

VOLTAR E RECOLHER O QUE FICOU PARA TRÁS: BLACK IS KING E A NÃO PRECARIEDADE NAS IMAGENS DA NEGRITUDE¹

GOING BACK AND COLLECTING WHAT WAS LEFT BEHIND: BLACK IS KING AND THE NON-PRECARIOUSNESS IN IMAGES OF BLACKNESS

REGRESAR Y RECOGER LO QUE QUEDA ATRÁS: BLACK IS KING Y LA NO PRECARIEDAD EN LAS IMÁGENES DE LA NEGRITUD

Rafael Pereira Francisco*

Laura Guimarães Corrêa**

Pablo Moreno Fernandes***

RESUMO:

Refletimos sobre as construções de sentido presentes na obra *Black Is King*, de Beyoncé, que ativam a ideia de uma África reimaginada e fabulada. Ao apresentar elementos positivos relacionados aos conceitos de negro e de negritude, o filme rompe com imagens de controle ocidentais sobre pessoas racializadas, mostrando-as de outras formas, como nas performances da gravidez e da maternidade presentes na produção. Em narrativa não-linear e pouco comum na chamada cultura *mainstream*, *Black Is King* resgata o passado em uma atitude como a do pássaro sankofa, que volta para buscar o que é seu. O filme se desenrola em imagens, canções e histórias que evocam uma visão do tempo em espiral, que volta e vem, reinventando um passado roubado e propondo, no presente, outros lugares e imaginários para corpos negros.

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, com bolsa CAPES. Pesquisa narrativas jornalísticas e experiências raciais pautadas pela mídia. Mestre em comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades, e é graduado em jornalismo pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). E-mail: rafaelfrancisco.jornalista@gmail.com

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e líder do Coragem - Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero (UFMG/CNPq). Doutora em Comunicação Social pela UFMG, realizou pesquisa de pós-doutorado na LSE, Reino Unido. Pesquisa, leciona, orienta e publica principalmente sobre raça, gênero, interseccionalidade, comunicação visual, intervenções urbanas, espaço público, publicidade. E-mail: guimaraes.laura@gmail.com

*** Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Pesquisa temas relacionados ao consumo e identidade, sob perspectiva interseccional. Vice-líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero (Coragem) da UFMG e integrante do Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação, Cultura e Consumo (GESC3). E-mail: pablomoreno@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Black Is King, negritude, Sankofa, tempo espiralar, maternidade.

ABSTRACT:

This paper reflects on the constructions of meaning in Beyoncé's *Black Is King*, which triggers the idea of a reimagined and fabled Africa. By presenting positive elements related to the concepts of Black and Blackness, the film breaks with Western images of control over racialized peoples, showing them in other ways, as in the performances of pregnancy and motherhood depicted in the production. With a nonlinear narrative, unusual in the so-called mainstream culture, *Black Is King* retrieves the past in a similar attitude to the *Sankofa* bird, which returns to seek what is its own. The film unfolds in images, songs, and stories that evoke a spiraling time that comes and goes, reinventing a stolen past and proposing, in the present, other places and imagery for Black bodies.

KEYWORDS:

Black Is King, Blackness, Sankofa, spiral time, motherhood.

RESUMEN:

Reflexionamos sobre las construcciones de sentido presentes en la obra *Black Is King*, de Beyoncé, que trabaja con la idea de un África reinventado y legendario. Al presentar elementos positivos relacionados con los conceptos de negro y negritud, la película rompe con imágenes de control occidental sobre hombres y mujeres racializados, mostrándolos de otras formas, como en las representaciones de embarazo y maternidad presentes en la producción. En una narrativa poco común en la llamada cultura *mainstream*, *Black Is King* rescata el pasado en una actitud como la del pájaro *sankofa*, que vuelve a buscar lo suyo. La película se despliega en imágenes, canciones e historias que evocan una visión en espiral del tiempo, que va y viene, reinventando un pasado robado y proponiendo, en el presente, otros lugares e imaginarios para cuerpos negros.

PALABRAS CLAVE:

Black Is King, negritud, sankofa, tiempo en espiral, maternidad.

INTRODUÇÃO

Propomos neste trabalho uma aproximação experimental do filme *Black Is King* (2020), doravante grafado *BIK*, dirigido e produzido² por Beyoncé Knowles-Carter, disponibilizado na plataforma *streaming* Disney Plus, em 31 de julho de 2020³. Essa produção audiovisual é a base empírica para este trabalho. A partir da decomposição de seus elementos constitutivos, podemos “destacar e denominar materiais que não se percebem [na sua inteireza], uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14). A partir dessa “desconstrução” fílmica, observamos nuances estéticas sobre o protagonismo da negritude e a escrita visual sobre corpos negros. Se é no exercício de assistir ao filme que são acionadas certas dimensões subjetivas, como nos lembra Aumont e Marie (2004), é a partir do acionamento da experimentação analítica que observamos as partes que constituem certas fabulações sobre a negritude presentes na produção de *BIK*.

Para a análise audiovisual, aproximamo-nos sobretudo de modos de observar e ler o que está ao nosso redor subtraindo ou substituindo o pensamento eurocentrado como o parâmetro de todas as coisas que estão no mundo. A ideia de experiência possível diante de nossa base empírica, dotada de qualidades subjetivas e únicas, mas com sentidos partilhados, pode se sustentar em dois horizontes reflexivos; o primeiro de caráter *crítico* e, o segundo, *analítico*. É justamente neste ponto que surge a necessidade de se fazer certos distanciamentos e desdobramentos a respeito desses dois panoramas.

A crítica geralmente se rende a dualismos, de amor ou de ódio, carregada de juízos de valores face à empiria, e raramente se dedica à pesquisa propriamente analítica (AUMONT; MARIE, 2004). O texto crítico informa, opina, avalia, recomenda e promove o filme, estando sujeito a especulações superficiais ao perder de vista a complexidade e a profundidade de produções audiovisuais como em *BIK*. Na urgência do debate, surgem críticas com definições apressadas e reducionistas como a divulgada, por exemplo, pela *Folha de São Paulo*⁴ em um de seus artigos de opinião⁵.

Assistimos à produção audiovisual de Beyoncé com nossos olhos e ouvidos de pessoas negras, pesquisadores e pesquisadora em diferentes fases de nosso percurso na academia, um lugar marcado, como vários outros lugares de poder, pelo cis-heteropatriarcado e pela branquitude. Certamente, olhamos para a produção *BIK* com uma pré-disposição afetiva pelo filme, e afirmamos isso como uma forma de assumir o caráter subjetivo de

toda análise, negando assim a ideia de universalidade e de neutralidade que supõem a existência de uma objetividade e ignoram que todo saber é localizado (HARAWAY, 1988; COLLINS, 2019b).

Tomamos como objetivo geral refletir sobre os elementos do filme articulados principalmente às reflexões teóricas de autoras negras e autores negros. Entendemos que, apesar de inserida na lógica do mercado cultural hegemônico, a produção apresenta potência estética para propor desarticulações no discurso ocidental sobre a negritude que, como consequência de processos de colonização, tende a resumir a experiência negra, principalmente na indústria cinematográfica *mainstream*, às violências da escravidão, racismo e seus permanentes desdobramentos.

FABULAÇÃO DO PASSADO E DO FUTURO COMO REIVINDICAÇÃO NO PRESENTE

Black Is King segue prática recorrente na carreira de Beyoncé na última década: a produção de álbuns visuais para os seus registros fonográficos. *BIK* é um registro visual para canções do álbum *The Lion King: The Gift*, lançado em 2019 com 27 faixas, sendo 13 delas interlúdios com falas dos personagens da animação *O Rei Leão* (2019). As outras 14 são canções interpretadas por Beyoncé, em parcerias com artistas negras e negros, que trazem à obra sonoridades, vozes e ritmos de diferentes partes do continente africano e da diáspora. Esse amplo leque enriquece o trabalho e combate a ideia de uma África reduzida a um estereótipo ou representação ocidentalizada. Figuram nos créditos do álbum as participações de: Tekno (Nigéria), Lord Afrixana (Gana), Mr. Eazi (Nigéria), Yemi Alade (Nigéria), Burna Boy (Nigéria), Kendrick Lamar (Estados Unidos), Jay-Z (Estados Unidos), Childish Gambino (Estados Unidos), Oumou Sangaré (Mali), Salatiel (Camarões), Pharrel Williams (Estados Unidos), Blue Ivy (Estados Unidos), SAINT JHN (Estados Unidos), WizKid (Nigéria), Tiwa Savage (Nigéria), Shatta wale (Gana), Major Lazer (Estados Unidos), Nija (Estados Unidos), Busiswa (África do Sul), Tierra Whack (Estados Unidos), Moonchild Sanelly (África do Sul), DJ Lag (África do Sul), 070 Shake (Estados Unidos), Jessie Reyez (Canadá). O filme possui direção de Beyoncé Knowles-Carter (EUA), Blitz Bazawule (Gana), Dikayl Rimmasch (EUA), Emmanuel Adjei (Holanda/Gana), Ibra Ake (Nigéria/EUA), Jake Nava (Reino Unido), Jenn Nkiru (Nigéria/Reino Unido), Kwasi Fordjour (EUA), Pierre Debusschere (Bruxelas), sendo a maior parte da equipe de direção negra.

Na época do lançamento de *Black is King*, a Disney Plus estava disponível nos seguintes países: Alemanha, Austrália, Áustria, Canadá, Espanha, Estados Unidos, França, Índia, Irlanda, Itália, Nova Zelândia, Países Baixos, Porto Rico, Reino Unido, Suíça e Japão. Por se tratar de uma obra gravada em sua maior parte em países do continente africano, a Disney estabeleceu uma parceria com o Canal+ Afrique para viabilizar a exibição da obra. Assim, em 1 de julho de 2020 o filme foi exibido para Canal+ Afrique, em 1 de julho, um dia após sua disponibilização, para audiências da África do Sul, Nigéria, Gana, Etiópia, Namíbia, Camarões, Libéria, Burundi, Senegal, Togo, Somália, Benim, Congo, Quênia, Costa do Marfim, Zimbábwe, Malawi, Gabão e Cabo Verde.

Na produção, um jovem negro, após uma série de acontecimentos na infância, deixa seu povo e passa a viver na cidade até chegar à vida adulta, casar-se e retornar às origens. O caminho do protagonista é conduzido por entidades espirituais. A produção fílmica traz diversas referências à ancestralidade e às religiões de matriz africana e utiliza o fio condutor da história original de *O Rei Leão* para construir uma metáfora sobre reconexão, autoestima, autoafirmação e autoconhecimento.

Nas cenas de abertura, uma voz masculina discorre sobre suas afetividades ao dizer que embora não se sinta ainda como um rei, a potencialidade para que isso ocorra é verdadeira⁶. O preâmbulo sonoro é seguido de imagens (Figura 1) de um rio, em alusão ao mítico Nilo, acionando uma temporalidade distante. Somadas a isso, ao fundo, nas cenas que se seguem, paisagens montanhosas cercadas por vegetação nos remetem à parte norte do continente africano. Diferentemente do que as imagens contemporâneas costumam apresentar, *BIK* opta por partilhar uma visão positiva e até suntuosa daquele território, o que nos leva a considerar que a produção vai de encontro às premissas que remetem a estereótipos reducionistas de países tão diversos e complexos como os situados no continente africano. Há, na sequência (Figura 1), referências à história de Moisés, narrada na Bíblia, personagem religioso que posteriormente se torna rei e lidera seu povo à terra prometida.

A narrativa, nesse intercâmbio de imagens, entra numa dinâmica de *contraste*, na qual intercala cenas de pessoas em situações prosaicas e comuns, presentes num tempo mais próximo ao nosso e, em sequência, destaca a beleza, as cores e uma estética pré-formulada, intencional, desejada. Leda Maria Martins (2002, p. 70-71), em suas reflexões sobre o congado e o tempo espiralar, destaca que, por meio das performances rituais afro-americanas, “podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos

que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda”.

Figura 1: Contraste imagético.



Fonte: Frames de BIK. Montagem dos autores.

O contraste imagético transita entre o que parece ser um passado, embora não saibamos exatamente de qual tempo se trata, o presente e algum tipo de futuro fabulado, perspectiva que transcende e joga com ideias sobre o tempo, repensando temporalidade e história. A montagem utilizada em *BIK* subverte a lógica da linearidade, pensando em como o filme propõe outras leituras ou outras matrizes de pensamento sobre a interpretação do tempo. É, desse modo, um esforço e a indicação de que algo ficou para trás e precisa ser

resgatado. Um movimento que rememora, a partir da fabulação, uma ideia de tempo e experiência sobre aquilo que o corpo negro deveria ser ou ter vivido. Propomos aqui uma relação com o símbolo Sankofa (Figura 2), um dos ideogramas adinkras que constituem a escrita dos povos Akan, representado por um pássaro que olha para própria cauda, com um ovo no bico (NASCIMENTO, 2009). A narrativa de *BIK*, nesse sentido, é o retorno a um tempo que talvez nunca tenha existido porque antes foi subtraído. O regresso a esse passado fabulado potencializa a ressignificação e a atuação no presente, possibilitando vislumbres de um futuro construído, livre das correntes fundidas com o devir Ocidental no mundo. A produção traz a busca por uma herança cultural da ancestralidade negra e, como no símbolo Sankofa, volta para buscar o que ficou para trás.

Tanto o movimento de resgatar o que foi deixado pra trás como a criação do que será chocado pro futuro se dão no ciscar das terras do aqui e agora. O que a temporalidade *sankofa* nos ensina, nesse sentido, é que passado e futuro são criações do presente. Elas não existem por si mesmas, bastando a nós irmos a uma ou outra sem alterá-las ou modificá-las, como se passeássemos nas galerias do tempo. Não há essa possibilidade de tatear o passado desconectado do presente, assim como não dá pra bicar o futuro sem os pés no agora. O presente choca o futuro sempre que se volta ao passado (Òkòtó, 2019).

Figura 2: Símbolo Sankofa.



Fonte: imagem capturada na internet sem referência de autoria.

A narrativa de *BIK* olha para trás; busca na ancestralidade do corpo as respostas para presente e futuro. Assim como o aparente paradoxo da pedra que Exu lança hoje e acerta o pássaro ontem, podemos considerar esse percurso audiovisual de temporalidades múltiplas como uma tentativa de “desvelamento do privilégio branco e da estrutura semiótica a ele associada para a manutenção do poder e da opressão” (MOURA, 2019, p. 53); é o evidente levante, em diferentes espaços, domínios, formas e modos, de “atores sociais racializados e diaspóricos [que reivindicam] lugar de fala não precarizado” (*Ibidem*).

Destacamos na Figura 1, na quinta imagem, o posicionamento de câmera em *plongée*, em que a figura retratada cresce em relação à câmera, em posição física e simbólica de ascendência, altivez, superioridade, inspirando respeito. Em volta da cabeça dessa personagem, vê-se uma espécie de auréola, concedendo àquele corpo um estado de sacralidade, resplendor e realeza, pois produz também o efeito de uma coroa. Esse trânsito imagético e seus contrastes parecem corroborar com o estado afetivo narrado nas primeiras cenas de abertura; de um corpo esvaziado de grandeza e a possibilidade do seu preenchimento a partir de uma fabulação que tange o passado não contado e vislumbra o futuro embora especulado. Essa técnica visual pode ser decodificada numa escrita visual sobre o que corpos negros são, foram ou poderiam ser.

A presença apenas de personagens negras pode ser lida como um rompimento do silêncio de uma indústria cultural que durante muito tempo recusou narrativas contra-hegemônicas não brancas. Nesses termos, nos lembra Moura (2019), percebe-se, a partir das artes performativas, o questionamento sobre a naturalização do branco “como norma da indústria do espetáculo.” (Idem, p. 54). Em *BIK*, o corpo negro, geralmente representado no audiovisual como fragmento preso, contido, coisificado, materializa-se por meio da subversão das imagens, sons e dança. Com essa polimorfia estilizada, compõe uma história e deixa de ser mera personificação eurocidental, sombra, criatura (MBEMBE, 2014).

Seguindo o raciocínio de Mbembe, o nome “África” “remete não apenas a algo a que nada se supõe corresponder, mas também a uma espécie de arbitrário primordial - esse arbitrário de designações às quais nada em particular parece precisar corresponder, a não ser o preconceito inaugural em sua regressão infinita” (2014, p. 97). Se, ao falar sobre *África*^{****}, falamos, também, sobre *negro* e o que esse termo concentra, essas duas palavras supostamente intercambiáveis acionam sentidos ocidentais sobre a alteridade

esvaziada do corpo negro. *BIK*, em sua proposta de ressignificação do “preto”, sinaliza algumas formas possíveis de preenchimento desse vazio.

Percebe-se que a estratégia presente na produção não é só reivindicar ao corpo preto sentidos deslocados daqueles conferidos pelo saber dito universal eurocentrado, mas, sobretudo, construir uma narrativa sobre esses corpos em diáspora forçada. Logo, isso indica não só uma ruptura, mas uma partilha fabulativa que tensiona a ideia vigente do corpo que nada cria, mas, antes, é criado. Podemos dizer que a produção é uma poética de imagens que vai contra o impedimento imposto ao corpo negro de fazer de sua própria vida uma obra verdadeira, “algo que permaneça por si mesmo e seja formado de consciência própria” (MBEMBE, 2014, p. 90). É um resgate do estado de consciência que a espoliação do corpo preto nunca pôde apagar, mas, apenas e temporariamente, silenciar.

O DIREITO À FABULAÇÃO A PARTIR DE UMA CONTRA FANTASIA

A racialização, instrumentalizada pelo olhar embranquecido, estimulou o imaginário do mundo pós-colonizado, circunscrevendo sobre corpos negros e brancos modos distintos de *ser* e de *estar* no mundo. Atribuiu-lhes, tanto para *claros* como para *escuros*, um conjunto de marcas que lhes conferem condições específicas. Tal feito ocidental se caracteriza, deste modo, por uma inequívoca sofisticação coercitiva do controle do corpo negro. Este, objetificado, fixado a partir de gestos, atitudes e variedades de outras tantas operacionalizações pré e pós-coloniais (MBEMBE, 2014), sustentam-se numa dimensão corpórea irreduzível. Como nos lembra Mbembe ao resgatar uma passagem do poeta Paul Valéry, não há profundidade maior do que a própria pele. (VALÉRY *apud* MBEMBE, 2014).

A fixação desse corpo objetificado por meio de *modos de olhar* e de ser olhado que incidem sobre o corpo preto intercambia significados entre o nome África e a ideia do que significa ser negro, como pontuamos no início deste texto. Acionar um é acionar o outro, e os significados atribuídos a um se assentam, também, sobre o outro. A permanência, portanto, do efeito dos processos que transformaram o corpo negro e a própria África em vazios de humanidade encontrou respaldo, e ainda encontra, embora a partir de dispositivos diferenciados na contemporaneidade, em acionamentos teológicos, culturais, políticos, econômicos e institucionais (MBEMBE, 2014).

bell hooks (2019) nos lembra que a substância simbólica que alimenta nossas mentes, que afeta como enxergamos nosso *ser* e *estar* no mundo cotidianamente, tenta convencer que as vidas de pessoas negras não carregam complexidades e “não são dignas de reflexões e análises críticas sofisticadas” (p. 32). O relato da experiência preta, nesse sentido, é dor, vazio ou silêncio, ou o somatório desses substantivos. Não à toa, Mbembe (2014) pensa o corpo fixado pelo olhar ocidentalizado como massa substantivada. Tal processo é um *continuum* capilarizado pela cultura, por mecanismos midiáticos e institucionais que tentam convencer que os lugares que “brancos” e “pretos” ocupam é mero resultado da espontaneidade da vida, do mérito ou efeito da economia.

A corporeidade da negritude está fadada, quase sempre, à temporalidade da escravidão, relacionada ao açoite, ao ferrete quente e à banalidade do mal, esvaziando a história que antecedeu à colonização e impondo repetidos silêncios sobre aquilo que advém desse processo. Se autores e autoras como Abdias do Nascimento, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Frantz Fanon, para citar apenas alguns, nomearam as torturas a que fomos e somos expostos, experienciadas sobretudo pelos corpos ancestrais que tiveram sua *vita activa* sustada, um caminho inverso pode ser estratégia que rompa com modelos hegemônicos simbólicos “de *ver*, *pensar* e *ser* que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em [e sob lentes de] outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos invertermos de modos que sejam libertadores” (bell hooks, 2019, *grifo nosso*, p. 32-33).

Sem esse olhar *opositor* à tentativa de fixação dos *modos de olhar* os corpos pretos que quase sempre apontam para a dor que nos cerca, estaríamos aceitando, reforçando e reiterando uma perspectiva colonizadora. Esse olhar que se opõe resiste àquilo que nos fixa, é um desafio que “artistas e intelectuais negros insurgentes buscam”, como novas formas “de escrever e falar sobre raça e representação” (bell hooks, 2019, p. 33), como poder transformador do resgate das nossas imagens.

O olhar *opositor* consiste em ruptura substancial não só com os paradigmas eurocentrados e semióticos entendidos universais, mas como cada corpo enxerga a si próprio⁸ diante desses mesmos esquemas pretensamente fundantes. O Ocidente entendeu que “controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial”. (hooks, 2019, p. 33). Para isso, o conceito de imagens de controle (COLLINS, 2019a) é importante para compreender a contranarrativa em *BIK*. Em um contexto de globalização, faz sentido pensar no lugar da cultura estadunidense no mundo e em como

tais imagens de controle circulam, reforçando estereótipos racistas em muitos países, em diálogo com as dinâmicas raciais de cada lugar. Nesse sentido, a contranarrativa de *BIK* é um importante esforço no sentido de reafirmar o caráter de resistência da ideia de negritude⁹ e de construir outras abordagens às narrativas sobre África, pensando na perspectiva da autodefinição de mulheres negras na indústria cultural, ainda que em um contexto neoliberal. Fazer uso dessa lógica, com propósitos distintos, pode ser também estratégico.

AS NARRATIVAS DE SI COMO RUPTURA: DE DENTRO PARA FORA

Ao discorrer sobre a alcunha “negro”, uma invenção do colonialismo, Achille Mbembe toca naquilo que é um gesto de virada, uma resignificação da palavra:

Num gesto consciente de subversão, ora poético e ora carnavalesco, muitos a assumiram (a alcunha de negro) somente para que fosse mais bem revirado contra seus inventores esse patronímico execrado, símbolo da degradação, que decidiram converter dali em diante em símbolo de beleza e de orgulho, e que decidiram utilizar dali em diante como insígnia de um desafio radical e, por que não, de um apelo à sublevação, à deserção e à insurreição (MBEMBE, 2014, p. 89).

Beyoncé, por sua vez, diz no vídeo de lançamento de *BIK* que “minha esperança é que esse filme mude a percepção global da palavra ‘negro’, que sempre significou inspiração e amor e força e beleza para mim¹⁰”. Cabe a reflexão crítica sobre a frase, pretensiosa, que atribui ao filme a responsabilidade por um processo histórico de valorização da negritude como pauta histórica dos movimentos negros mundo afora. Ainda assim, poderíamos olhar para *BIK* a partir de um estado de consciência subversiva, que usa de uma criatividade fabulativa sobre uma história da África e da própria negritude. A poética de tal subversão está em tomar para si o substantivo negritude, e negar ou operá-lo de forma contrária de modo que seus significados se voltem a quem os inventou. O que era visto como animalesco, degradante, agora se torna belo e motivo de orgulho. Essa narrativa de si como parte de um processo de ruptura, utilizando as próprias categorias que incidem sobre os corpos pretos que outrora o desumanizavam, confundem a hegemonia.

Ao mesmo tempo em que Beyoncé pode confundir um público *mainstream*, também joga com/utiliza as estruturas. *BIK* é uma produção audiovisual lançada por uma artista milionária, casada com um homem bilionário, e vinculada a uma grande gravadora.

Nesse sentido, a obra também atua a serviço do capital, recorrendo à mediação de corporações como a Disney, que historicamente se beneficiaram do racismo e suas representações. Apesar de não ser o nosso objetivo discutir essas questões específicas, há que se reconhecer as ambivalências envolvidas em processos e produtos midiáticos que envolvem a valorização de pautas importantes (e coletivas) e, ao mesmo tempo, a comodificação (e individualização) de lutas políticas (BANET-WEISER, 2012; hooks, 2019).

A MULHER NEGRA EM *BLACK IS KING*

A categoria de “homem negro” não é equivalente à categoria de “homem branco”. Aquele primeiro não pode, segundo a lógica da colonização e a alienação dos corpos pretos pela escravidão, ser lido ou pensando como o segundo. Isso não significa, é importante dizer, que não se trata aqui de uma reivindicação de um tipo de masculinidade ocidental nunca vivida e experimentada verdadeiramente; como se a própria ideia de “masculinidade”, globalizada nas rotas marítimas, num primeiro momento, sob a égide das sociedades ditas civilizadas, não fosse, por si só, contestável. O que é pertinente neste tópico, a partir da análise de *BIK*, é que a separação de homens e mulheres negros, na categorização gênero, tenha ocorrido também pelo processo de colonização das mentes e dos corpos, e forçado a negritude, de modo geral, a experimentar o gênero como o Ocidente postulou em determinados momentos e espaços. A produção de *BIK* toca nesse caminho desviante percorrido pelo homem preto; enganado e alienado pela luminescência duvidosa do patriarcalismo. Essa proposição pode ser percebida ao longo das partes fílmicas analisadas. Percebe-se, a partir do conjunto de imagens (Figura 3), que a vida é sustentada, de modo literal e simbólico, por mãos e força das mulheres. É durante o monólogo de Beyoncé que a cantora verbaliza, a partir de sua letra musical, a necessidade de ressignificar a negritude, que “negro seja sinônimo de glória” e que o corpo preto é palavra viva. Além disso, antes do desenrolar da narrativa em *BIK*, o corpo perdido em caminhos duvidosos pode ser constatado quando é dito que: “*You are welcome to come home to yourself*”. A partir da tradução, indica retorno, ação Sankofa, regresso ao local outrora deixado.

Figura 3: Beyoncé interpreta o espírito que concede e sustenta a vida.



Fonte: frames do filme BIK. Montagem dos(as) autores(as).

Essa figura de um espírito-guia, incorporado pela própria cantora, reafirma seu papel no percurso para se despertar aquele estado de consciência sobre a grandiosidade da negritude. Beyoncé canta “o espírito ensina”, enquanto abre seus braços (Figura 3), e completa: “Eu não estou apenas pregando, mas seguindo meu próprio conselho”. A partir dessas sequências, a trivialidade do cotidiano, mostrada a partir do *contraste imagético* nos capítulos anteriores, é subtraída para se dar lugar à suntuosidade das paisagens paradisíacas, encarnadas, em alguns momentos, na própria figura da cantora Beyoncé. A canção que corresponde às imagens acima figura, a partir da decomposição

textual fílmica, sons e imagens, suscetíveis reafirmações do significado que a personagem interpretada pela cantora interpreta, e da qual a vida dependeria; *“I’ll be the roots you’ll be the tree”*¹¹.

A autoafirmação na voz e nas imagens de Beyoncé remete às reflexões de Patricia Hill Collins (2019a) sobre a importância da autodefinição e da autovalorização das mulheres negras como tema-chave que atravessa a história do pensamento do feminismo negro. A autodefinição é ferramenta potente para desestabilizar o que resultou em imagens estereotipadas e reducionistas das mulheres pretas. A autoavaliação, a partir de nossa análise e ancorada ao pensamento do feminismo negro, é a substituição de imagens construídas pelo Ocidente de mulheres negras (COLLINS, 2019a). A narrativa da mulher negra é uma lança apontada para o passado; protetora de uma história, embora às vezes fabulada, que não conseguiram dismantelar, e ao mesmo tempo ferramenta que desbrava e que se coloca em direção ao futuro, à frente da guerra, da luta e de mundos imaginativos possíveis.

SUBVERTENDO IMAGENS DE CONTROLE

Os textos de bell hooks e de Patricia Hill Collins sobre as representações circulantes na sociedade e nos produtos culturais são pertinentes às análises dessas mulheres imaginadas em *BIK*, que escapam das imagens estereotipadas de controle. De acordo com a classificação empreendida por Hill Collins (2019a), essas representações emergem e se repetem na cultura como características negativas das mulheres negras. As categorias podem ser sobrepostas, intercambiáveis e atualizadas, de modo a atender a diferentes formas de opressão e de redução da complexidade do universo das afro-americanas e outras mulheres da diáspora.

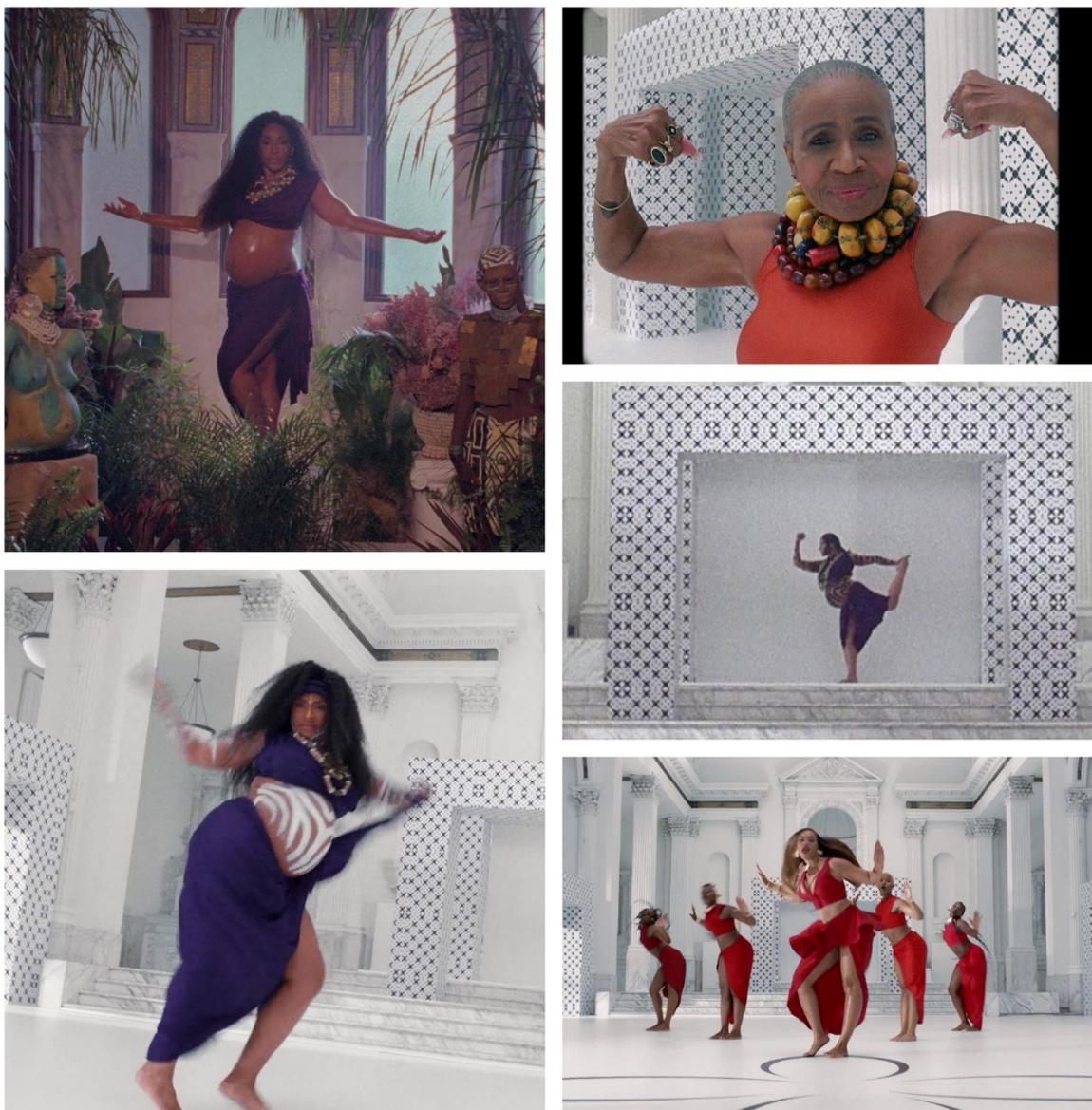
Apesar da reflexão, classificação e crítica a imagens sobre mulheres negras que citamos ter sido realizada em contexto espaço-temporal diferente, sua atualidade se revela em discursos mais recentes. Em pesquisa sobre imagens sobre a maternidade na publicidade brasileira (CORRÊA, 2011), percebemos a invisibilização da mulher-mãe negra nos anúncios e comerciais, uma vez que a maternidade ideal da publicidade é branca, confirmando o que Collins aponta:

de acordo com o culto da verdadeira condição da mulher, associado ao ideal tradicional de família, as mulheres ‘de verdade’ tinham quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza,

submissão e domesticidade. As mulheres brancas das classes abastadas e da classe média emergentes eram encorajadas a aspirar a essas virtudes (COLLINS, 2019, p. 140).

Naquela pesquisa sobre a maternidade na publicidade de homenagem, detectamos a repetição da imagem focada na barriga de uma mulher branca, grávida, protegida e tocada por suas mãos, muito utilizada “para transmitir ternura, suavidade, cuidado”. Observamos ainda que essas imagens mostravam “o corpo feminino fragmentado, sem rosto, sem personalidade”, usando metáforas de texto ou de imagem que relacionavam esse corpo “a um objeto, embalagem ou lugar.” (CORRÊA, 2011, p. 177-181). Além disso, notamos naquela pesquisa que, nos comerciais televisivos, as mães eram “vestidas de maneira sóbria e comportada. [...] As mulheres-mães não usam roupas justas, curtas ou muito decotadas. Elas estão, quase sempre, discretamente maquiadas” (CORRÊA, 2011, p. 215).

Tem-se em *BIK* o acionamento de uma contranarrativa, do corpo inteiro, das cores, da africanidade, da mulher negra como fundamento da vida; corpo que guia, acolhe, alimenta, e luta, uma apresentação de figuras que transcendem a própria natureza. De figura objetificada, inventada, e fixada pelo olhar embranquecido, em seus gestos, atitudes, a produção é potência estética que desarticula imagens de controle. Mesmo que, na narrativa, possa ser notada certa normatividade ao mostrar o casamento heterossexual como momento de clímax, resolução e nobreza, o protagonismo e a autonomia das mulheres são evidentes.

Figura 4: Subversão das imagens de controle.

Fonte: frames do filme BIK. Montagem dos autores.

Em invenção estética e política, o clipe *My power* traz imagens poderosas e quebra um dos estereótipos mais fortes no imaginário ocidental sobre as mulheres: o da maternidade frágil, estática, branca, doméstica e domesticada (Figura 4). Também traz representações diferentes da gravidez. A mulher negra, mãe e grávida que o filme nos mostra é inteira e não fragmentada; seu corpo é enquadrado de forma a mostrá-lo da cabeça aos pés, inteiro, forte, vigoroso, sensual, movente e ativo. Na canção que começa com “eles nunca tomarão meu poder”, a grávida não dança *apesar* do ventre, ela dança *com* o ventre, mas também não é uma dança *do* ventre, é uma dança de um corpo todo, que traz outro corpo dentro. Além das imagens em movimento da mulher grávida, há

também a grávida que posa, em equilíbrio, orgulhosa de sua barriga grande, pintada, descoberta, sem vergonha - e sem uma suposta proteção masculina, como querem as imagens da heteronormatividade. As mulheres grávidas de *BIK* estão no seu auge, são férteis, geradoras, produtoras de vida em ciclo de movimento e de prazer. Ao contrário das imagens de controle, as imagens da maternidade no filme mostram mães-mulheres negras livres, que estabelecem relações recíprocas e simétricas com seu povo, relações de nutrição mútua e de fortalecimento com sua comunidade.

Os corpos das mulheres, dos homens e das crianças no filme habitam um tempo em espiral, que vai e volta para buscar o que foi abandonado, como o pássaro Sankofa. Temporalidades diversas coexistem no filme. Sobre as performances do tempo espiral, diz Leda Martins:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 2002, p. 84).

Assim como diversas temporalidades, *BIK* joga também com diversas espacialidades e, até mesmo, diversas dimensões. A combinação desses três eixos faz com que não seja possível estabelecer lugares fixos para os personagens, nem mesmo posicionar a história em um ponto específico, seja uma cidade ou um país, em princípio similar à geografia criadora de Kulechov (AUMONT, 2003).

A proposta de trazer uma representação de negritude descolada de um mundo com as marcas da escravidão, sem apresentar as marcas da violência da colonização permite a interpretação de *BIK* como uma obra afrofuturista. Kênia Freitas e José Messias (2020) afirmam que o afrofuturismo “não rejeita a premissa da antipretitude e mostra uma forma de produzir e de reivindicar ideais de futuro por meio da ficção especulativa, fabulando, reimaginando e mesclando o passado, o presente e o porvir para subverter os limites entre distopia e utopia”. É por essa seara que *BIK* transita: o filme aborda nascimento, crescimento, reencontro, experiências de fuga, afeto e acolhimento, atritos e crises existenciais ao longo das canções representadas sem fazer menção às associações históricas entre negritude, África, colonialismo, escravidão e violência. Na obra, África

é lugar de vida, seja suntuosa ou cotidiana, seja carnal ou espiritual. Com isso, é bem-sucedido ao “reinventar um outro devir histórico, não tocado pela antipretitude - um devir não necessariamente pré-colonial, que remeta a uma versão original da história, mas devidamente anticolonial” (KNOWLES-CARTER; FREITAS; MESSIAS, 2020).

O mérito da narrativa afrofuturista é afirmar, dentro da indústria cultural, a possibilidade de fabulação na negritude. A negação da humanidade passa por diversos lugares e um deles, é silenciar uma voz de contar sua própria história, como a cultura e a mídia fizeram - e fazem historicamente. Negado o direito de contar a própria história, negar o direito à fabulação, também é a negação da humanidade. Nesse sentido, a força expressa por obras como *Pantera Negra* e *BIK*, que apresentam narrativas de fabulação sobre a experiência da negritude na indústria cultural, é um importante marco, visto que mostra os inúmeros discursos e as diferentes formas de falar sobre a experiência negra sem o acionamento das experiências do trauma (KILOMBA, 2019) do racismo, como já fizeram produções estadunidenses¹².

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pouquíssimas produções culturais abordaram a questão da negritude de forma fabulativa e com o alcance e a visibilidade de *BIK*. Embora seja uma produção que aciona símbolos relacionados à negritude de forma comodificada¹³, comercial e voltada ao que pode ser chamado de indústria cultural, *BIK* ativa imaginários ao mesmo tempo recorrentes, mas ainda pouco explorados na mídia *mainstream*. Na contemporaneidade, observamos a persistência do racismo e das imagens de controle, assim como a sua constante renovação, semelhante aos processos de reiteração percebidos por Judith Butler ao tratar da performatividade de gênero: ideias e classificações que se fixam pela repetição; entretanto, a reiteração das diferenças entre categorias baseada na racialização é mais do que separação, diferenciação ou hierarquização - é da ordem da desumanização.

A contranarrativa proposta em *BIK* ressignifica as imagens de controle e coloca pessoas negras como protagonistas de uma fábula em que a violência, a opressão racial e o genocídio não se fazem presentes. Ali, a negritude não é definida pela relação com a branquitude, mas pelas relações com a própria comunidade negra. Isso demonstra possibilidades, afirma o lugar de uma arte negra na indústria cultural, abrindo caminhos para outras produções dessa natureza, permitindo que se comece a pensar na possibilidade de a grande mídia demonstrar diversidades sobre a negritude e suas abordagens.

A narrativa circular possui uma importante função, consoante à metáfora representada por Sankofa. A contranarrativa de *BIK* propõe a devolução da humanidade, apresentando o retorno como possibilidade, em uma lógica em que o experimentar do mundo, vivenciar novos espaços, simboliza também o ganho de bagagem e compreensão para a volta para casa, colocando as coisas em seu devido lugar, dentro do contexto daquela experiência. Além disso, a partida, no filme, não é uma partida rumo a uma vida como objeto, como propriedade, destinada ao trabalho forçado, como ocorreu durante a escravidão. A fabulação, nesse sentido, pretende propor formas de futuro, a partir de uma imaginação sobre como poderia ter sido o passado, em um mundo idealizado, sem as mazelas da colonização europeia.

As múltiplas temporalidades, o contraste entre paisagens, a construção de uma conexão entre passado, presente e futuro por meio da geografia criadora utilizada nessas construções temporais remetem também à memória. Importante elemento na cultura africana, a memória também foi violentada no processo de escravização: apagava-se o nome das pessoas trazidas para a América, por meio do batismo católico e com isso apagavam-se suas histórias e vínculos familiares. Quando *BIK* recorre à diversidade temporal e à (re)conexão de um povo e uma história, tudo isso por meio da memória ancestral, recorre também à perspectiva do não esquecimento, tal qual monumento no Benin, que faz referência ao apagamento da memória. O monumento da Árvore do Esquecimento, localizado em Uidá, faz referência à árvore na qual homens deveriam dar nove voltas, enquanto mulheres davam sete voltas, antes de partir rumo à vida como escravizados. Este processo pretendia que eles se esquecessem de sua vida na África, sem carregar memórias para sua nova vida como objetos na América. *Black Is King* elabora metaforicamente que, não importa por onde se passe, nem por quanto tempo se circule, a memória é o que nos conecta ao passado, às nossas raízes, a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia Ltda, 2004.

BANET-WEISER, Sarah. *Authentic TM: the politics of ambivalence in a brand culture*. New York: New York University Press, 2012.

BECK, Ceres Grehs; CUNHA, Luis Henrique Hermínio. As múltiplas faces da comodificação e a constituição da crítica acerca das práticas de consumo contemporâneas. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 1, p. 136-147, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019a.

COLLINS, Patricia Hill. **Intersectionality as Critical Social Theory**. Durham: Duke University Press, 2019b.

CORRÊA, L. G. **Mães cuidam, pais brincam**: normas, valores e papéis na publicidade de homenagem. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, New York, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cogobó, 2019.

KNOWLES-CARTER, Beyoncé; FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. Preto é rei. *Revista Zum*, [S.l.], 21 dez. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3vVrPQy>. Acesso em 13 mai 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MOURA, Maria Aparecida. Semioses decoloniais: afrofuturismo, performance e o colapso do privilégio branco. In: CORRÊA, Laura Guimarães. **Vozes negras em comunicação**: mídia, racismos, resistências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 53-74.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ÒKÒTÓ, Dêge Malûngu. A dimensão política da ancestralidade. *Medium*, [S.l.], 30 set. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3t0KMzt>. Acesso em: 13 mai 2021.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

NOTAS

- 1 Agradecemos aos/às integrantes do Coragem pelas instigantes discussões sobre o filme à época do lançamento e, especialmente, a Lucianna Furtado pela primeira leitura e comentários a este artigo.

- 2 O roteiro é assinado por por Beyoncé Knowles-Carter, Yrsa Daley-Ward, Clover Hope e Andrew Morrow, e traz citações de poemas de Warsan Shire.
- 3 A produção audiovisual também teve estreia, um dia após a data de lançamento norte americana, no continente africano, nos países cobertos pelo Canal Plus Afrique.
- 4 “Filme de Beyonce erra ao glamorizar negritude.” Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml>. Acesso em: 23 ago. 2020.
- 5 Pablo Fernandes e Dalila Musa (2020) empreendem uma análise de textos na mídia quando do lançamento do filme, com foco nas considerações de mulheres colonistas - negras e brancas - em “Lugares de fala e interseccionalidade: a circulação midiática de ‘Black is King’” na imprensa. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/174690>. Acesso em: 13 maio 2021.
- 6 *“I feel like I’m not a king yet. But I got potential for it, you feel me? But I’m not there yet, you feel me? Like, I know I got the capabilities to, but sometimes I don’t know how to navigate.”* Narração no início de *BIK*.
- 7 Como explica Collins (2019, p. 144), com base em Du Bois, a racialização “consiste na atribuição de um significado racial a uma relação, prática social ou grupo que antes não eram categorizados em termos raciais”.
- 8 *“Bigger than the picture they framed us to see”*, trecho da primeira canção interpretada por Beyoncé em *BIK*, que faz alusão justamente aos *modos de ver* os corpos negros projetados pelo olhar ocidentalizado.
- 9 A palavra *Négritude* foi usada pela primeira vez por Aimé Césaire, num movimento cultural, literário e crítico que, junto a outros intelectuais e políticos negros nos anos 1930, questionou a cultura colonizadora francófona e destacou o conjunto de valores culturais da África negra. A proposta inverteu as conotações pejorativas e se apropriou do termo “*nègre*” para propor valorização e resistência em perspectiva anticolonialista. Vemos assim que muitos dos passos de Beyoncé vêm de longe.
- 10 *“My hope for this film is that it shifts the global perception of the word ‘black’, which has always meant inspiration and love and strength and beauty to me”*.
- 11 “Eu serei raiz, você será a árvore” (tradução nossa).
- 12 Sobre a reiteração de imagens de crueldade contra pessoas negras no cinema, ver também: <https://www.independent.co.uk/voices/hollywood-black-lives-matter-police-brutality-equal-standard-film-ice-t-a9302256.html>. Acesso em: 15 maio 2021.
- 13 Comodificar inclui mais que o trabalho, a posse, o preço, a venda ou as interações restritas à avaliação utilitária do custo-benefício monetário de algo (valor de troca). A comodificação se configura, como um macro processo de transformação de toda uma classe de bens e também na reconfiguração de diversos domínios sociais em torno da geração do lucro” (BECK; CUNHA, 2017, p. 139)

Artigo recebido em: 11 de agosto de 2021.

Artigo aceito em: 11 de janeiro de 2022.

