada pelos códigos de linguagem. Para Stuart Hall (2016, p.42):

...Os códigos fixam as relações entre conceitos e signos. Estabelizam o sentido dentro de diferentes linguagens e culturas. Eles nos dizem qual linguagem devemos usar para exprimir determinada ideia. O inverso também é verdadeiro: os códigos nos dizem quais conceitos estão em jogo quando ouvimos ou lemos certos signos.

Entende-se que a dinâmica entre artefato, signo e linguagem implica um código que representa o conceito expressivo destas relações. E dessa dinâmica decorrem as identidades. Contudo, as identidades culturais são mutáveis, se adaptando aos contextos históricos e políticos, mediante as disputas entre grupos (SILVA, QUADRADO 2016).

“A identidade se consolida através da interpelação do sujeito e da sua representação” (SILVA, QUADRADO 2016, p.3). Com estes pressupostos e tendo em vista as articulações políticas dos grupos diaspóricos vale destacar como o movimento negro desenvolve uma identidade pautada na negritude, na representatividade, na reconstrução da ancestralidade e na resistência.

### **3.3 AFROFUTURISMO**

O Afrofuturismo tem início nos Estados Unidos na década 1960, a partir de manifestações artísticas de afro-estadunidenses que pautavam em suas obras a inserção de personagens negros e elementos visuais, sonoros e estéticos de reconstrução da cultura africana. Alguns desses artistas são: os músicos e poetas Sun Rá e George Clinton, a escritora de ficção científica Octavia Butler (WOMACK, 2013). Mesmo com essas produções existindo anteriormente, o termo “Afrofuturism” foi cunhado apenas em 1994 pelo crítico cultural Mark Dery, que em seu ensaio “Black to the future” utilizou o termo para se referir a estudos e práticas de tecnocultura

relacionadas ao movimento negro norte americano (WOMACK. 2013).

Enquanto linguagem o Afrofuturismo perpassa por diversas manifestações, como música, cinema, artes visuais, artes cênicas, moda e dança (SILVA.; QUADRADO, 2016). Segundo a escritora e artista ativista Ytasha Womack (2013, p.9);

Seja através da literatura, artes visuais, música ou organização de base, os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude para hoje e para o futuro. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica, o afrofuturismo combina elementos de ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma re-visão total do passado e especulações sobre o futuro repleto de críticas culturais. (tradução livre do autor).

Essa articulação artística se contrapõe à falta e/ou apagamento do corpo negro no gênero ficção científica, que historicamente tem projetado um padrão de representação excludente, isso pode ser percebido pela ausência de personagens e signos culturais da construção não eurocentrados.

A imersão do gênero ficção científica na cultura popular ocidental ocorre a partir da corrida espacial durante a Guerra Fria<sup>9</sup>, conflito entre Estados Unidos e União Soviética (URSS). A corrida espacial se torna uma disputa indireta que investe em estudos, tecnologias e armamentos espaciais como forma de consolidação das duas potências da época (BOSTELMANN, 2017).

A ficção científica como gênero literário já era existente, porém com o contexto norte americano em que se propagava um ideário de avanço tecnológico, produzido pelos noticiários sobre as articulações da NASA<sup>10</sup> para a ida do homem à lua, pelas histórias em quadrinhos, pelos seriados de televisão, pelos filmes, o consumo massivo destas temáticas se torna *mainstream* inicialmente nas décadas de 1960 e 1970 (BOSTELMANN, 2017). Como podemos ver no filme “2001: Uma Odisseia no Espaço (1968) (figura 4), do diretor Stanley Kubrick, no qual é relatado uma viagem de um grupo de astronautas ao planeta Júpiter, dentro de uma nave espacial regida por um computador, intitulado HAL 9000 (WARNER BROS PORTUGAL, 2013)<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Período histórico designado aos conflitos políticos entre Estados Unidos e URSS, a partir do fim da 2ª Guerra Mundial, até em 1991 com o fim da URSS.

<sup>10</sup> A National Aeronautics and Space Administration é uma agência de âmbito federal dos Estados Unidos responsável pelas pesquisas e desenvolvimento espacial.

<sup>11</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7E9CD3Hucws>>

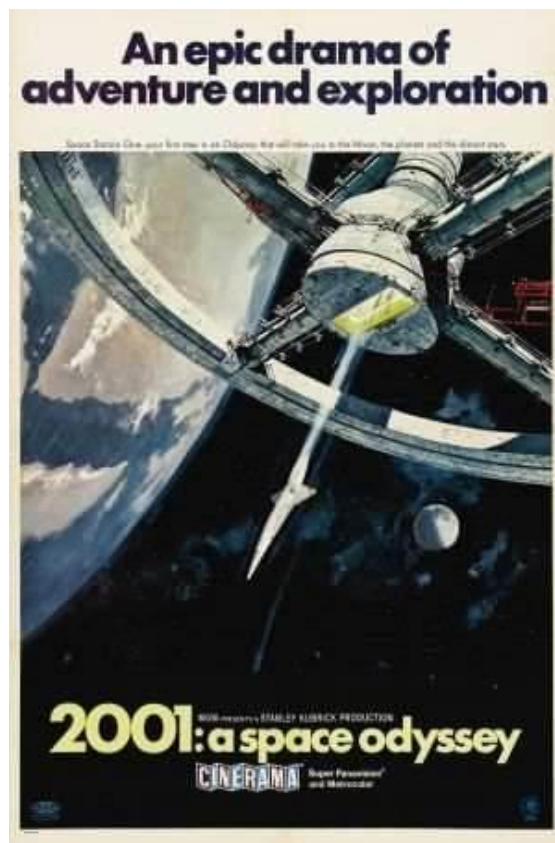


Figura 4. Poster de divulgação do filme “2001: A Space Odyssey” (1968)

Fonte: Site Ativar Sentidos<sup>12</sup>

A partir destas produções culturais, foi sendo criada uma visão de futuro que possibilitaria naves espaciais como transporte convencional, coexistência entre humanos e robôs, seres humanos com poderes sobrenaturais, e a possibilidade de habitar outros planetas.

Diante dessas construções norte americanas, sustentadas por uma grande estrutura de produção artística massiva, fica implícito que a existência de corpos negros e de outras etnias, futuramente serão extintos, uma vez que não são apresentados indícios destes corpos em suas representações. Esse processo de apagamento pode ser entendido a partir da perspectiva das relações de poder, posto que, pela construção do imaginário moderno, o ser Europeu é posicionado como sinônimo do civilizado e o ser africano como espelho negativo e primitivo (SILVA; QUADRADO, 2016, apud MAZAMA, 2009).

O Afrofuturismo é visto como um fortalecimento de representatividade que

<sup>12</sup> Disponível em < <http://ativarsentidos.com.br/visao/2001-uma-odisseia-espaco>>

reafirma uma identidade emancipatória através de narrativas utópicas e ressignificativas que propõem outras visões de futuro. Tendo a noção de que a construção de um futuro ligado a produção cultural, o movimento afrofuturista preocupa-se com os impactos sociais consequentes das tecnologias associadas ao desenvolvimento da humanidade (WOMACK, 2018).

Segundo Ytasha Womack (2018) na produção afrofuturista não basta apenas se preocupar com a representação de negras e negros, é preciso se utilizar de teorias críticas nas expressões da linguagem. Para a autora é importante também divulgar e propagar as criações e inovações intelectuais feitas por grupos e indivíduos negros, buscar as diversas representações de ancestralidade africana, denunciar as estruturas de poder, inventar possibilidades visando que “a imaginação é uma ferramenta de resistência” (WOMACK, 2018, p. 28).

Interpretando o Afrofuturismo como um movimento de emancipação estética:

Criar histórias com pessoas de cor no futuro desafia a norma. Com o poder da tecnologia e liberdades emergentes, os artistas negros têm mais controle sobre sua imagem do que nunca. Bem vindo ao futuro. (WOMACK, 2018, p.28)

Se apropriar de temáticas transversais junto as questões de raça, é um fator presente nas manifestações afrofuturistas. Como a interseccionalidade, termo relativo às análises e estudos que entendem as relações de poder pautadas:

pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdade básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias classes e outras. (RIBEIRO, 2018, apud CRENSHAW, 1986).

Abordagens interseccionais podem ser vistas em obras da escritora Octavia Butler, que insere em suas produções protagonistas negras, pobres e refugiadas que por meio de viagens no tempo, mundo pós-apocalíptico e migração planetária que discutem opressões presentes na sociedade contemporânea refletidas em contextos futuros (CALENTI, 2015). Essa inserção de pautas interseccionais (raça, gênero e classe) é proposital para o Afrofuturismo, pois artistas e intelectuais do movimento entendem que as estruturas opressoras desvalorizam e invisibilizam mulheres e homens negros, pessoas LBGQTQIA+, e outras minoriais. Utilizando a imaginação e a criação que valida esses corpos, o Afrofuturismo mostra que:

podemos e devemos imaginar futuros em que as minorias também sejam peças-chave, em que suas experiências sejam importantes e levadas em consideração. (CALENTI, 2015, p.12)

### 3.3.1 AFROFUTURISMO NA MÚSICA POPULAR NORTE-AMERICANA

Pensando na ordem cronológica e como se manifestava a linguagem afrofuturista no campo da indústria fonográfica, serão destacados algumas produções a partir dos anos 1970 de capas de discos influenciadas pela linguagem. E posterior a isso, será destacado os elementos afrofuturistas em videoclipes.

A trilha sonora do filme independente dirigido pelo artista afrofuturista Sun Ra, *Space Is The Place* (1973) tem como diretor de arte Hollis King e arte gráfica de Senora Brown<sup>13</sup>. Na capa do álbum (figura 5) o cantor aparece vestido de faraó egípcio portando uma nemes<sup>14</sup>. Na parte superior há uma bola metalizada com duas hastes apontadas para o céu, que é representado na imagem pelo fundo azul.

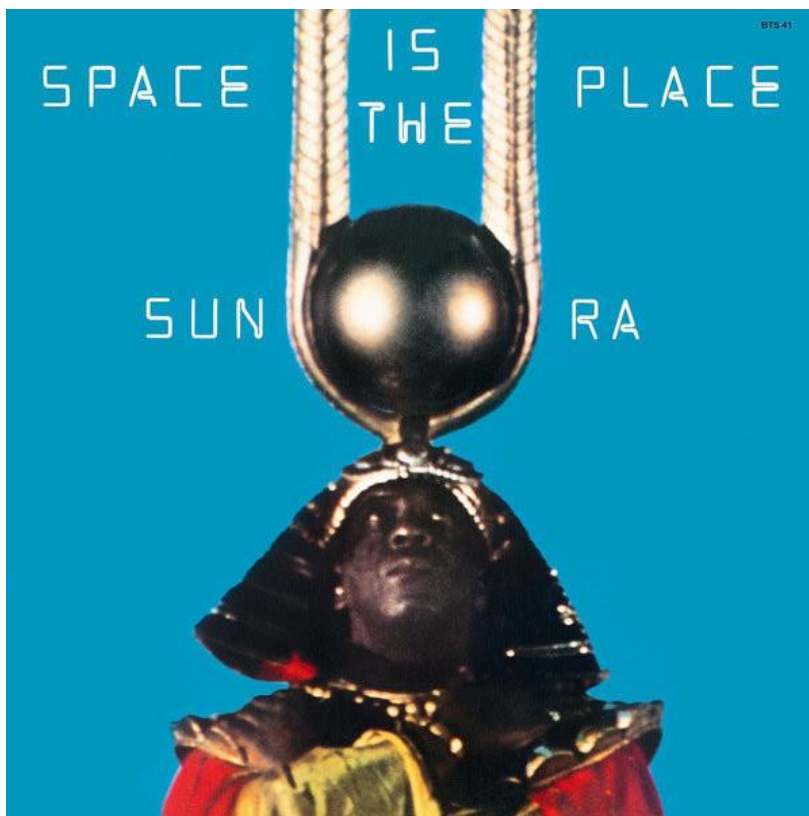


Figura 5. Capa da trilha sonora “Space Is The Place” de 1975.

Fonte: Discogs

A referência pela ancestralidade egípcia é intencional em obras afrofuturistas,

<sup>13</sup> Disponível em <<https://www.discogs.com/Sun-Ra-Space-Is-The-Place/release/1148563>>

<sup>14</sup> Vestimenta superior usada pelos egípcios no egito antigo.

segundo Womack (2013) “A afirmação afrofuturista da cultura coloca a nação no coração da história da diáspora africana, uma afirmação que contraria a tendência da cultura popular de divorciar o Egito de seu local e povo africano”. Esse divórcio, citado pela autora, é usual nas produções artísticas ocidentais que distanciam os aspectos históricos e geográficos, quando povos do Egito antigo são representados por artistas brancos<sup>15</sup>.

Outro exemplo de representação afrofuturista por meio de referências do antigo Egito, é a capa do álbum All N’ All(1977) do grupo norte-americano Earth, Wind & Fire, em que há uma ilustração de Shusei Nagoaka do Templo de Ramsés II em Abu Simbel (figura 6).

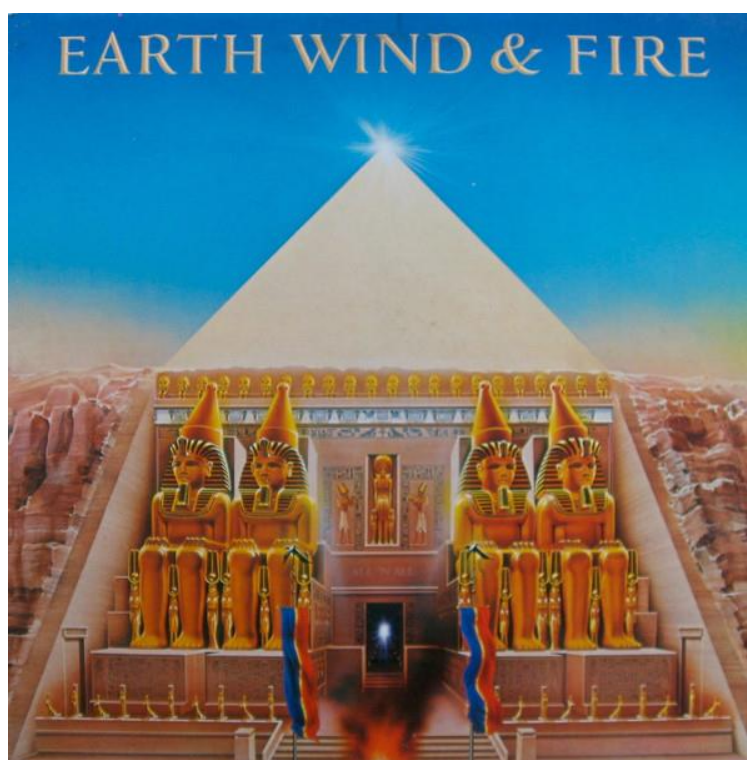


Figura 6. Capa do álbum “All N’ All” de 1977 da banda Earth, Wind & Fire.

Fonte: Discogs<sup>16</sup>

Na contracapa (figura 7) do mesmo álbum, há a continuação da ilustração da artista, em que é representado monumentos futuristas com formas piramidais e cilíndricas junto com foguetes decolando em direção ao universo.

<sup>15</sup> Ver “O embranquecimento do Egito Antigo”, GELEDES. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/o-embraquecimento-historico-do-egito-antigo/>>

<sup>16</sup> Disponível em < <https://www.discogs.com/Earth-Wind-Fire-All-N-All/master/97752>>





**Figura 7. Contracapa do álbum “All N’ All” de 1977 da banda Earth, Wind & Fire.**

**Fonte: Discogs<sup>17</sup>**

Subentende-se que a inserção da temática sobre o universo nas práticas afrofuturistas não é apenas uma aproximação com imaginário coletivo construído pela ficção científica mainstream de que no futuro o universo será habitado pela humanidade. Também é uma crítica social sobre a utopia de que o racismo será extinto a partir de uma nova habitação dos povos negros em outros planetas, que neste novo local as culturas advindas do continente africano não serão apagadas e serão referenciadas (WOMACK, 2013).

A estética afrofuturista da banda Earth, Wind & Fire em questão também é perceptível no videoclipe Let’s Groove (1981)<sup>18</sup>. O cenário do vídeo é ambientado por projeção em chroma-key<sup>19</sup> no universo com estrelas se movimentando em perspectiva cônica (figura 8). Para consolidação da estética futurista há adição de figurinos espaciais coloridos e técnicas de efeitos de computação gráfica, tais como sobreposição de vídeo, transição de cena dinâmica, mudança de cores em degradê e animações gráficas (figura 9).

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=Lrle0x\\_DHBM](https://www.youtube.com/watch?v=Lrle0x_DHBM)>

<sup>19</sup> Técnica de edição em que é inserido imagem na pós-produção em um fundo de cor sólida.



**Figura 8. Print vídeo Let's Groove, publicado no Youtube em set. 2013.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 9. Print vídeo Let's Groove, publicado no Youtube em set. 2013.**

**Fonte: Youtube**

A banda norte-americana Labelle, formada por Patti Labelle, Nona Hendrix e Sarah Dash, também se costuma através de figurinos metalizadas, semelhantes aos figurinos de super-heróis da cultura sci-fi, como explicitado nas capas dos álbuns *Nightbirds* (1974) (figura 10) e *Chamaleon* (1976) (figura 11).



Figura 10. Capa do álbum “Nightbirds” de 1974 da banda Labelle.

Fonte: Discogs<sup>20</sup>



Figura 11. Capa do álbum “Chamaleon” de 1975 da banda Labelle. <sup>21</sup>

<sup>20</sup> Disponível em <<https://www.discogs.com/Labelle-Nightbirds/master/154212>>

<sup>21</sup> Disponível em <<https://www.discogs.com/Labelle-Chameleon/master/154219>>

Fonte: Discogs<sup>22</sup>

No Brasil podemos alinhar algumas produções artísticas com a estética afrofuturista. Por mais que alguns artistas citados abaixo não se denominam como afrofuturistas há similaridade por meio do discurso sonoro e musical de músicos pós-afrofuturismo norte americano como Carlinhos Brown, Itamar Assumpção, Zezé Motta, Timbalada, Olodum, Gilberto Gil, Chico César, Elza Soares são alguns outros exemplos (SILVA, 2012).

Na década de 2010 já é mais visível obras diretamente ligadas à estética afrofuturista. Karol Conka, Criolo, Emicida, Luedji Luna, BaianaSystem, Baco Exu do Blues, Rincon Sapiência, Rico Dalassam, Linn da Quebrada e Xênia França são alguns artistas nacionais que se apropriaram da estética afrofuturista em algum momento de suas obras, desde roupas, a capas de álbuns, performances e videoclipes.

Em 2014 o artista Criolo, lança em seu canal do Youtube o videoclipe “Duas de Cinco + Cócix-ência”, um curta-metragem vinculado a duas canções do repper dirigido por Cisma. O enredo que se passa Grajaú em 2044 (figura 12), mostra a realidade periférica de adolescentes negros que convivem em um espaço violento e vulnerável. Em um momento é mostrado uma arma de fogo sendo feita por um computador e impressora 3D que é utilizada pelos personagens principais como ferramenta de justiça social.



Figura 12. Print vídeo Duas de Cinco + Cócix-ência, publicado no Youtube em mar. 2014.

<sup>22</sup> Disponível em <<https://www.discogs.com/LaBelle-Nightbirds/master/154212>>



Fonte: Youtube<sup>23</sup>

Em 2016, a cantora Ellen Oléria, lança o álbum “Afrofuturista” (figura 13), as temáticas abordadas nas músicas presentes no disco são sobre afetividade negra, resistência estética, ficção científica, utopia e sexualidade. Não foram produzidos videoclipes para as músicas do álbum, mas observando a capa do disco é perceptível a exposição de elementos visuais recorrentes na linguagem afrofuturista, tais como a inserção da representação do universo na fotografia, o figurino com acessórios tradicionais do continente africano, a posição da cantora olhando para a direção superior da imagem, como visto nos exemplos citados dos artistas Sun Ra e Labelle.



Figura 13. Capa do álbum “Afrofuturista” de 2016 de Ellen Oléria.

Fonte: Blog Notas Musicais<sup>24</sup>

### 3.4 XÊNIA FRANÇA E O VIDEOCLÍPE NAVE

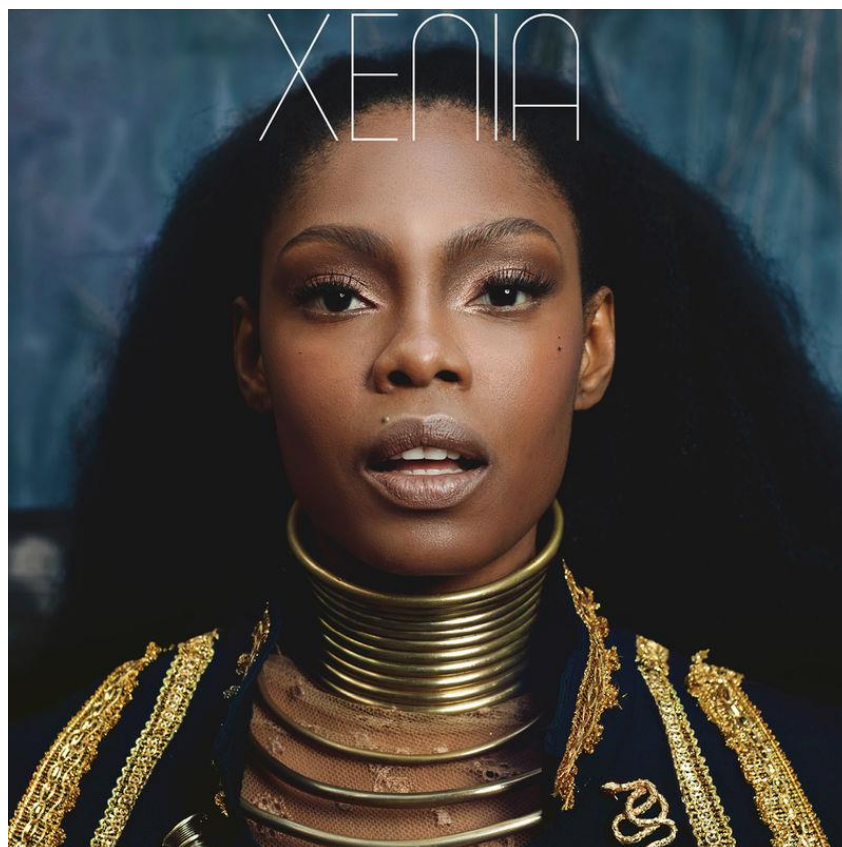
O objeto de pesquisa é o clipe “Nave” de Xênia França. Além de ser um videoclipe atual, a produção audiovisual disponível na plataforma do Youtube em 2019 tem coletado 46.659 visualizações desde seu lançamento, tendo visibilidade significativa

<sup>23</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=MCtVS9wh26Y>>

<sup>24</sup> Disponível em < <http://www.blognotasmusicais.com.br/2016/05/afrofuturista-reafirma-forca-da-raca-de.html>>

como um videoclipe afrofuturista. A escolha da artista como objeto de pesquisa se dá pelo discurso evocado pela mesma em suas músicas, performances, entrevistas, em que se destaca como ativista do Movimento Negro no Brasil.

Xênia França é uma cantora e compositora negra nascida em Camaçari, Bahia. Lançou seu álbum de estreia “XÊNIA” (figura 14) em 2017, a partir de produções que perpassam pelas temáticas sobre feminismo negro, movimento negro, reafirmação estética, ancestralidade, sexualidade, cultura yorubá e afetividade. Em setembro de 2018, foi lançado em seu canal do Youtube o videoclipe da música “Pra Que Me Chamas?”, com roteiro da própria artista e direção de Fred Ouro Preto, a produção audiovisual representa a cultura afro-brasileira com cenas de rituais religiosos do candomblé, danças tradicionais e mostra imagens de mulheres lendo livros escritos por autoras e autores negros.



**Figura 14. Capa do álbum “XÊNIA” de 2017 de Xênia França.**

**Fonte: Discogs<sup>25</sup>**

Percebe-se que a produção da cantora tem como um de seus propósitos o

---

<sup>25</sup> Disponível em < <https://www.discogs.com/Xenia-Fran%C3%A7a-Xenia/release/12295539>>

discurso de empoderamento negro e crítica ao racismo estrutural e institucional no Brasil. Em entrevistas para programas da internet e da televisão, a cantora afirma que cultua a ancestralidade a partir da música tendo as artistas Elza Soares e Leci Brandão como inspiração. Durante sua passagem pelo programa Estúdio Livre do canal TV Cultura vinculado em dezembro de 2017, a artista diz:

O meu disco começa saudando os meus ancestrais, porque a minha história não começa comigo, meu disco traça um pouco de quem eu sou, do que eu acho, mas antes disso outras pessoas passaram e fizeram muitas coisas, sofreram muitas coisas pra que eu estivesse aqui toda vestida de branco pra dizer o que eu acho, pra me posicionar, me auto-afirmar...

Em abril de 2019 é lançado o videoclipe da música “NAVE”<sup>26</sup>, dirigido por Diaba e com roteiro de Xênia. O vídeo que será o objeto de análise neste trabalho se utiliza da estética afrofuturista tanto no discurso lírico da canção, quanto do visual do videoclipe. Para o entendimento sobre discurso lírico da faixa, apresento a letra da música composta por Clarice Peluso e Verônica Ferriani:

Enquanto lembrava a foto vagamente  
Alguém recordava nostalgicamente  
Cérebro eletrônico avisou: Presente  
Expondo na rede descuidadamente  
Quente na memória remoendo fatos  
Fica no retrato o que de fato sente?

Enquanto falava distraidamente  
Outro respondia calorosamente  
A dessemelhança soando destrato  
Corte no barato que bateu de frente  
Um corte profundo, a pedra no sapato  
Tudo acontecendo aceleradamente

Pode chegar  
Quando chispar a nave eu tô  
Cruzar a órbita prum novo mar  
Que a nossa lua transbordou  
Vazou  
Pode correr  
Que lá só vai crescer amor  
Ó minha mãe, perdoa se eu te deixar  
Que esse planeta é gente demais

Enquanto transita um novo boato  
Santo tira o corpo fazendo de surdo  
A geral engole o tom do julgamento

<sup>26</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=FoWCoELm57c>>

Cospe marimbondo, tava armado o circo  
 Um quase inocente na arena inflamada  
 Queimando a cabeça à beira do absurdo

Pode chegar  
 Quando chispar a nave eu tô  
 Cruzar a órbita prum novo mar  
 Que a nossa lua transbordou  
 Vazou  
 Pode correr  
 Que lá só vai crescer amor  
 Ó minha mãe, perdoa se eu te deixar  
 Que esse planeta é gente demais

A partir da letra da canção, percebe-se o caráter afrofuturista através dos primeiros versos: “Enquanto lembrava a foto vagamente / Alguém recordava nostalgicamente / Cérebro eletrônico avisou: Presente”, que pode ser interpretado como eu-lírico através de imagens do passado (ancestralidade) tem contato com essas imagens no presente; e por conta deste destinado presente, há um desejo de habitar outro espaço nos versos: “Ó minha mãe, perdoa se eu te deixar / Que esse planeta é gente demais”, que é enfatiza a preocupação da personagem com a figura feminina/matriarca da família, quando a eu-lírico pensa em transportar-se para outro planeta, pela insatisfação da mesma pela quantidade de pessoas no planeta terra, deixando implícito também como a intolerância dessas pessoas afeta a personagem, a partir dos versos anteriores: “A dessemelhança soando destrato / Corte no barato que bateu de frente / Um corte profundo, a pedra no sapato / Tudo acontecendo aceleradamente”, subentende que a desigualdade (retratada como dessemelhança) alerta a eu-lírico (corte no barato que bateu de frente) uma insatisfação por meio das atitudes das pessoas (soando destrato) que habitam no planeta, fazendo que este anseio da personagem seja explorar um novo local mais receptivo e mais afetuoso, que é explicitado no verso “Que lá só vai crescer amor”.

É compreendido que para a análise da canção teremos muito repertório para discutir e refletir sobre afrofuturismo, mas o enfoque deste capítulo será como o videoclipe hibridiza música, imagem em movimento e códigos identitários como forma de enfatizar, ilustrar e ampliar os discursos expressivos das canções da artista.

Como embasamento para o estudo de imagem em movimento, adoto que Goodwin (1992) que define como principais finalidades do videoclipe: ilustração, ampliação e disjunção, que a partir da narrativa estabelece um molde de representação visual, como citado no capítulo anterior referente ao gênero



audiovisual. Como apoio Amstel et al (2018). Ambos destacam os elementos fundamentais para a linguagem audiovisual: Planos, Narrativa, Montagem, Movimentação de Câmera, Cenografia, que a partir da análise iremos refletir como, junto aos marcadores identitários, esses elementos presentes em projetos de design audiovisual do videoclipe moldam o caráter de representar o semblante midiático da cantora Xênia França.

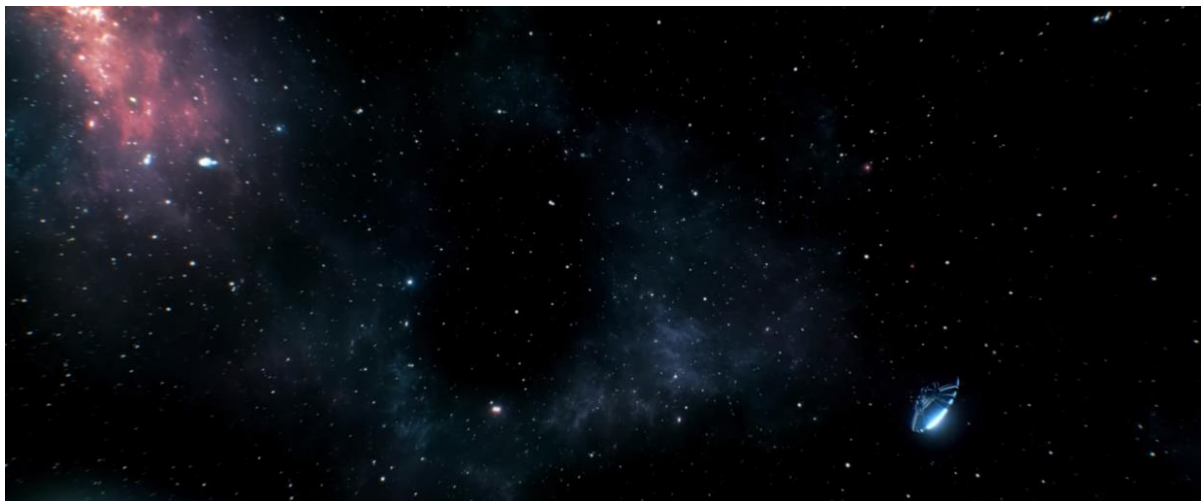
Para entendimento das categorias do audiovisual citadas acima (plano, narrativa, montagem, movimentação de câmera, cenografia), iremos explicitar o significado de cada termo. Planos são os distanciamentos de câmera que formam enquadramentos, de acordo com tamanho do espaço visível da tela. Narração é como a história é contada. Movimentação de câmera é ação de deslocamento da câmera durante uma cena geralmente aplicada para intensificar o que está sendo representado. Montagem entende-se por como é disposto o encadeamento das cenas na pós-produção e Cenografia é o espaço que contextualiza a cena (AMSTEL ET AL, 2018).

No decorrer da análise descritiva iremos identificar os elementos identitários que estão no videoclipe, junto com as possibilidades de design na produção do vídeo, para entender as técnicas visuais adquiridas na concepção do mesmo, tendo a noção que os dois processos (códigos identitário e elementos audiovisual) são complementares para a finalidade de representação.

Subentendendo que a narrativa é um dos fatores principais do videoclipe, iremos dividir a categoria narrativa do videoclipe em quatro etapas: vinheta, apresentação da personagem, cenas de interação da personagem com espaço/cenário e a utilização de cenas documentais de produções anteriores ao videoclipe como recurso para a representação de ancestralidade.

A primeira etapa da narrativa do vídeo é categorizada como vinheta. Esse termo advindo das produções audiovisuais televisivas, é para referir à parte de computação gráfica, que tende a apresentar e divulgar informações relacionadas ao projeto audiovisual (SCHIAVONI, 2011). Percebe-se que as cenas que se enquadram nessas características tendem ser uma introdução e contextualização da produção. Nos primeiros 51 segundos do videoclipe são intercaladas cenas de animação gráfica com ambientação no universo que é representado em planos nos quais são enquadrados múltiplas estrelas. No primeiro enquadramento (figura 15) é apresentado um plano geral do universo e em uma escala menor em relação a

dimensão da tela é visto uma nave espacial (figura 16) se movimentando em perspectiva dando a sensação de profundidade da representação. É observado que essas cenas da vinheta há uma direta referência das cenas iniciais do filme “Space Is The Place” (1974).



**Figura 15. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

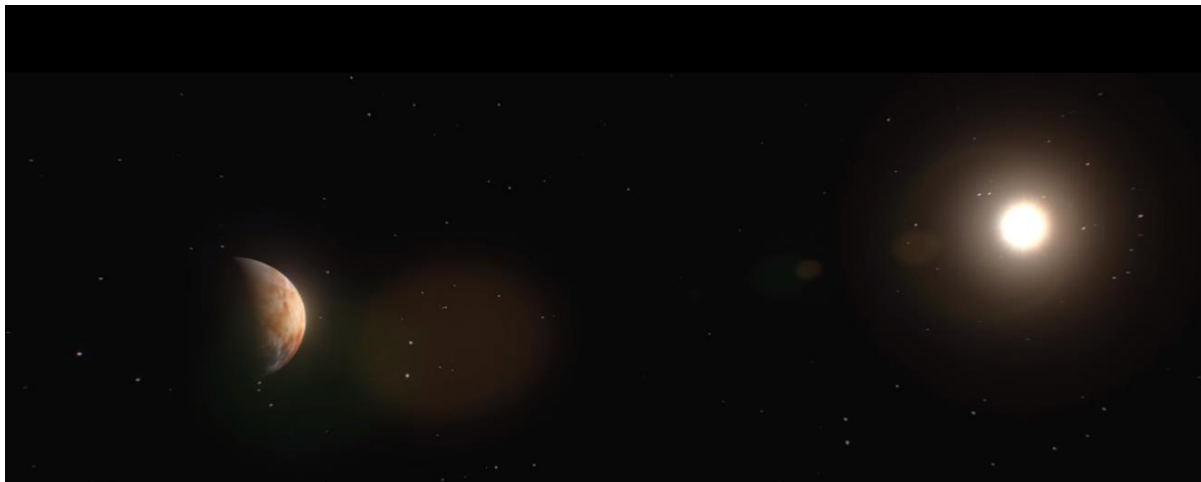


**Figura 16. Zoom do print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

Após este plano, em seguida é destacado um planeta em meio ao universo em órbita com o sol (figura 17). Não há evidências concretas de que é possível ser um planeta existente ou uma criação da narrativa de um planeta conhecido. É passível de interpretação que o planeta ilustrado na vinheta seria o planeta Marte pela

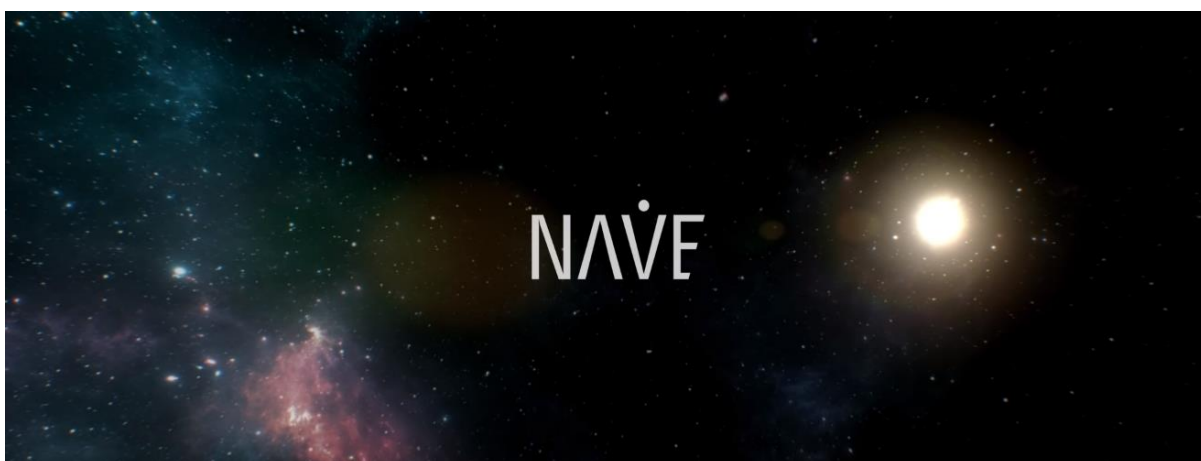
aparência referente às características visuais (cores e forma) e também pela noção geográfica de que Marte é o planeta mais próximo da terra<sup>27</sup>, já que na música é subentendido que a personagem pretende migrar de planeta.



**Figura 17. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

O plano que intensifica o sentido de que essas cenas de computação gráfica tem a finalidade de vinheta na percepção audiovisual é quando é apresentado o título da música e conseqüentemente do videoclipe em uma tipografia que dialoga entre o minimalismo e formas semelhantes aos ideogramas Ditema tsa Dinoko, escrita que será explorado melhor no tópico sobre ancestralidade (figura 18).



**Figura 18. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

---

<sup>27</sup> Veja em <<https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/01/22/qual-e-o-planeta-mais-proximo-da-terra-e-por-que-a-resposta-pode-surpreender-voce.ghtml>>

A movimentação de câmera se mostra importante para o sentido do vídeo em articulação com o contexto da música. Entre os 50 segundos iniciais do videoclipe, antes da aparição do título na vinheta, a velocidade do movimento da câmera é mais suave e após o texto há uma mudança brusca na movimentação da câmera para uma velocidade mais rápida que a anterior, possibilitando uma interpretação de aterrissagem. É reforçado o sentido de uma viagem espacial, além das imagens de movimento no universo, também pela sonoplastia<sup>28</sup> em que durante a exibição da vinheta são colocados ruídos de interferência sonora que mesclam rápidos textos sobre notícias de jornalismo televisivo, discursos e músicas. Pode-se notar algumas das falas presentes na radiotransmissão como; “os ataques cibernéticos”; “está eleito o novo presidente da república”, “uma coisa chamada computador”, “o que é verdade e o que é boato”, “ouvir a posição de uma mulher”. Esses discursos podem ser contextualizados com as conjunturas políticas do Brasil, que a partir de 2016 há uma movimentação de ataques contra a democracia (ataques cibernéticos) também podendo ser relacionado às questões de fake news<sup>29</sup> durante as eleições presidenciais em 2018 que é ressaltado na frase “o que é verdade e o que é boato” e também é destacado como durante as eleições ocorreu a movimentação da resistência feminista durante a eleição com a campanha de oposição #ELENÃO.

A transição entre a vinheta e a aparição da cantora como personagem do videoclipe é acompanhada pelo início do instrumental da música. Na etapa de apresentação da personagem iremos recorrer aos apontamentos de Gomes (2017) sobre os códigos da estética corpórea em que autora ressalta como um ato político do corpo negro representado nas manifestações culturais.

Pela contextualização do clipe, a personagem é uma pesquisadora científica que nas cenas iniciais está estudando e explorando artefatos que podem ser entendidos como objetos de um novo espaço e que no decorrer da narrativa isto fica evidente, através das cenas em que a personagem caminha e recolhe materiais de estudo. Relembrar o apagamento e/ou a inexistência de representação de corpos negro posicionados como produtores de conhecimento, mostra como no videoclipe a artista se opõe a imagem estereotipada dos negros e negras. Nilma Lino Gomes

---

<sup>28</sup> Técnica de representação sonora.

<sup>29</sup> Notícias falsas, em livre tradução.

(2017, p.42) diz:

No Brasil, o corpo negro ganha visibilidade social na tensão entre adaptar-se, revoltar-se ou superar o pensamento racista que o toma por erótico, exótico e violento. Essa superação se dá mediante a publicização da questão racial como um direito, via práticas, projetos, ações políticas, cobrança do Estado e do mundo privado da presença da população negra na mídia, nos cursos superiores, na política, nos lugares do poder e decisão, na moda, na arte, entre outros. A denúncia do racismo, a sua inserção como um crime inafiançável e imprescritível sujeito à pena de reclusão garantida na Constituição de 1988, a presença dos negros e negras na mídia, no mercado de trabalho e nas universidades fazem parte desse cenário de lutas.

Sobre as poucas aparições de personagens negras em filmes de ficção científica, quando há inserção de mulheres negras nestas produções é perceptível o processo de embranquecimento desses corpos. Por exemplo, a personagem Nyota Uhura (figura 19) do seriado televisivo norte-americano *Star Trek* (Jornada nas Estrelas) produzido entre 1966 à 1969. A personagem interpretada pela atriz Nichelle Nichols, era apresentada com cabelos curtos e alisados, como forma de demonstração hegemônica de representar um corpo negro de forma “higiênica”, uma vez que cabelos crespos ou trançados no imaginário construído pela branquitude é sinônimo de não-higiênico e não limpo. Assim, quando Xênia França representa uma cientista negra com cabelos longos trançados ela ressignifica a construção identitária a partir da estética corpórea negra.



Figura 19. Nyota Uhura, personagem interpretada por Nichelle Nichols em Star Trek.

**Fonte: Momentum Saga<sup>30</sup>**

De modo a enfatizar a profissão da personagem, a artista utiliza objetos que sugerem ações de estudos científicos, tais como a presença de lupas (figura 20), proveta de vidro (figura 21), erlenmeyer (figura 22), pipeta graduada (figura 23), e luvas de proteção (figura 24).



**Figura 21. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

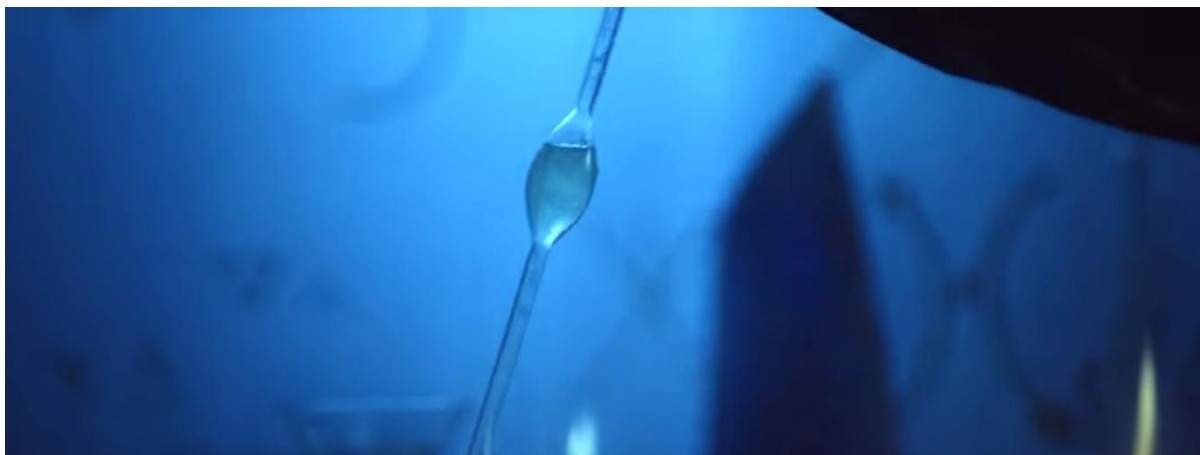


**Figura 22. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

---

<sup>30</sup> Disponível em < <https://www.momentumsaga.com/2014/12/uhura-as-mulheres-e-ficcao-cientifica.html>>



**Figura 23. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 24. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

Como elemento identitário, o figurino da cantora/personagem expressa diálogos com a construção estética futurista. A estética futurista, assim como a produção massiva do gênero ficção científica, inicia com o advento da Guerra Fria<sup>31</sup>, em que houve a articulação da corrida espacial entre as duas maiores potências da época: Estados Unidos e União Soviética (URSS). Deste modo, como efervescência do contexto cultural do capitalismo ocidental, foi construído a partir de diversas expressões um imaginário coletivo da era espacial e futurista. Na moda esta construção teve impulso a partir dos editoriais das revistas que circulavam na época

---

<sup>31</sup> Período histórico designado aos conflitos políticos entre Estados Unidos e URSS, a partir do fim da 2ª Guerra Mundial, até em 1991 com o fim da URSS.



(BOSTELMANN, 2017). Segundo Pâmela Bostelmann:

Grande parte das peças era idealizada com formas e recortes geométricos numa silhueta simples, por isso a linguagem da era espacial também era construída a partir da combinação dessas roupas com acessórios específicos como: sapatos brancos ou pretos, óculos, toucas e capacetes, remetendo ao uniforme dos astronautas (PAVITT, 2008; SANTOS, 2010). (BOSTELMANN, 2017, p.76)

A paleta de cor geralmente era composto por cores combinadas entre branco e prata, sendo feitas por tecidos sintéticos eventualmente inseridos elementos de metal e plástico (BOSTELMANN, 2017). Pode-se observar no editorial da revista americana Vogue de 1968, em que há figurinos desenhados pela estilista Andre Courrèges, como eram veiculadas as roupas futuristas. Na capa (figura 25) da edição de novembro de 1968, observa-se um capacete sintético branco inserido na cabeça da modelo. Os cortes geométricos, as cores brancas, acessório como luvas e óculos especiais são perceptíveis em outras imagens dos desenhos do estilista para a revista Vogue (figura 26)



Figura 25. Capa da Revista Vogue americana, edição 75, lançada em novembro de 1968.

Fonte: Vogue.com<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Disponível em < <https://www.vogue.com/article/from-the-vogue-archives-andre-courreges-space-age>>





Figura 26. Editorial da Revista Vogue americana, edição 75, lançada em novembro de 1968.

Fonte: Vogue.com<sup>33</sup>

Portanto, entendendo como a cultura pop construiu o imaginário da moda futurista, vemos que os figurinos de Xênia França no videoclipe dialogam com esses artefatos citados acima. A primeira roupa da personagem no videoclipe (figura 27), é uma espécie de macacão espacial que se assemelha a algumas produções de Andre Courrèges pela predominância da cor branca nas peças, por não conter muitas formas curvilíneas e pelo desenho superior da roupa que remete a uma proteção ou capacete espacial (figura 28). Subentende-se também que esta primeira roupa seja o uniforme da personagem, uma vez que entende-se que esta acabou de fazer uma viagem espacial e também pode remeter à “profissão” da personagem que ambientada em um laboratório científico utiliza-se da cor branca.

<sup>33</sup> Disponível em < <https://www.vogue.com/article/from-the-vogue-archives-andre-courreges-space-age>>



**Figura 27. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 28. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

A segunda roupa do videoclipe é azul (possivelmente feita de vinil) (figura 29). Nos planos em que a personagem está caracterizada com a segunda roupa há uma sequência de planos detalhes no rosto da artista e que dão enfoque na personagem tocando com as mãos o seu cabelo trançado (figura 30). “Os cabelos são um importante elemento estético de autoafirmação e de cultivo do amor à própria imagem, sobretudo para mulheres, sejam elas da etnia que forem” (BERTH, 2019, p.116). Para a população negra as tranças são um significado de resistência, uma vez que é estabelecido pela branquitude que o belo são cabelos lisos.



**Figura 29. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 30. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

Na terceira etapa, no qual iremos visualizar a cenografia do videoclipe, entendemos que o cenário é um marcador identitário pois no audiovisual:

a construção do cenário contribui para a contextualização das ações dos atores e, eventualmente, pode aparecer em primeiro plano no caso de haverem props<sup>34</sup> em cena, que são objetos usados como pivô para ações dos atores... (Amstel et al, 2018 p.3)

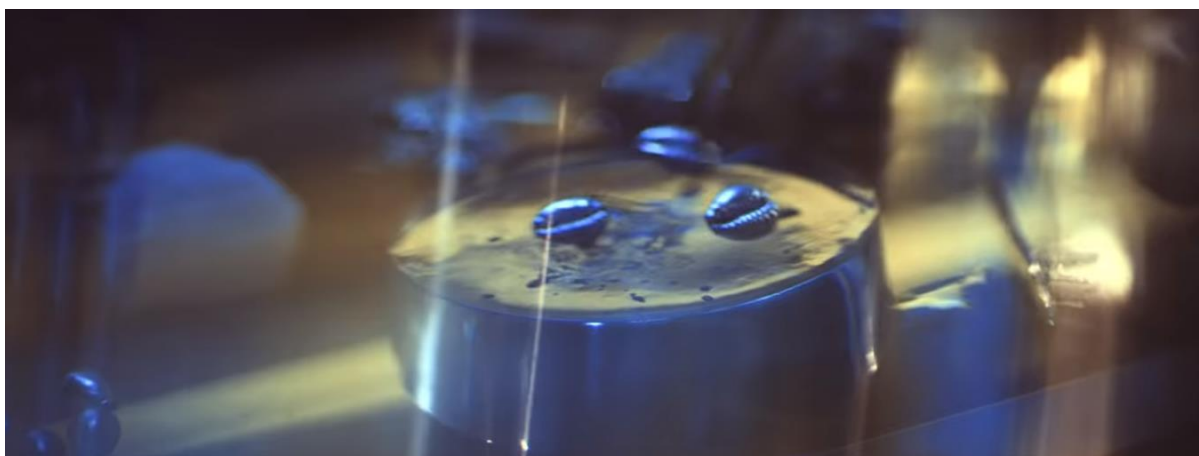
A interação entre o personagem e o espaço que ele está interagindo é importante para criar uma representação imagética associativa entre o criador e o público que consome a mídia. São utilizadas três ambientações diferentes durante o decorrer do videoclipe.

---

<sup>34</sup> Como pedras estudadas pela personagem em cenas do videoclipe.



Primeiramente para enfatizar as ações de pesquisa há uma espécie de laboratório em que os objetos de estudos estão colocados no espaço. Esses objetos de estudos são majoritariamente pedras de diferentes tamanhos, texturas e formas. Destaca-se em uma das cenas (figura 30) a personagem analisa visualmente alguns búzios através de uma lupa, que são artefatos religiosos utilizados no candomblé. Búzios são conchas do mar utilizada pelo povo lorubá escravizado no Brasil, como substituto o jogo de Opelé de Ifá, uma vez que a cultura religiosa foi reprimida neste período. Assim, foi denominado Jogo de Búzios, que é a materialização da comunicação entre Orixás e os religiosos (PÓVOAS, 2002). Com isso, interpreta-se que este novo local explorado pela personagem teria sido já habitado anteriormente por outros povos, principalmente povos negros, essa ação será defendida em outras cenas citadas posteriormente.



**Figura 30. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

O segundo cenário há uma relação entre a personagem aparece em uma pedreira deserta, onde a cientista explora e visualiza o local. Há ações da personagem neste espaço em que ela distribui receptores de sinais, representados por uma luz de led vermelha (figura 31), que após a inserção destes receptores ela coloca em sua orelha (figura 32) um ponto de retorno destes sinais presentes no espaço.



**Figura 31. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 32. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

O terceiro cenário do vídeo evidencia o contato da personagem com uma floresta, que serve de ponte para os elementos de representação da ancestralidade. A proximidade e a presença da personagem em ambientações da natureza (pedreira, lagunas e floresta) é uma reconstrução da ancestralidade e dos dogmas religiosos da cantora. Advinda do candomblé, sua devoção pelos orixás, que são representação personificada das forças presentes na natureza, coloca a cultura loruba em destaque na cena. As cenas que mais ilustram essa afetividade com as práticas ancestrais é quando são montadas sequências entre planos que destacam a afeição da artista com imagens retiradas do filme de Geraldo Sarno “Espaço Sagrado”

(1975)<sup>35</sup> (figura 33) que dá visibilidade para mulheres negras praticando ritos religiosos do candomblé. O curta-metragem documentário explicita, através de imagens e narração, como são formados os terreiros no estado da Bahia.



**Figura 33. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

Outro destaque sobre ancestralidade é que em uma das cenas é explicitado registro de um alfabeto estrangeiro (figura 34). Esse sistema de escrita, denominado Ditema tsa Dinoko, foi desenvolvido a partir das simbologias gráficas de países tradicionais da África Austral, parte sul do continente (ATLAS OF ENDANGERED ALPHABETS, 2019). A partir dessas ações, percebe-se como a estética afrofuturista está presente no videoclipe, uma vez que a personagem mesmo explorando um novo planeta no espaço como forma viver em um local não opressor, anti-racista, não se desvincula da ancestralidade africana, a partir da religião, da escrita, do cabelo e da presença de indivíduos negros neste local.

---

<sup>35</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7\\_cJc&t=496s](https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7_cJc&t=496s)>



**Figura 34. Print vídeo NAVE, publicado no Youtube em mar. 2019.**

**Fonte: Youtube**

Assim, percebe-se que a relação entre discurso, música, imagem em movimento, crítica social, interação e ressignificação de estéticas introduzidos em uma produção de videoclipe tem uma finalidade social que artistas negros transformam em um instrumento de emancipação e empoderamento social. Berth elucida:

Esse fortalecimento também será pautado pela representatividade, pois à medida que nos vemos de maneira positiva nos espaços mais diversos é que podemos reconhecer e assimilar a possibilidade de nossa própria imagem como positiva também. Muitas são as formas de se trabalhar esses movimentos que são inerentes e se intercalam em intensidade, e o principal deles é o imagético. Precisamos nos ver de forma positiva, literalmente, pois essas imagens vão ressignificar o imaginário que será abalado e simultaneamente reconstruído. (BERTH, 2019, p. 124)

### **3.5 A ESTÉTICA AFROFUTURISTA EM OUTROS VIDEOCLIPES NACIONAIS**

Para compreender como a estética afrofuturista está presente em videoclipes nacionais, iremos apontar de acordo com o que foi coletado no clipe Nave (Vinheta, Diálogo com estética futurista e ficção científica, Figurinos, Corpos negros em Vigência, Cenografia) outros videoclipes que dialogam com a produção audiovisual da Xênia França, sendo um complemento da análise.

### 3.5.1 VINHETA

É observado no videoclipe “BLUESMAN”<sup>36</sup> (figura 35) do artista Baco Exu do Blues, lançado em Novembro de 2018, algumas semelhanças com o videoclipe Nave, que começam a partir da vinheta. Em dado momento das vinhetas é mostrado o título do videoclipe. É possível relacionar as formas tipográficas usadas em ambos, uma vez que os dois apresentam fontes de corpo simples, geométricas, compostas pela cor branca, sendo centralizada no quadro da tela. No videoclipe “O Que Se Cala”<sup>37</sup> (figura 36) da artista Elza Soares, lançado em Outubro de 2018, também é apresentado a vinheta na cena com o título do vídeo, de forma a evidenciar o nome da música, com uma fonte tipográfica branca, também posicionada no centro da tela. Já no videoclipe da cantora Gloria Groove, intitulado “Império”<sup>38</sup> (figura 37), lançado em Outubro de 2016, há um certo desprendimento em relação aos dois exemplos citados acima, mas que continua tendo uma relação com eles. A forma tipográfica do texto apresentado possui características geométricas triangulares, sendo posicionada ao centro apresentada de modo negativo em um elemento visual de metal.



Figura 35. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.

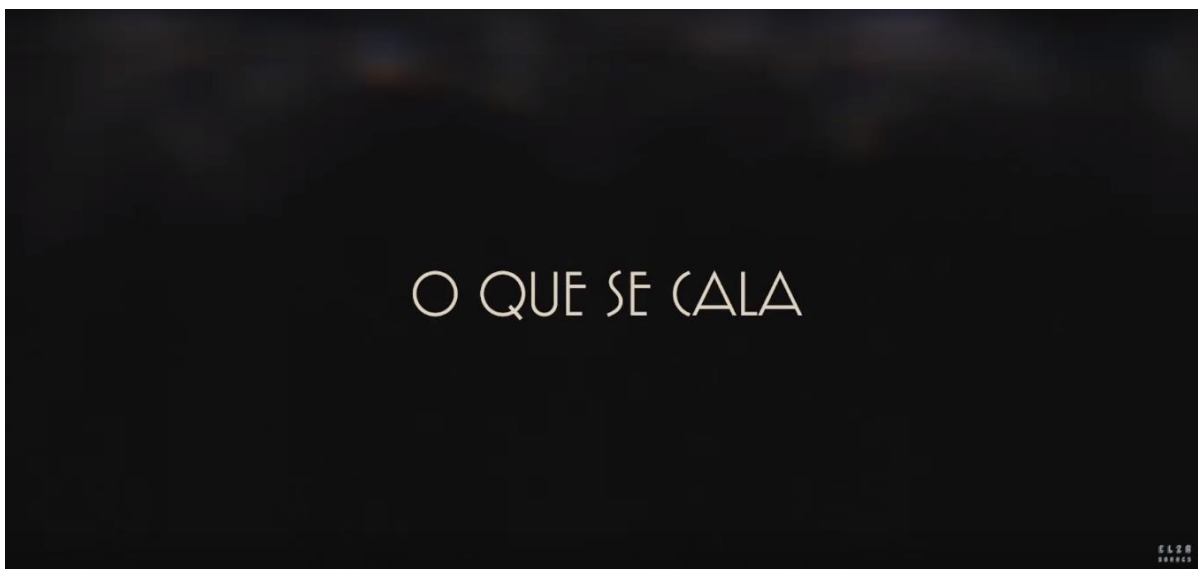
Fonte: Youtube

<sup>36</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw>>

<sup>37</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PFBzfCf2Uic>>

<sup>38</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eYU-oXjllus>>





**Figura 36. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.**

**Fonte: Youtube**



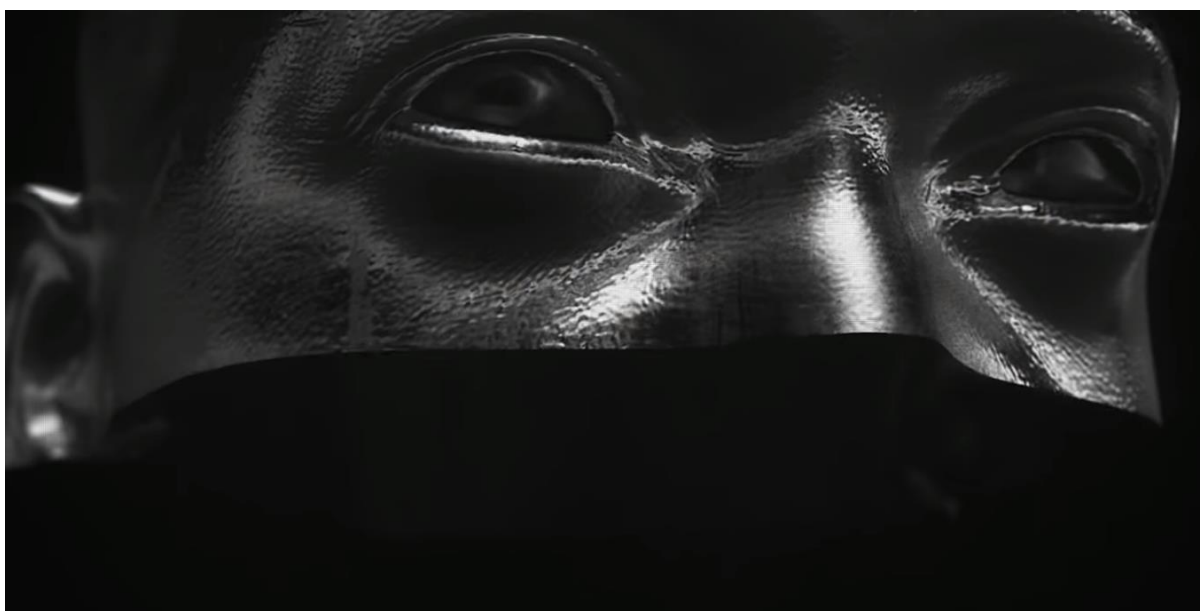
**Figura 37. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.**

**Fonte: Youtube**

### **3.5.2 DIÁLOGOS COM A ESTÉTICA FUTURISTA E O GÊNERO FICÇÃO CIENTÍFICA**

Como visto antes, entende-se como ficção científica um gênero que constrói um imaginário cultural embasado em utopias e tecnologias científicas. Tendo noção de que o Afrofuturismo se utiliza diretamente dessas temáticas, é possível observar em videoclipes influenciados direta ou indiretamente pela estética uma inserção

desses assuntos. No videoclipe Nave, a abordagem de ficção científica se dá pela viagem espacial da personagem a um planeta novo em busca de possibilidade para habitá-lo. Em outras produções é possível observar outras temáticas de ficção científica e futurista. No videoclipe BLUESMAN há uma cena de animação gráfica (figuras 38 e 39), em que é apresentado um corpo de um indivíduo negro com uma pele de metal. Anteriormente a esta cena, há um discurso em que é relacionado o metal com os negros no Brasil, comparando a desvalorização de ambos socialmente. A hibridização do corpo com elementos artificiais é muito presente nas produções de história em quadrinhos de super-heróis.



**Figura 38. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 39. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.**

**Fonte: Youtube**

Já no videoclipe “O Que Se Cala” a abordagem futurista se dá pela hibridização do corpo da cantora Elza Soares com elementos de metal (figura 40). Nota-se a inserção de placas eletrônicas, cds, correntes e como extensão da personagem há um guidão de moto com retrovisores, junto há um microfone de cristal centralizado. Percebe-se que a utilização de minérios nas produções afrofuturistas é recorrente. Iremos ressaltar esse fato no tópico Cenário.



**Figura 40. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.**

**Fonte: Youtube**

### **3.5.3 FIGURINOS**

Como abordado antes, o figurino é um fator importante para o processo estratégico do Afrofuturismo. Analisando os videoclipes é evidente a presença de peças brancas nos corpos negros presentes nestes vídeos. No videoclipe do Baco Exu do Blues, na única cena em que o artista é filmado (figura 41), é posto o rapper sorrindo para a câmera vestido de branco, sendo o branco uma cor recorrente nas produções afrofuturistas.



**Figura 41. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.**

**Fonte: Youtube**

Nos videoclipes “O Que Se Cala” (figura 42) e “Império” (figura 43), também há a combinação das cores presentes na moda futurista nos figurinos das artistas. O branco, prata e cinza, são combinados, sendo o branco o que predomina nas composições. Visto que no videoclipe “Nave”, tal inserção se dá pelo uniforme espacial, nos outros videoclipes o branco pode relacionar com as práticas iorubás. Nas religiões de matriz africana a utilização de roupas brancas se dá pela tradição e também por ser um canalizador energético (NASCIMENTO, 2016). Na umbanda a cor branca também é utilizada para a representação de Oxalá, um dos orixás cultuados na religião.



**Figura 42. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 43. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.**

**Fonte: Youtube**

As caracterizações do figurino dos dois clipes podem ser relacionadas com o que foi citado na etapa sobre a moda futurista feita nas décadas de 1960 e 1970, pela inserção de acessório de metais nas roupas das artistas. No videoclipe de Elza Soares há também dançarinos utilizando roupas futuristas compostas por metais e luz de led (figura 44).





Figura 44. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.

Fonte: Youtube

### 3.5.4 CORPOS NEGROS EM DESTAQUE

No videoclipe “Nave”, observa-se que a personagem é representada como uma pesquisadora, enfatizando possibilidades de representar o corpo negro em uma ocupação que em produções de mainstream ele é pouco representado. Nos outros vídeos, essa visibilidade é realizada de formas diferentes. No início do videoclipe de “BLUESMAN” é apresentado uma criança preta de nome Caique, que quando perguntado o que ele quer ser quando crescer, ele responde “ser médico”. O movimento afrofuturista pensa nas possibilidades benéficas e diversas para crianças e jovens negras, como podemos observar nas cenas no qual é mostrado um adolescente negro correndo pelas ruas, em que no final do videoclipe é revelado que ele estava atrasado para sua aula de música clássica. Importante também, é que em algumas cenas são representadas pessoas pretas de varias idades, características físicas e família predominantemente pretas (figura 45).



**Figura 45. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.**

**Fonte: Youtube**

No videoclipe “O Que Se Cala”, o corpo negro é destacado a partir das danças apresentadas no vídeo. Há 3 grupos afrocentrados, que a partir da indumentária diferenciada pelas cores, peças de roupas e acessórios são interpretados como metáfora do passado (figura 46), presente (figura 47), e futuro.

É visível que o corpo negro está sendo utilizado como forma denunciar o apagamento histórico da comunidade diaspórica africana. Em uma das cenas é percebido um dançarino da metáfora presente executando passos de Voguing, movimento artístico criado por travestis e gays negros e latinos nas décadas de 1970 e 1980 que em suas coreografias reproduziam posições de modelos e atrizes de Hollywood nos Estados-Unidos (BERTÉ, 2015), de =mostrando o caráter interseccional do movimento.





Figura 44. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.

Fonte: Youtube



Figura 47. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.

Fonte: Youtube

Assim, o videoclipe representa a interseccionalidade (raça, gênero e classe social) presentes em produções afrofuturistas. Isso pode ser visto no videoclipe “Império” de Gloria Groove, em que é mostrado cenas (figura 48) da cantora junto a Drag Queen, mulheres negras e gays, visibilizando a expressão artística brasileira

como forma de construção do império destes artistas.



**Figura 48. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.**

**Fonte: Youtube**

### **3.5.5 CENÁRIO**

A partir do cenário do videoclipe Nave, percebe-se a presença de ambientações naturais como pedreira, lagunas, floresta como estratégia representacional importante estão na produção audiovisual afrofuturista. Isso também pode ser visto no videoclipe “BLUESMAN”, quando em determinado momento o personagem principal se encontra com um idoso em uma mata (figura 49), podendo ser interpretado de duas formas. Uma que é a representação do mesmo personagem mais velho, ou do encontro deste com a ancestralidade. Percebe-se, que a representação de passado, presente, futuro como coisas não distanciadas é muito presente nestes videoclipes, uma vez que em “BLUESMAN” o indivíduo do presente tem contato consigo mesmo no futuro a partir das suas experiências com o espaço de contemplação natural e religiosa.



**Figura 49. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.**

**Fonte: Youtube**

Outro momento na produção audiovisual em que é destacado a contemplação da natureza é na cena (figura 50) no qual é apresentado o personagem em frente a um obelisco de prata/metal. A intensão de representações de paisagens naturais e adições de elementos relacionados a pedras e minério, como dito anteriormente, é uma possibilidade de construção da ancestralidade, uma vez que nas religiões afro brasileiras orixás são a personificação das forças da natureza. Segundo os ensinamentos da umbanda, Oxóssi é regente da mata, fauna e flora (INSTITUTO CAMINHOS DO ORIENTE, 2019).



**Figura 50. Print vídeo BLUESMAN, publicado no Youtube em nov. 2018.**

**Fonte: Youtube**

As referências de minérios nas produções afrofuturistas brasileiras também são relacionadas às construções de símbolos pertencentes as religiões de matriz africana. Na cultura lorubá, a designação de artefatos por meio da crença compõe a materialização que “medeia as divindades e seus filhos seres humanos” (MARQUES, 2018, p. 222). Assim, para os religiosos, os orixás caçadores como Exu, Ossaín, Oxóssi e Ogum, têm em suas ferramentas minérios de metais, como ferro. Essas ferramentas são referentes a atividades que “remetem à caça, à guerra, à agricultura ou à mata” (MARQUE, 2018, p.244).

No videoclipe “Império”, a representação do metal a partir do cenário se dá pela inserção de andaimes de ferro, latões, lataria de carro, correntes e arames (figuras 51 e 52). Esses artefatos dialogam com o figurino das personagens e as cores presentes nas peças de roupa mesclam entre branco, cinza, prata





**Figura 51. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.**

**Fonte: Youtube**



**Figura 52. Print vídeo Império, publicado no Youtube em out. 2016.**

**Fonte: Youtube**

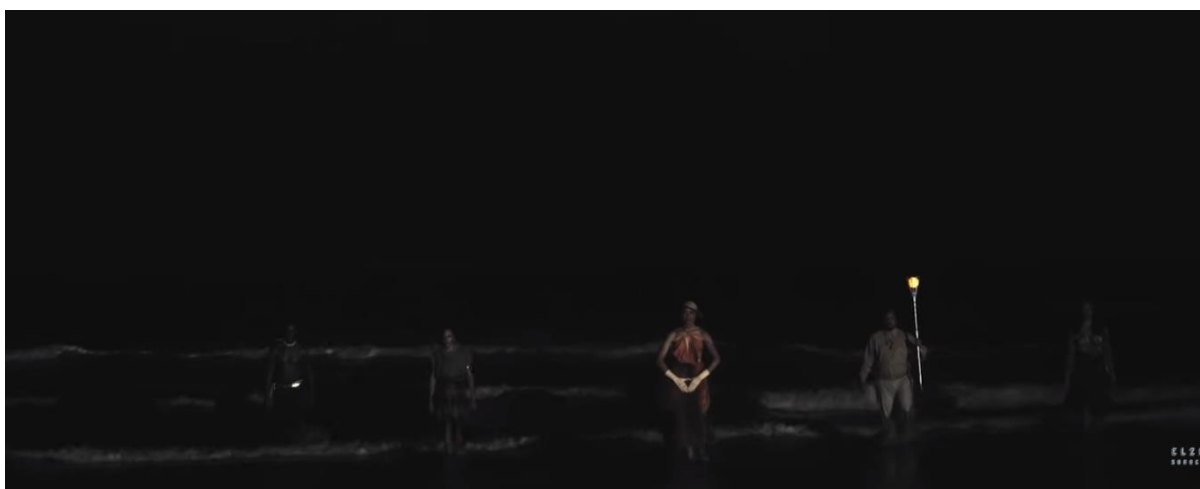
Já em “O Que Se Cala” de Elza Soares, destaca-se dos cenários, sobretudo nas cenas (figura 53) em que a artista é inserida, em segundo plano é apresentado um fundo infinito preto com algumas luzes brancas pequenas, podendo ser lido como uma representação de universo, algo recorrente nas produções futuristas.



**Figura 53. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.**

**Fonte: Youtube**

Nas cenas em que são introduzidos os dançarinos, a ambientação destes é em uma praia (figura 54), sendo assim um espaço natural. Nas religiões de matriz africana, há orixás das águas, como Iemanjá, Oxum e Oxalá (Marques, 2018). Os artefatos que são remetidos a essas divindades, são as pedras e minerais, que são representados no videoclipe por cristais (figura 55).



**Figura 54. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.**

**Fonte: Youtube**

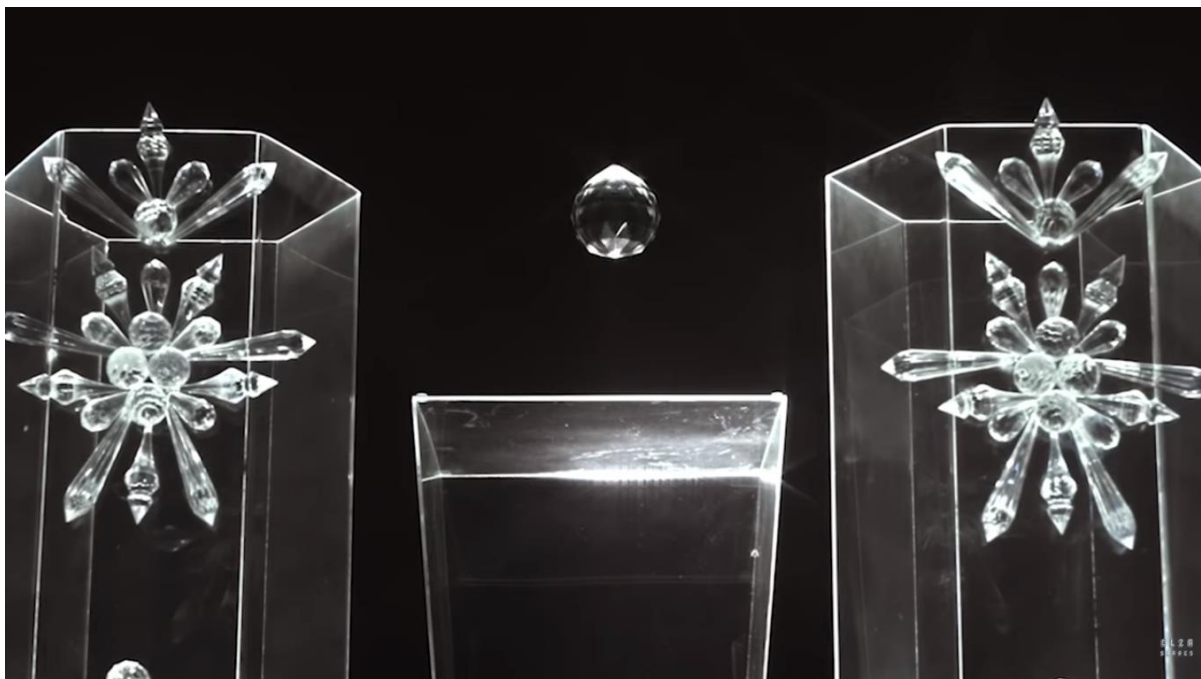


Figura 55. Print vídeo O Que Se Cala, publicado no Youtube em out. 2018.

Fonte: Youtube

### 3.6 REPRESENTAÇÃO TAXÔNOMICA

De acordo com o que foi analisado dos videoclipes acima correlacionando com os elementos presentes no videoclipe Nave, será esquematizado visualmente através de infográficos e frames do videoclipe quais são as estratégias de representação da linguagem afrofuturista identificadas nas produções de videoclipes nacionais. Para embasamento desta esquematização será utilizado o método de design taxonômico. Entende-se taxonomia “como um sistema mais abrangente de classificação ou categorização geral, aplicável a outras ciências e campos de estudo, buscando sempre maior objetividade.” (CATTANI, LENHARDT, 2016 p.218).

Esta vertente é utilizada majoritariamente nos estudos de ciências biológicas, nas classificações de seres vivos (CATTANI, LENHARDT, 2016). No âmbito de design é utilizado para organização e padronização de projetos. É um recurso utilizado nos processos iniciais de criação no decorrer dos projetos (CORADASSI, 2019).

Nesta etapa desta pesquisa, utilizaremos o design taxonômico para representação do que foi coletado durante a análise descritiva e comparativa. A partir das teorias pautadas em projeto de design em videoclipes, pretende-se evidenciar estratégias de representação utilizadas na construção de uma estética afrofuturista como uma linguagem hibridizada que tem uma de suas finalidades a resistência antirracista.

Durante a graduação em tecnologia em Design Gráfico, em disciplinas como fundamentos do projeto gráfico e metodologia do projeto gráfico é enfatizado como utilizar ferramentas de representação no desenvolvimento de estudos e criações em design agrega informações úteis para concretização do projeto. Segundo Airton Cattani e Jacques Lenhardt as três principais funções da representação em projetos são:

- registrar a informação; criar uma memória artificial para evitar o esforço desmemorização. É inventariar, torná-la acessível a outros (p. 160);
- comunicar a informação; criar um conjunto memorizável de informações, inscrevendo-as em um corpo de conhecimentos adquiridos. É a mensagem que se quer transmitir (p. 162);
- tratar (dar significado) a informação; ordenar e categorizar para descobrir os agrupamentos contidos; na informação tratada, deduzir os componentes ou categorias novas (em número reduzido e, portanto, mais fácil de memorizar que uma informação exaustiva). É tornar a mensagem inteligível (p. 164). (CATTANI, LENHARDT, 2016, p.272)

Com isso, como forma de esquematização visual, iremos categorizar os elementos identitários do Afrofuturismo no videoclipe Nave. Entende-se que nos quatro videoclipes citados (Nave, BLUESMAN, O Que Se Cala e Império) há similaridades visuais, conceituais, musicais, estéticas e políticas. Essas semelhanças se dão pelo fato da linguagem utilizada por esses artistas nestes clipes se apropriam diretamente com um princípio primordial do Afrofuturismo. Como Ytasha Womack ressalta, a produção afrofuturista “é uma re-visão total do passado e especulações sobre o futuro repleto de críticas culturais” (WOMACK, 2015, p.12).

Deste modo, observa-se que as representações temporais de passado e futuro são fatores congruentes nos videoclipes. Assim, entende-se que uma categoria conceitual importante nos videoclipes afrofuturistas são os códigos identitários de Ancestralidade (passado) e códigos que remetem ficção científica (futuro). Inseridas



nessas temáticas temporais há representações de corpos negros em destaque e críticas sociais pautadas nas questões de raça e interseccionalidade, como podemos ver na figura 56.



**Figura 56 Categorias Afrofuturistas.**

**Fonte: do autor**

Na análise feita anteriormente, o videoclipe nave foi dividido em quatro etapas principais: Vinheta, Apresentação do Personagem, Figurino e Cenário, fatores importantes na narrativa que estabelece a identidade visual do videoclipe (GOODWIN, 1992). A partir disto, observa-se que os quatro vídeos citados durante análise, utilizam essas etapas audiovisuais como reforço estratégico de representar visualmente e conceitualmente as mensagens afrofuturistas, ver figura 57.



**Figura 57: Categorias Audiovisuais**

**Fonte: do autor**

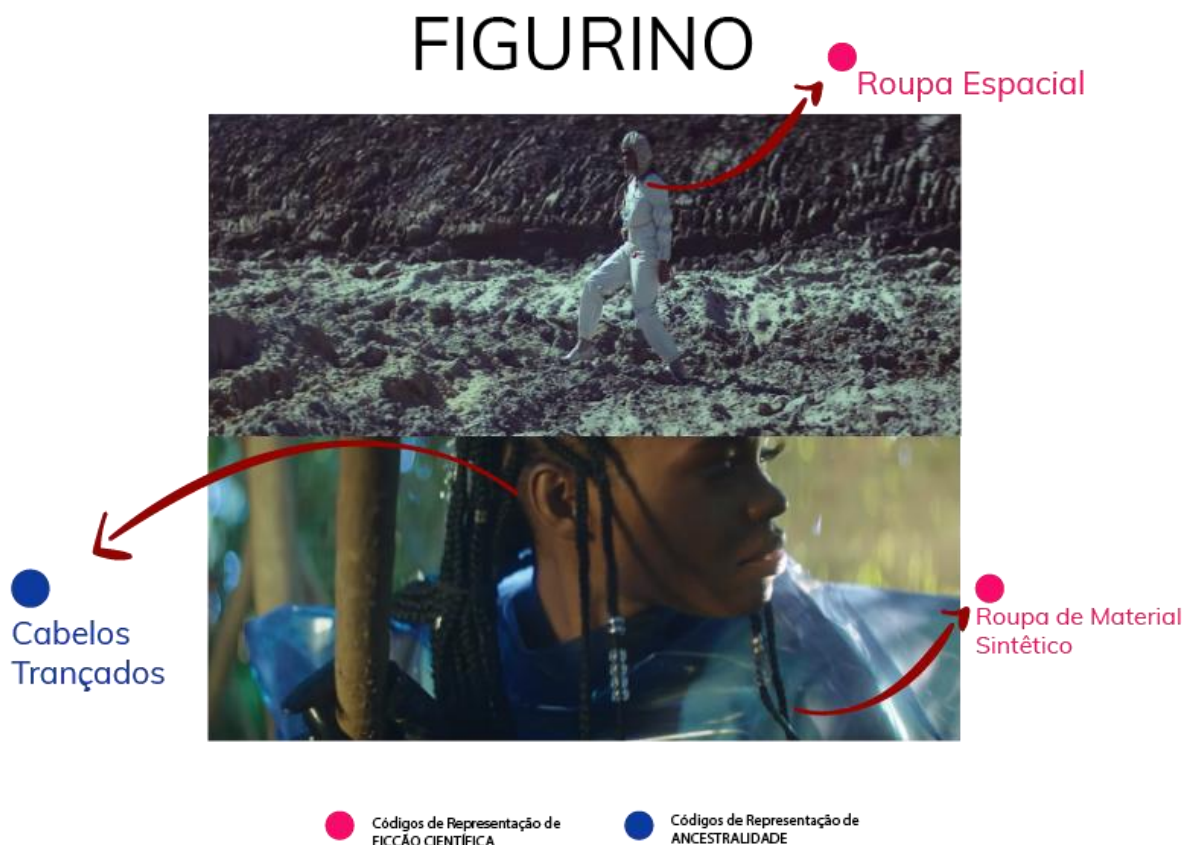
Tendo como referência as categorias afrofuturistas e as categorias audiovisuais, nas figuras 58, 59 e 60, serão identificados visualmente quais são os elementos que dialogam com as representações de ancestralidade e ficção científica.



**Figura 58: Códigos de representação afrofuturistas presentes na vinheta**

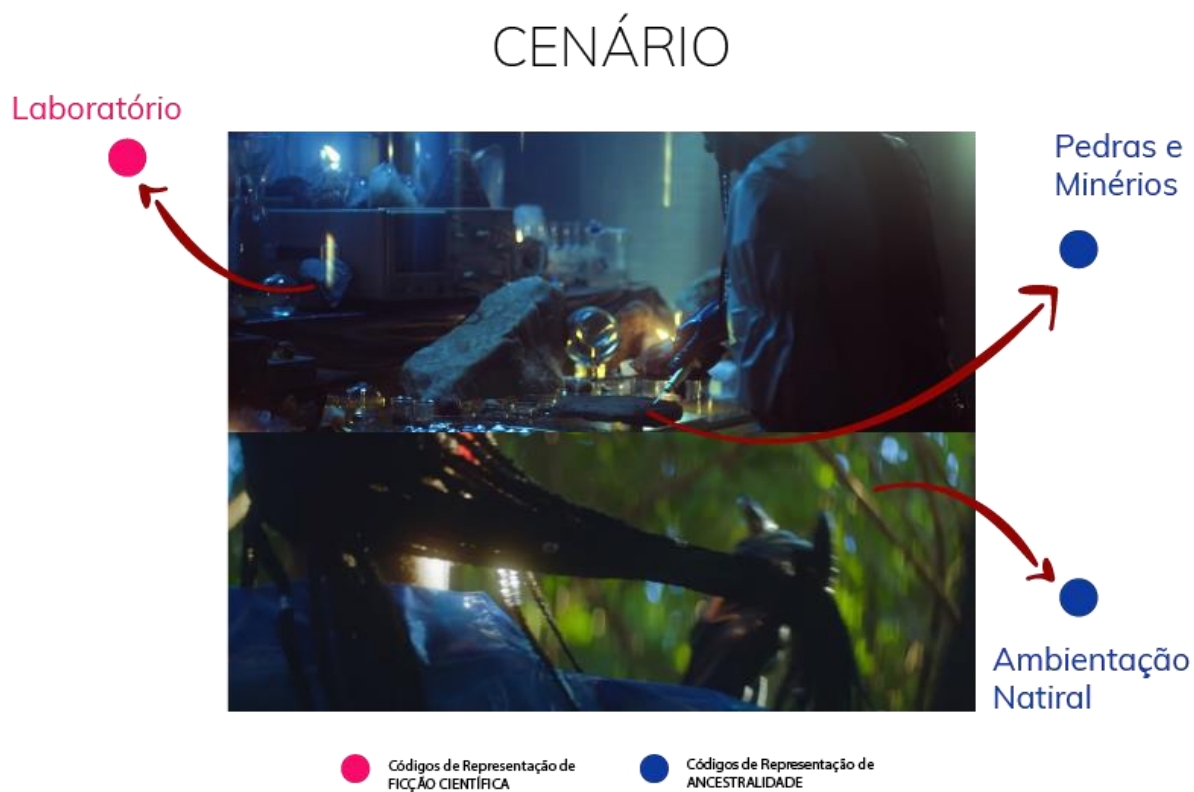
**Fonte: do autor**

Na vinheta (figura 58) é visto que a estratégia afrofuturista é formada de acordo com a apresentação tipográfica com o nome do título do vídeo tendo uma relação entre fonte geometrizada composta pela cor branca, algo também presente nas vinhetas de ‘BLUESMAN’ (2018) e “O Que Se Cala” (2018). As cenas em que é explicitado o universo também se correlacionam com a estética de ficção científica.



**Figura 59: Códigos de representação afrofuturistas presentes no figurino e na apresentação da personagem**  
**Fonte: do autor**

Como observado anteriormente, a construção da figurino com material sintético é algo muito utilizado nas produções de roupas futuristas. No videoclipe a cantora quando apresenta a personagem insere em um dos dois figurinos, uma roupa que remete a uniforme espacial de astronauta, por meio do macacão sintético branco e uma proteção na cabeça branca que remete a um capacete. No segundo figurino há uma inserção de luvas pretas sintéticas e uma espécie de vestido azul transparente. Como forma de representação ancestral a cantora utiliza durante todo videoclipe o cabelo trançado (figura 59).



**Figura 60: Códigos de representação afrofuturistas presentes no cenário**

**Fonte: do autor**

Na etapa de análise do cenário, é observado elementos que constroem o espaço como um laboratório científico em que é estudado pedras e minérios (ancestralidade) retirados deste novo local. A ambientação deste novo espaço é demonstrada a partir de locações naturais tais como pedreira, lagunas e floresta. Como abordado anteriormente, é visto que as ambientações naturais remetem às crenças das religiões de matriz africana (Figura 60).

A crítica social está presente na narrativa da música e do videoclipe, quando é interpretado o anseio da personagem em habitar outros espaços a partir do seu desgosto com os fatos atuais do Planeta Terra.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou identificar como a linguagem afrofuturista cria estratégias de representação como forma de ressignificação e resistência social dentro do gênero audiovisual videoclipe, entendendo que esta produção audiovisual é um projeto de design. Para estudo, foi selecionando o Videoclipe Nave da cantora Xênia França, artista negra brasileira ativista do Movimento Negro. O interesse por esse estudo se dá pela preocupação de entender o design como ferramenta em prol da emancipação social de grupos socialmente marginalizados e também ter contato com produções acadêmicas que já trabalham com as temáticas do movimento negro de forma multidisciplinar.

Para isso, a metodologia dividida em duas etapas para estruturação do trabalho. Primeiramente, na revisão bibliográfica assistemática foram consultadas produções relacionadas a videoclipe, design, audiovisual, Movimento Negro, Afrofuturismo e estudos culturais sobre identidade e representação. A segunda etapa foi configurada a partir da análise descritiva dos elementos audiovisuais e códigos de representação estética presentes no videoclipe Nave de Xênia França que com levantamentos de outros videoclipes nacionais produzidos na década de 2010 foram observadas as referências diretas e indiretas da linguagem Afrofuturista. Por fim, optou-se por relacionar esses videoclipes com o vídeo Nave de Xênia França, e a partir destas análises estabelecer tabelas de design taxonômico categorizando e comparando elementos semelhantes entre códigos identitários e audiovisuais que caracterizam o Afrofuturismo como um recurso produtor de ressignificação e resistência estética.

No contexto histórico do videoclipe, desde sua criação nas décadas de 1960 e 1970, houveram vários fatores que possibilitaram este ser um elemento fundamental na divulgação da música popular ocidental, determinando processos mercadológicos na contemporaneidade. Isso é consolidado na abertura do canal televisivo MTV na década de 1980 nos Estados Unidos, tendo seu formato importado para o Brasil na década seguinte. Desta forma, com este gênero audiovisual, artistas tiveram a

habilidade de transformar este produto que até então era considerado apenas mercadológico como um construtor imagético, estético e conceitual em seus trabalhos. Como dito no primeiro capítulo deste trabalho, este fenômeno é denominado como Semblante Midiático, que segundo Andrew Goodwin estabelece uma identidade visual ao artista.

Com o fomento digital o Youtube se torna a partir do final da década de 2000 a maior plataforma de inserção destes vídeos, proporcionando alguns nichos artísticos uma visibilidade e independência criativa. Para isso, indivíduos que estão presentes em movimento sociais usam desta plataforma para passar suas mensagens como estratégia de resistência. Para Arlindo Machado, quando as tecnologias e estratégias midiática são apropriadas em prol de uma estética politizada o videoclipe pode se tornar uma ferramenta de artemídia.

Tendo em vista esta noção de estética politizada, destacam-se as ações do Movimento Negro, com o recorte nas atividades de empoderamento estético. É visto que desde da década de 1930, são levantadas questões sobre o corpo negro como forma de politizar negros e negras inseridos nas estruturas do racismo. Ações como o Teatro Experimental do Negro, a Black Music no Brasil durante a ditadura militar e o bloco carnavalesco Ilê Ayê, foram apresentadas como exemplos de resistência estética artística do Movimento Negro no Brasil.

Este tipo de movimentação dos Negros e Negras no Brasil e no mundo, se dá pelo questionamento, pela desconstrução, pela politização, pela denúncia das estruturas discriminatórias advindas da branquitude, que desumaniza e diminui a cultura dos grupos da diáspora africana. É adotado Stuart Hall, para entender como são formados os mecanismos de representação presentes na cultura que construiu estereótipos que permeiam o imaginário coletivo ocidental até hoje.

Assim, entende-se o Afrofuturismo como uma linguagem oriunda do Movimento Negro; como forma de representação afrocentrada que procura visibilizar a comunidade negra e suas questões em variadas expressões perpassando o cinema, a música, a literatura, a dança, a moda e a fotografia. Utilizando de signos e códigos que se hibridizam com as construções de ficção científica, futurismo, cultura sci-fi e a reconstrução da ancestralidade africana é desenvolvido uma imagem benéfica do corpo negro nessas produções.

No recorte da indústria fonográfica brasileira, é perceptível uma crescente representação em letras, ritmos, videoclipes, capas de álbuns e performance da

linguagem afrofuturista em artistas nacionais. Xênia França, que desde seu discurso em entrevistas, passando pela sua obra musical se identifica como uma mulher preta ativista do Movimento Negro Brasileiro, recorre no videoclipe Nave à influência da estética afrofuturista.

Esta influência está presente na temática lírica da canção, que relata um anseio do eu-lírico em explorar outro planeta pelo descontentamento com os fatos ocorridos no Planeta Terra. Pela interprete e interpretação, entende-se que este personagem é uma mulher negra cansada das conjunturas políticas, das desigualdades sociais, sendo o racismo uma delas.

A partir da análise descritiva e comparativa foram identificadas as estratégias de representação afrofuturistas no decorrer do videoclipe. Para análise, o vídeo, foi separado em etapas que são significantes na construção da narrativa. Utilizando o que Andrew Goodwin (1992) e Amstel et al (2018) relatam sobre os processos audiovisuais, foi dada ênfase nas etapas: Vinheta, Apresentação do Personagem, Figurino e Cenário.

O videoclipe apresenta elementos que dialogam com o imaginário de ancestralidade africana e ficção científica. Abordagens relacionadas à resistência estética a partir do cabelo trançado, o corpo negro em evidência, que pode ser visto pela personagem ser uma astronauta e uma pesquisadora científica, a exploração de um local novo entendendo a importância do resgate ancestral e as imagens de rituais religiosos do candomblé, são exemplos destas abordagens políticas no videoclipe.

Deste modo, foram relacionados outros videoclipes afrofuturistas como forma de complemento da análise. A partir dos videoclipes “BLUESMAN” (2018), “O Que Se Cala” (2018) e “Império” (2016) foi possível compreender que há varias possibilidades estéticas de execução da linguagem afrofuturista, uma vez que pelas temáticas similares, cada videoclipe aborda temas importantes que abordam as questões interseccionais em suas produções. Com a esquematização da tabela taxonômica foi possível visualizar os processos estratégicos de identidade e representação afrofuturista.

Portanto, o estudo da linguagem afrofuturista por meio da perspectiva de design relacionado aos movimentos sociais demonstra como as técnicas advindas da área e ensinadas nos espaços educacionais podem ser utilizadas em prol da emancipação social de grupos minoritários, visto que as relações estéticas de pessoas e grupos negros são historicamente infeorizados e demonizados, artistas

como Xênia França pretendem a partir de seus trabalhos, tornar sua arte resistência e emancipatória.

Para pesquisas futuras, é visto que a identificação das estratégias de representação da linguagem afrofuturista a partir das análises de design, audiovisual, estudos culturais e sociais e produções culturais nacionais ,se fazem importantes no âmbito acadêmico, e que a partir do que foi coletado neste trabalho é possível desmembrar e acrescentar projetos e produções acadêmicas que abordam o tema e as questões do Movimento Negro no Brasil e suas emancipações estéticas.



## REFERÊNCIAS

AMSTEL, Frederick M. C. Van et al. **Improvised Video as a Medium for Learning and Designing Interactions**, 2018. Disponível em < [http://www.usabilidoido.com.br/arquivos/improvised\\_video\\_ihc2018.pdf](http://www.usabilidoido.com.br/arquivos/improvised_video_ihc2018.pdf)> Acesso em: 05 de Setembro de 2019.

ATLAS OF ENDANGERED ALPHABETS. **Ditema tsa Dinoko**, 2019. Disponível em < <https://www.endangeredalphabets.net/alphabets/ditema-tsa-dinoko/>>. Acesso em 07 de setembro de 2019.

BATISTA, Michelangelo Henrique. **Negro, ser arquiteto: a construção entre africanidade e negritudes** – 1 ed. – Curitiba: Appris, 2016.

BBC. Qual é o planeta mais próximo da Terra (e por que a resposta pode surpreender você), 2019. Disponível em <<https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/01/22/qual-e-o-planeta-mais-proximo-da-terra-e-por-que-a-resposta-pode-surpreender-voce.ghtml>>. Acesso em 07 de setembro de 2019.

BERTÉ, O. S. . **Vogue: dança a partir da relação corpo - imagem**. Revista Dança , v. 3, p. 69-80, 2015.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. Feminismos Plurais São Paulo. Editora Pólen, 2019.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico. FUNARTE, 2008.

BOSTELMANN, Pamela. **Representações da 'mulher do futuro' nas revistas Claudia e Manequim durante os anos 1960 e 1970: cultura material como tecnologia de gênero**. In: 13th Women's Worlds & Fazendo Gênero 11, 2017, Florianópolis. Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero [recurso eletrônico] : 13th. Women's Worlds, 2017.

CALENTI, Carlos. **Octavia Butler, Afrofuturismo e a necessidade de criar novos mundos**. Dossiê Mostra Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. Itau Cultural, São Paulo. 2015.

CARVALHO, Claudiane. **Sinestesia, ritmo e narratividade: interação entre música e imagem no videoclipe**. ÍCONE. Vol. 10, p.100-114,2008.

CANCIAN, J. R. . **O contexto da Diáspora na construção da identidade cultural: a experiência do personagem José Viana, do romance**. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação , v. 1, p. 1-12, 2007.

CARVALHO, C de O. **Sinestesia, ritmo e narratividade: Interação entre música e imagem no videoclipe**. Disponível em <<http://www.compos.org.br/>> acesso em Outubro de 2010.

Cattani, Airton; Leenhardt, Jacques; "TAXONOMIA DA REPRESENTAÇÃO EM DESIGN", p. 662-674 . In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]**. São Paulo: Blucher, 2016.

CORADASSI, Diego. **Taxonomia no Design: Consistência e padronizações**. 2019. Disponível em <<https://www.linkedin.com/pulse/taxonomia-design-consist%C3%Aancia-e-padroniza%C3%A7%C3%B5es-diego-coradassi>>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

CULTURA LIVRE. Cultura Livre | 26/12/2017 | Xenia França. 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rcdmzpn2syU&t=1037s>>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

D'ANGELO, Helô. **Afrofuturismo: fantasia, tecnologia e ancestralidade**. 2018, disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/afrofuturismo-tecnologia-ancestralidade/>>. Acesso em : 03 de abril de 2019.

DE SYLVIO, Helena Cantão. **Design, Economia Solidária e Tecnologia Social: introdução a processos de design emancipatório**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

FONSECA, Mariana. **Além do Youtube: onde os influenciadores ganham mais?** 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/pme/alem-do-youtube-onde-os-influenciadores-ganham-cada-vez-mais/>>. Acesso em: 04 de maio de 2019.

GELEDÉS. **Dossiê Afrofuturismo: saiba mais sobre o movimento cultural**. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/dossie-afrofuturismo-saiba-mais-sobre-omovimento-cultural/#gs.Qrm1C30>> . Acesso em: 03 de abril de 2019.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construído nas lutas por emancipação.** - Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the distraction factory: music television and popular culture.** Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.

GORDON, Bob. **O Essencial do Design Gráfico.** Bob Gordon, Maggie Gordon, tradução Ilka Maria Santi. São Paulo: Senac, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais** / Stuart Hall; Organizacao Liv Sovik; Traducao Adelaine La Guardia Resende ... let all. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasilia: Representacao da UNESCO no Brasil, 2003.

HOLZBACH, Ariane Diniz. **A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual.** Curitiba: Appris, 2016.

ILÊ AIYÊ. **Noite da Beleza Negra.** 2019. Disponível em <<http://www.ileaiyeoficial.com/noite-da-beleza-negra/>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

INSTITUTO CAMINHOS DO ORIENTE. **Os orixás.** 2019. Disponível em <[http://www.institutocaminhosoriental.com/Livros/Curso%20de%20Umbanda\\_Os%20Orix%E1s.pdf](http://www.institutocaminhosoriental.com/Livros/Curso%20de%20Umbanda_Os%20Orix%E1s.pdf)>. Acesso em 05 de novembro de 2019.

MACEDO, Alexandre Carneiro de. **Como as redes sociais digitais são utilizadas estrategicamente pela indústria fonográfica independente do Distrito Federal.** Universidade de Brasília, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia** – 3ed – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARQUES, Lucas. **Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé.** Relig. soc. vol.38 no.2 Rio de Janeiro maio/ago. 2018

MOZDZENSKI, Leonardo. **As configurações genéricas e multimodais do videoclipe.** Signo, Santa Cruz do Sul, v. 39, n. 64, p. 100-117, 2013.

NACKED, R. C. . **Identidades em diáspora: o movimento black no Brasil.** Desenredos, v. 12, p. 1-11, 2012. Disponível em <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/12-artigo-Rafaela-BlackMusic.pdf>> . Acesso em 20 de Out. de 2019

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões.** Estud. av. vol.18 no.50 São Paulo Jan./Apr. 2004. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019)>

Acesso em 12 de Agosto de 2019.

NASCIMENTO, Ana Maria Barbosa do. **Pespointos nos trajes de Candomblé: Os trajes sagrados de Nóla de Araújo**. 185 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NAVARRO, Roberto. **Quem foram os Panteras Negras?**. 2019. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-foram-os-panteras-negras/>>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro? / Djamila Ribeiro**. 1a ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2018.

SANTI, Heloíse C; SANTI, Vilson J. C.. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. São Paulo. Revista Anagrama, Edição 1, 2008.

SANTOS, Ana Paula M. D. dos. **TRANÇAS, TURBANTES E EMPODERAMENTO DE MULHERES NEGRAS: artefatos de moda como tecnologias de gênero e raça no evento afro chic**. Curitiba: Universidade Tecnológica do Paraná, 2017.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira dos. Mattos, Ivanilde (Ivy) Guedes. **Empoderamento feminino e revolução. Roteiros temáticos da Diáspora: caminhos para o enfrentamento ao racismo no Brasil**. Porto Alegre, RS. Editora Fi, 2018.

SCHAUN, Angela ; **EDUCOMUNICAÇÃO: O Ilê Aiyê e a Visibilidade do Negro na Mídia**. In: XXIV Congresso da INTERCOM, 2001, Salvador. Anais do XXIV Congresso da INTERCOM. Campo Grande - MS: Intercom, 2001. Disponível em <<http://www.usp.br/nce/wcp/arg/textos/57.pdf>>. Acesso em 20 de Outubro de 2019.

SCHIAVONI, Jaqueline Esther. **Vinhetas televisivas: uso e funções**. 2011 Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68162>> Acesso em: 10 de setembro de 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.  
SILVA, Kellen C.V. QUADRADO, Jaqueline C.. **O afrofuturismo como forma de representação cultural**. 2º Encontro Missionário de Estudos Interdisciplinares em Cultura. São Luiz Gonzaga.

SILVA, K. C. V. ; Quadrado, Jaqueline C. . **O afrofuturismo como forma de representação cultural**. 2016. EmiCult.

SILVA, Rita de Cassia da Cruz. **Singular e plural: os vários “eus” de Beleléu. Uma**

**análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção.** Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Roger L. P., MORAES, Marina. **Estética urbanista e periférica nos videoclipes de Fernanda Abreu.** Curitiba. 10º Encontro de Pesquisa em Comunicação (ENPECOM), 2018.

SOARES, Thiago. **O videoclipe como semblante midiático: estratégias discursivas na construção da imagem da cantora Bjork.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.

SOUSA, Guilherme. **Porque é que o design é político.** 2015. Disponível em <<https://biomorphism.blog/2015/10/01/porque-e-que-o-design-e-politico/>> Acesso em 24 de Jun. de 2019.

STRIEDER, I. R. ; **Democracia Racial a partir de Gilberto Freyre.** Perspectiva Filosófica , Recife, v. 8, n.15, p. 11-29, 2001.

TATIT, Luiz. **Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira.** 1986. Tese. (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

TEIXEIRA, F. C. ; BONA, R. J. ; DEL-VECHIO, R. . **O processo de desenvolvimento de uma identidade visual.** In: Intercom Sul 2007 - VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2007, Passo Fundo/RS. Anais eletrônico da Intercom Sul 2007 - VIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2007. v. 1. p. 1-14.

VERGARA, K. R. G. **Que bloco é esse? posicionamento do bloco afro ilê aiyê no carnaval de Salvador e o movimento do samba reggae.** Revista Brasileira do Caribe, São Luís, MA, Brasil, v. 18, n. 34, jan./jun. 2017, pp. 91-106. Disponível em <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/7504/4578>> . Acesso em 20 de outubro de 2018.

WARNER BROS PORTUGAL. 2001: Odisseia no Espaço - Trailer Oficial Legendado Português. 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7E9CD3Hucws&gt=>> . Acesso em 25 de Out. de 2019.

WOMACK, Nome. **Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture.** Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

