

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES (ECA-USP)  
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE E TURISMO (CRP)

LÍCIA FICHE DA MATA GONÇALVES

**A estetização da ancestralidade africana como um caminho para a construção de marca  
e de um produto cultural na música de Erykah Badu: uma análise semiótica**

São Paulo  
2025

LÍCIA FICHE DA MATA GONÇALVES

**A estetização da ancestralidade africana como um caminho para a construção de marca e de um produto cultural na música de Erykah Badu: uma análise semiótica.**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Publicidade e Propaganda, apresentando ao Departamento de Relações Públicas, Publicidade e Turismo.

Orientação: Prof. Bruno Pompeu Marques Filho.

São Paulo  
2025

Nome: Gonçalves, Lícia Fiche Da Mata

Título: A estetização da ancestralidade africana como um caminho para a construção de marca e de um produto cultural na música de Erykah Badu: uma análise semiótica.

Aprovado em: \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_\_

Banca:

Nome: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à Universidade de São Paulo e à Escola de Comunicações e Artes por serem a materialização dos meus sonhos e abraçá-los de diversas formas ao longo desses anos de graduação. Finalizo essa etapa sentindo na pele o poder transformativo da educação superior pública brasileira e das milhares de pessoas que a fazem resistir e prosperar. Também, minha eterna gratidão aos meus pais, Silvana e Marcelo, que sempre me guiaram, me incentivaram a ansiar pelo caminho do estudo e fizeram com que cada conquista fosse nossa, não somente minha. Meus profundos agradecimentos a minha irmã, Renata, que fez e faz questão, todos os dias, de me lembrar que sou capaz e merecedora, sem ela a caminhada seria solitária. Agradeço à música, por ser veículo de todos os sentimentos humanos e instrumento de transformação no mundo. A música é, e sempre será, um dos bens imateriais mais valiosos que temos - jamais nos esqueçamos de tudo que ela já fez por nós como sociedade. Por fim, minha sincera gratidão ao meu orientador, Bruno Pompeu, que marcou de maneiras incalculáveis a minha trajetória acadêmica durante o curso de Publicidade e Propaganda, sempre foi um exemplo de excelência e é o responsável por me apresentar ao mundo da semiótica. Muito obrigada por desempenhar o seu papel como educador e cientista de maneira tão inspiradora.

## RESUMO

Este trabalho analisa a estetização da ancestralidade africana como um caminho para a construção de marca e de um produto cultural na obra musical de Erykah Badu, a partir de uma abordagem semiótica peirceana. O estudo investiga como imagem, som e palavra se articulam em um sistema simbólico coerente que traduz a experiência afrodiáspórica em linguagem estética e comunicacional. A pesquisa demonstra que, em Badu, a ancestralidade não é mero tema, mas um princípio estruturante de criação, capaz de transformar espiritualidade em discurso e identidade em marca. Por meio da semiótica, observou-se a coerência entre os signos visuais, sonoros e textuais das obras, revelando a construção de um mito estético afrocentrado que conjuga arte, política e autoconhecimento. A análise também evidencia a relevância desse processo para o campo da publicidade e da comunicação, ao propor novas formas de narrar identidades e construir sentido simbólico em torno das marcas culturais contemporâneas.

**Palavras-chave:** Ancestralidade Africana. Semiótica. Marca. Produto Cultural. Comunicação. Estética. Música.

## ABSTRACT

This study analyzes the aestheticization of African ancestry as a pathway for building a brand and a cultural product in the musical work of Erykah Badu, through a Peircean semiotic approach. The research investigates how image, sound, and word articulate within a coherent symbolic system that translates the Afro-diasporic experience into aesthetic and communicational language. The study demonstrates that, in Badu's work, ancestry is not merely a theme but a structuring principle of creation, capable of transforming spirituality into discourse and identity into brand. Through semiotic analysis, coherence was observed among the visual, sonic, and textual signs of her albums, revealing the construction of an Afrocentric aesthetic myth that merges art, politics, and self-knowledge. The analysis also highlights the relevance of this process to the fields of advertising and communication, as it proposes new ways of narrating identities and constructing symbolic meaning around contemporary cultural brands.

**Keywords:** African Ancestry. Semiotics. Brand. Cultural Product. Communication. Aesthetics. Music.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Capa do álbum Baduizm	51
Figura 2 – Capa do álbum Mama’s Gun	60
Figura 3 – Capa do álbum Worldwide Underground	68
Figura 4 – Capa do álbum New Amerykah Part One (4th World War)	75

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Ficha técnica de Baduizm	51
Quadro 2 – Ficha técnica de Mama’s Gun	61
Quadro 3 – Ficha técnica de Worldwide Underground	69
Quadro 4 – Ficha técnica de New Amerykah Part One (4th World War)	76

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2. SEMIÓTICA, CULTURA E IDENTIDADE</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Fundamentos da semiótica peirceana</b>	<b>15</b>
<b>2.2 Semiótica aplicada à publicidade, às imagens e à música</b>	<b>19</b>
<b>2.3 A diáspora africana e a construção da identidade cultural</b>	<b>22</b>
<b>2.4 Estetização da ancestralidade: moda, performance e expressão artística</b>	<b>25</b>
<b>2.5 Afrofuturismo e afrocentrismo como discursos de marca e produto cultural</b>	<b>28</b>
<b>2.6 Feminismo negro, bell hooks e a política do amor como resistência</b>	<b>31</b>
<b>3. ERYKAH BADU COMO MARCA E PRODUTO CULTURAL</b>	<b>35</b>
<b>3.1 Trajetória musical e consolidação como ícone cultural</b>	<b>35</b>
<b>3.2 A artista como marca pessoal: identidade e diferenciação no mercado cultural</b>	<b>38</b>
<b>3.3 Interseções entre moda, música e ativismo como estratégia de branding</b>	<b>41</b>
<b>3.4 Erykah Badu como produto cultural global: diálogos com a diáspora africana</b>	<b>45</b>
<b>4. ANÁLISES</b>	<b>48</b>
<b>4.1 Procedimentos metodológicos</b>	<b>48</b>
<b>4.2 <i>Baduizm</i> (1997)</b>	<b>50</b>
<b>4.3 <i>Mama's Gun</i> (2000)</b>	<b>59</b>
<b>4.4 <i>Worldwide Underground</i> (2003)</b>	<b>67</b>
<b>4.5 <i>New Amerykah Part One (4th World War)</i> (2008)</b>	<b>75</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Peace and blessings manifest with every lesson learned  
— Erykah Badu

A arte, em seu sentido mais amplo, é um modo de dizer o indizível. É linguagem e corpo, som e imagem, gesto e silêncio. Em um mundo cada vez mais saturado de signos e carente de sentido, a arte emerge como possibilidade de reencantamento: ela reorganiza o caos, reatando o elo entre memória e experiência. Nesse contexto, a música negra contemporânea ocupa um lugar singular não apenas como forma estética, mas como campo de disputa simbólica e política. Ao longo da história, a arte afrodiaspórica fez da beleza um instrumento de sobrevivência e da ancestralidade um código de resistência. No século XXI, em meio ao hiperconsumo e à mercantilização da cultura, essa tradição ressurge com novas formas e meios, mas preserva sua função original: comunicar o invisível, dar corpo àquilo que o olhar ocidental historicamente negou.

Entre as vozes que sintetizam essa herança e a projetam em novas linguagens, Erykah Badu se destaca como uma das figuras mais complexas e influentes da música global. Desde o final dos anos 1990 no contexto de emergência da cena *Neo-Soul* norte-americana, ao lado de Lauryn Hill, D'Angelo e Maxwell, Badu vem desenvolvendo uma obra que combina espiritualidade, política e estética, transformando cada canção, figurino e performance em enunciação simbólica da experiência negra feminina. Sua trajetória ultrapassa o campo da música: é uma filosofia encarnada, um exercício de consciência. Ao longo de mais de duas décadas, Badu construiu uma narrativa visual e sonora que reinventa o conceito de ancestralidade não como passado estático, mas como presença viva, potência e linguagem.

Ao fazer da ancestralidade um sistema estético reconhecível, Badu também entra em diálogo e em tensão com o universo do mercado e da comunicação. Sua imagem é, simultaneamente, marca pessoal e mito coletivo. O turbante, o dourado, o afro monumental, o olhar direto e a voz grave formam um repertório sógnico que circula em videocliques, capas de álbuns, campanhas de moda e redes sociais, adquirindo o estatuto de identidade visual e discursiva. O gesto da artista é duplo: resgatar símbolos afro-diaspóricos e, ao mesmo tempo, reconfigurá-los como produto cultural contemporâneo. Essa ambivalência entre o sagrado e o mercadológico constitui o eixo deste trabalho.

A estetização da ancestralidade africana é um fenômeno central para compreender a cultura visual e sonora contemporânea. Trata-se de um processo em que a herança simbólica da diáspora africana é transformada em linguagem estética, mediada por tecnologias e

mercados. Essa estetização, contudo, não implica superficialização: em artistas como Erykah Badu, ela opera como forma de reexistência — um modo de reinscrever a história negra no presente. Assim, o problema que orienta esta pesquisa parte de uma pergunta fundamental: de que maneira a estetização da ancestralidade africana na obra de Erykah Badu se converte em linguagem simbólica capaz de estruturar uma marca pessoal e configurar um produto cultural afro-diaspórico?

A hipótese é que a artista constrói, ao longo de sua trajetória, um sistema semiótico coerente, que articula imagem, som e palavra em torno de princípios de espiritualidade, identidade e resistência. Ao fazer isso, Badu institui uma estética que não apenas representa a ancestralidade, mas a performa, transformando-a em experiência comunicacional e mercadológica.

O interesse por esse objeto emerge de duas constatações: primeiro, que as estéticas afro-diaspóricas vêm ganhando centralidade nas narrativas globais de consumo e comunicação; segundo, que esse movimento é acompanhado de uma reestruturação das categorias de marca, autenticidade e identidade cultural. Se outrora a publicidade se baseava em construir signos de distinção, hoje ela depende de narrativas simbólicas de pertencimento. A arte negra contemporânea, nesse sentido, é também um laboratório comunicacional, em que se experimentam novos modos de enunciação e novos valores de marca.

Erykah Badu é um caso exemplar porque sua obra transita com fluidez entre a espiritualidade afrocentrada e a lógica da indústria cultural, sem perder densidade simbólica. Sua trajetória dialoga com os paradigmas do capitalismo artista (Lipovetsky & Serroy, 2014), em que o consumo se estetiza e a arte se mercantiliza, mas também os tensiona, ao propor uma ética da autenticidade. A relevância deste estudo está, portanto, em compreender como a artista reconfigura o campo da comunicação estética: como converter símbolos ancestrais em discurso contemporâneo, sem reduzi-los à superfície da moda.

A análise semiótica proposta por este trabalho incide sobre quatro álbuns que compõem o primeiro ciclo da carreira de Erykah Badu: *Baduizm* (1997), *Mama's Gun* (2000), *Worldwide Underground* (2003) e *New Amerykah Part One (4th World War)* (2008), compreendidos como um processo contínuo de individuação estética e espiritual.

Em *Baduizm*, a artista emerge envolta em tonalidades terrosas e douradas, em um gesto introspectivo e espiritual. O álbum marca o nascimento do “baduísmo” como filosofia estética e modo de vida, instaurando o arquétipo da mulher negra como sacerdotisa do som e do silêncio. O *Mama's Gun* (2000) representa a emersão. A paleta cromática em tons rastafáris e a estética setentista traduzem a consciência política e o amadurecimento da artista:

a “mãe” que cria e a “arma” que defende. Com *Worldwide Underground* (2003), Badu desce ao subterrâneo simbólico. Aqui, a artista dissolve o formato tradicional do álbum e da canção, instaurando a filosofia da *Freakquency* — a vibração como linguagem, a coletividade como método. Finalmente, *New Amerykah Part One (4th World War)* (2008) apresenta a síntese. A colagem digital que forma o rosto de Badu condensa a multiplicidade de signos que habitam sua trajetória: espiritualidade, política, maternidade e crítica social.

Em conjunto, esses quatro álbuns configuram um sistema simbólico coerente, em que a estética opera como mediação entre corpo, memória e discurso. Cada capa, cor e gesto formam parte de um percurso espiritual e comunicacional que transforma a ancestralidade em linguagem — e a linguagem em identidade de marca. A partir do ponto de vista da comunicação e da publicidade contemporâneas, o estudo da obra de Erykah Badu oferece um campo fértil para repensar o papel da estética e da narrativa na construção de marcas culturais.

Na contemporaneidade, o consumo se organiza em torno de universos simbólicos (Perez, 2007; Kapferer, 2012), e a diferenciação das marcas depende de sua capacidade de articular identidade, pertencimento e propósito. Nesse sentido, a artista Badu exemplifica o fenômeno de hibridização entre o sujeito e a marca, no qual o corpo se torna meio comunicante e o discurso poético se transforma em estratégia de diferenciação simbólica.

Sua trajetória evidencia o deslocamento da lógica publicitária tradicional — centrada em slogans e produtos — para uma lógica de significação expandida, na qual a experiência estética substitui o argumento racional. Assim, a análise semiótica de sua obra ilumina também os modos como a publicidade contemporânea absorve, tensiona e ressignifica os símbolos da ancestralidade africana, incorporando discursos de diversidade e espiritualidade como valores de marca.

Estudar Badu, portanto, é compreender um paradigma comunicacional em que a artista é autora e veículo, mensagem e mídia. É uma comunicadora que performa, em seu próprio corpo e voz, o entrelaçamento entre arte e mercado. Sua coerência simbólica oferece à publicidade contemporânea uma referência de autenticidade narrativa, um contraponto à superficialidade do consumo de signos esvaziados. Mais do que um estudo sobre música, este trabalho dialoga com o campo da comunicação estratégica, do *branding* cultural e da estética como linguagem publicitária, contribuindo para a ampliação do olhar sobre como os sistemas simbólicos podem estruturar discursos de marca baseados em identidade, ancestralidade e pertencimento.

O objetivo principal deste estudo é analisar como a estetização da ancestralidade africana na obra de Erykah Badu se manifesta como linguagem semiótica que estrutura sua

marca pessoal e configura um produto cultural afro-diaspórico. Para isso, mobilizam-se três eixos teóricos principais. O primeiro é a semiótica peirceana, permitindo compreender como imagem, som e palavra formam sistemas interdependentes. O segundo eixo é composto pelos estudos culturais e afro-diaspóricos de Stuart Hall (1992, 2006), Paul Gilroy (2001), Homi Bhabha (1998) e Lélia Gonzalez (2020) que fornecem as bases para entender a identidade como processo e a diáspora como espaço de mediação cultural. Autoras como bell hooks (1992, 2019) e Patricia Hill Collins (2000) introduzem o olhar de gênero e a epistemologia do corpo negro feminino como locus de saber. Por fim, o terceiro eixo teórico aborda a marca e a estética contemporânea que permite pensar a coerência simbólica da artista como sistema de identidade de marca, além de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2014), cuja reflexão sobre o capitalismo artista contribui para problematizar o entrelaçamento entre estética e economia simbólica.

Esta pesquisa parte da convicção de que a arte negra contemporânea não é apenas um campo de expressão, mas uma epistemologia do sensível — um modo de conhecer e existir. Em Erykah Badu, a ancestralidade não é nostalgia, mas tecnologia espiritual. Sua obra constrói pontes entre o sagrado e o profano, o passado e o futuro, o pessoal e o coletivo.

Ao investigar a estetização da ancestralidade africana como caminho para a construção de marca e produto cultural, este trabalho busca compreender como a estética pode ser uma forma de conhecimento e resistência, e como, nas dobras da cultura midiática, ainda é possível fazer da arte um gesto de liberdade — um gesto que, ao ser decodificado, revela a potência criadora de uma mulher que transformou o som em símbolo e o símbolo em mundo.

## 2. SEMIÓTICA, CULTURA E IDENTIDADE

### 2.1 Fundamentos da semiótica peirceana

A semiótica, enquanto campo do conhecimento dedicado ao estudo dos processos de significação, tem como objetivo compreender de que modo os signos constroem sentidos no mundo. O termo, derivado do grego *sēmeion* (sinal), refere-se à ciência dos signos, isto é, de tudo aquilo que representa algo para alguém. Entre os diversos teóricos que se dedicaram ao tema, Charles Sanders Peirce se destaca como um dos mais influentes e são suas obras que servirão como uma das principais bases teóricas deste trabalho. Sua proposta diferencia-se de outras abordagens semióticas por não se restringir ao campo verbal, mas por abarcar todas as formas de produção de sentido — desde uma palavra até uma imagem, uma música, um gesto ou um objeto cultural. Essa teoria proporciona um território fértil para o desenvolvimento desta tese, uma vez que tudo pode ser estudado e analisado, a partir de uma perspectiva de que tudo é signo e, portanto, podem ser aplicados rigores e precisões teóricas para tal (Pompeu, 2009, p.43).

Para Peirce, o signo é, antes de tudo, um processo relacional. Ele o coloca capaz de “denotar várias proposições, expressar muitas relações, a menos, contudo, que tomemos uma letra para denotar uma proposição conhecida ou tida como falsa, ele nunca nos permite enunciar que qualquer proposição é falsa.” (Pierce, 2005, p.100). Nessa definição, é possível compreender que o signo não é algo fixo, mas um elemento dinâmico que envolve três polos fundamentais: o signo em si, o objeto ao qual ele se refere, e o interpretante. Essa relação triádica constitui o cerne da teoria peirceana e se diferencia radicalmente das concepções binárias de signo (como significante/significado) presentes em outras tradições teóricas.

Assim, o signo é aquilo que representa; o objeto é aquilo que é representado; e o interpretante é o efeito mental ou conceitual produzido a partir dessa representação. Em outras palavras, o signo é um mediador entre a realidade e o pensamento, um elo que torna o mundo inteligível. Essa tríade não é estática: ela se renova constantemente, pois cada novo interpretante pode tornar-se um novo signo, gerando um processo contínuo de semiose.

A noção de semiose infinita é central na teoria de Peirce. Ela indica que o processo de significação nunca se encerra definitivamente, já que cada interpretação gera novas interpretações possíveis. Uma imagem, uma música ou um discurso estão sempre sujeitos a novas leituras, conforme o contexto e o repertório cultural do intérprete. Essa concepção

dialoga fortemente com os estudos contemporâneos da comunicação, que entendem as mensagens midiáticas e publicitárias como construções abertas, sujeitas a múltiplos sentidos, afinal, como destaca Santaella:

O signo, por sua própria constituição, está fadado a germinar, crescer. Desenvolver-se num interpretante (outro signo) que se desenvolverá em outro, e assim indefinidamente. Evidencia-se aí a natureza inevitavelmente incompleta de qualquer signo. Sua ação é a de crescer, desenvolvendo-se num outro signo para o qual é transferido o facho da representação (Santaella, 2000, p.43-44).

No caso da obra de Erykah Badu, que será analisada posteriormente, essa característica é particularmente relevante, já que sua estética e suas performances evocam interpretações diversas — culturais, religiosas, raciais e políticas — que coexistem e se transformam ao longo do tempo. Desse modo, faz-se crucial ressaltar que a análise semiótica aqui desenvolvida parte de um contexto cultural, social e histórico latino-americano e contemporâneo, enquanto a artista em questão desenvolveu sua obra durante as décadas de 90 e início dos anos 2000 nos Estados Unidos. Essas diferenças culturais, por si só, geram um novo interpretante e devem ser pontuadas, a fim de deixar claro o ângulo pelo qual essa tese se desenvolve.

No que se refere ao seu fundamento — isto é, à dimensão representativa que um signo possui em relação ao objeto que expressa —, Peirce propõe uma subdivisão triádica denominada “o signo em si mesmo”. Quando uma qualidade atua como signo, ela é denominada quali-signo. A cor é, por excelência, um exemplo desse tipo de signo, pois sua natureza é puramente qualitativa. Como explica Pompeu (2009, p. 50), “qualquer tom de cor não é nada além de uma cor, entretanto, a simples sugestão que essa cor provoca no sujeito que receba o estímulo cromático-qualitativo é que lhe faz signo”.

Quando o signo tem como fundamento sua própria existência concreta, ele é classificado como sin-signo — termo em que “sin” significa singular —, e existir implica ocupar um lugar no tempo e no espaço, reagindo em relação a outros existentes e conectando-se com eles (Santaella, 2002, p. 13). Um exemplo de sin-signo seria um adesivo colado em uma janela constantemente exposta ao sol, que, com o tempo, adquire uma tonalidade amarelada. Embora o aspecto da cor seja qualitativo, a particularidade desse adesivo — cuja coloração foi transformada pela sua posição única em um contexto histórico e físico específico — representa sua dimensão sin-sígnica.

Por fim, quando o fundamento do signo é uma lei, ou seja, uma regra ou abstração que molda o singular a uma generalidade, o signo é denominado legi-signo. Os exemplos mais

recorrentes desse tipo são as palavras e as convenções socioculturais, pois ambas operam segundo princípios gerais compartilhados coletivamente.

A segunda tríade central na semiótica peirceana é a classificação dos signos segundo o tipo de relação que estabelecem com o objeto. Peirce distingue três formas principais: ícone, índice e símbolo.

I.O ícone é o signo que mantém uma relação de semelhança com o objeto representado. Ele comunica por meio da aparência, como uma fotografia, um retrato ou um desenho que se assemelha ao real.

II.O índice se define pela contiguidade ou conexão causal: a fumaça é índice do fogo, as pegadas são índice da presença de alguém. Nos sistemas visuais, índices apontam para algo ausente, mas relacionado, criando vínculos de evidência e presença.

III.Já o símbolo é um signo cuja relação com o objeto é estabelecida por convenção, hábito ou cultura. Ele depende de um código compartilhado — como as palavras, as bandeiras, os logotipos ou certos gestos e cores.

Essa tríade icônico–indicial–simbólica é especialmente relevante para a análise de imagens e produtos culturais, pois mostra que uma representação visual nunca é “apenas uma imagem”: ela é um campo de relações entre semelhança, presença e convenção. Um mesmo elemento pode operar em mais de um nível simultaneamente. Por exemplo, um turbante usado por Erykah Badu é um ícone (porque se apresenta visualmente como um adereço), um índice (pois remete às tradições culturais africanas) e um símbolo (porque carrega significados de resistência, espiritualidade e identidade negra).

Como explica Santaella (2000), todo signo se dá sempre em uma mescla de iconicidade, indicialidade e simbolicidade, variando apenas o grau em que cada uma se manifesta. Essa ideia é fundamental para a comunicação, pois permite compreender como os signos visuais operam de forma híbrida. A publicidade, o design e a arte recorrem constantemente a essa combinação, e a força expressiva de uma imagem está justamente na articulação entre o impacto sensorial do ícone, a evidência do índice e a convenção simbólica compartilhada.

Clotilde Perez (2019) complementa que, quando observamos as marcas como sistemas de signos, percebemos que elas também se estruturam a partir dessas relações. A marca comunica por meio de elementos icônicos (a forma do logotipo, o rosto de um artista), indiciais (a presença constante em determinado contexto cultural) e simbólicos (os valores e narrativas que ela representa). Essa perspectiva reforça a pertinência da semiótica peirceana no campo da comunicação e do *branding*, especialmente ao se analisar artistas que, como

Erykah Badu, constroem identidades visuais e discursivas fortemente ancoradas em símbolos culturais e políticos.

O segundo elemento que compõe a noção triádica do signo proposta por Peirce é o objeto, isto é, aquilo a que o signo se refere. Em sua teoria, Peirce distingue dois tipos de objeto: o imediato e o dinâmico. O objeto imediato corresponde àquilo que está contido no próprio signo — é a representação interna que o signo oferece de seu referente. Já o objeto dinâmico diz respeito à realidade efetiva ou concreta à qual o signo remete, sendo a instância externa que dá origem à significação.

Para ilustrar essa relação, Peirce apresenta o exemplo do buraco deixado por um tiro em uma parede. Nesse caso, o buraco é o signo, pois é o elemento perceptível que representa algo. O objeto imediato é o próprio buraco — a forma visível deixada na superfície —, enquanto o objeto dinâmico é o tiro, o acontecimento real que produziu essa marca. Assim, o signo (o buraco) contém uma representação interna (o objeto imediato) que remete a um evento físico e singular (o objeto dinâmico).

Dessa forma, o objeto imediato fornece a mediação entre o signo e o objeto dinâmico, abrindo espaço para múltiplas interpretações. Cada novo contexto pode ativar diferentes dimensões referenciais, fazendo com que o signo produza novos efeitos de sentido. Assim, a relação entre signo e objeto não é estática, mas um processo contínuo de significação, em que as possibilidades de referencialidade se multiplicam e influenciam diretamente o interpretante — o sentido que o signo gera em quem o interpreta.

Por fim, outro conceito importante para a teoria de Pierce é o de interpretante, que merece atenção especial por ser o elemento que faz a ponte entre signo e sentido. Peirce (2005) distingue três tipos: o interpretante imediato, que é o potencial de sentido contido no signo; o interpretante dinâmico, que corresponde à interpretação efetiva feita em um determinado contexto; e o interpretante final, que seria o significado estabilizado após várias semioses, ainda que nunca de forma definitiva. Essa distinção é particularmente útil para compreender como os significados das imagens culturais se transformam com o tempo. No caso da obra de Badu, o uso de elementos afrocentrados pode ter sido inicialmente interpretado como mera excentricidade estética (interpretante dinâmico), mas, com o tempo e a consolidação de sua trajetória, passa a ser lido como ato político e expressão de ancestralidade (interpretante final provisório).

Ao longo de sua carreira, Erykah Badu constrói uma marca pessoal que articula todos esses níveis de significação: o sensorial (cores, sons, texturas), o factual (seu corpo, suas performances, seus figurinos) e o simbólico (ancestralidade, feminilidade negra,

espiritualidade). A semiótica peirceana, portanto, permite compreender esse processo como uma rede de signos em movimento, na qual o corpo da artista, suas vestimentas e sua sonoridade se tornam meios de mediação entre identidade e cultura.

Além da tríade signo-objeto-interpretante, Peirce, sendo obcecado por desenvolver uma lógica universal (Perez, 2004), também propõe uma estrutura fenomenológica de base para sua teoria, dividindo a experiência humana em três categorias fundamentais: primeiridade, secundidade e terceiridade.

I.A primeiridade refere-se ao domínio da qualidade, da sensação pura e da possibilidade. É o nível da experiência imediata, antes da racionalização. Em uma imagem, por exemplo, corresponde à cor, à textura, à forma e à emoção que ela desperta.

II.A secundidade diz respeito ao fato, à existência, à reação concreta do sujeito diante do objeto. É o domínio da experiência material e da resistência. No contexto visual, trata-se da presença física da obra, do corpo, do figurino ou da performance.

III.Já a terceiridade envolve a lei, a mediação e a generalização, é o momento em que o pensamento organiza as relações entre signo e objeto, construindo o significado social e simbólico da experiência.

Essas três categorias permitem compreender que o processo de significação não é apenas mental ou cultural, mas também sensível e experiencial. Quando aplicadas à comunicação visual, elas mostram como a percepção (primeiridade), a interação com o objeto (secundidade) e a interpretação (terceiridade) se combinam para formar sentidos complexos.

Dessa maneira, ao compreender o signo peirceano como um processo de mediação contínua entre forma, referente e interpretação, é possível construir uma leitura mais profunda sobre a visualidade e o discurso presentes na música contemporânea. O olhar semiótico não busca “traduzir” a imagem, mas revelar como ela produz sentido, evidenciando suas camadas simbólicas e afetivas. Essa perspectiva será essencial nas análises propostas neste trabalho, em que as imagens de Erykah Badu — em capas de discos e performances — serão lidas não apenas como registros visuais, mas como textos simbólicos, nos quais se inscrevem discursos de ancestralidade africana, resistência e construção de marca cultural.

## **2.2 Semiótica aplicada à publicidade, às imagens e à música**

A aplicação da semiótica aos estudos da comunicação contemporânea amplia o alcance da teoria dos signos, permitindo compreender como as imagens, as músicas e os produtos midiáticos produzem sentido e constroem identidades culturais. A partir da concepção triádica de Charles Peirce — signo, objeto e interpretante —, outros autores desenvolveram, e transbordaram, perspectivas que articulam a teoria peirceana à prática comunicacional, evidenciando a natureza simbólica e mediadora das linguagens da cultura.

Como abordado anteriormente, para Santaella (1995), o signo não é apenas um instrumento de representação, mas um processo de semiose, um movimento contínuo de produção de sentido que envolve tanto a percepção quanto a cultura. Essa visão processual é particularmente fecunda para compreender a publicidade, o design e a arte como sistemas sígnicos dinâmicos. Cada imagem, som ou gesto atua como um signo em rede, cuja significação depende das mediações culturais e dos contextos de recepção.

No campo da publicidade, a semiótica oferece ferramentas para analisar como as marcas constroem universos simbólicos e negociam sentidos com o público. Segundo Perez (2007), a marca deve ser entendida como um “organismo comunicante”, composto por múltiplas dimensões expressivas — visuais, verbais e sensoriais — que configuram sua identidade no imaginário social. A autora observa que

A marca está internalizada na mente do consumidor que é, em primeira instância, a mente interpretadora do signo que foi previamente determinada [...]. Ela cria uma conexão simbólica entre o objeto real ou potencial que ela representa e a complexidade dos desejos humanos de completude (Perez, 2007, p.2).

Essa relação entre signo, objeto e interpretante traduz-se, no campo do consumo, em uma lógica de semiose marcária: a marca é o signo, o produto ou serviço é o objeto, e o interpretante é o conjunto de sentidos e emoções que se formam na mente do público. Assim, a comunicação publicitária deixa de ser vista apenas como um discurso persuasivo para se tornar um espaço de produção simbólica de valores e identidades. A publicidade opera, portanto, como um mediador cultural — um dispositivo que articula códigos estéticos, sociais e ideológicos em torno de uma promessa de sentido.

Esse enfoque é complementado pela reflexão de Martín-Barbero (1997), que propõe deslocar o olhar “dos meios às mediações”. Para o autor, compreender a comunicação implica reconhecer as práticas culturais, históricas e sociais que moldam os modos de produção e de leitura das mensagens. Nesse sentido, a semiótica aplicada à publicidade e à arte deve considerar que os signos não circulam isoladamente, mas atravessam camadas de mediação — o tempo histórico, a experiência estética, o corpo e o consumo. A mensagem publicitária,

assim como a obra musical ou visual, é resultado de um diálogo entre sistemas culturais e regimes de sensibilidade.

É nesse ponto que a semiótica da imagem ganha relevância. Em *Leitura de Imagens* (2012), Santaella defende que compreender uma imagem é um processo que vai além da descrição de seus elementos visuais: trata-se de uma operação cognitiva e cultural em que o observador interage com o signo e constrói significados a partir de suas próprias experiências. Dessa forma, “ler uma imagem comporta, antes de tudo, dar-se conta de seu contexto de existência. Além disso, ler uma imagem significa dar-lhe o tempo que ela precisa para começar a falar conosco.” (Santaella, 2012, p. 178).

Essa perspectiva é essencial para este presente estudo, pois evidencia que a imagem não é um espelho da realidade, mas uma construção simbólica. Cada elemento — forma, cor, textura, enquadramento ou ritmo — atua como signo em interação com outros, compondo uma narrativa visual que produz efeitos de sentido. Na publicidade, esse processo é intencionalmente manipulado para criar atmosferas e experiências sensoriais que estimulam o consumo; na música e na arte, ele se manifesta como expressão estética e identidade cultural. Por sua vez, quando temos o encontro e o cruzamento desses dois universos, o que pode ocorrer é a construção de redes sógnicas complexas e que atuam tanto construindo uma identidade de marca forte que serve aos interesses de consumo, quanto na colaboração para com uma identidade cultural coletiva que dialoga com um público específico.

A partir dessas abordagens, é possível perceber que a semiótica aplicada às imagens e à música, objetos de estudo deste trabalho, oferece instrumentos para compreender as linguagens híbridas da contemporaneidade, sendo crucial para o entendimento da obra de Erykah Badu de uma maneira mais holística e complexa. Como observa Santaella (2000), as mensagens midiáticas atuais são multissensoriais e intersemióticas, combinando signos visuais, sonoros e corporais em uma única experiência perceptiva. Esse caráter híbrido é especialmente visível na obra da artista — além de crucial para o seu entendimento — cuja expressão estética articula elementos de moda, som, gestualidade, espiritualidade, gênero, raça e ancestralidade. Cada uma dessas dimensões atua como signo, e o conjunto constrói uma marca pessoal cuja força reside justamente na coerência simbólica entre corpo, voz e imagem.

Ao mesmo tempo, a leitura semiótica permite compreender que essas linguagens não operam de modo isolado, mas estão inseridas em circuitos de significação mediados pela cultura. A música, por exemplo, comunica não apenas pela sonoridade, mas pela performance visual e pelas representações de identidade que mobiliza. Nessa perspectiva, o som pode ser

um signo icônico (quando imita emoções ou atmosferas), indicial (quando remete a uma presença ou gesto), e simbólico (quando se associa a códigos culturais).

A obra de Erykah Badu, analisada adiante neste trabalho, exemplifica esse entrelaçamento: suas composições, capas de álbuns e figurinos dialogam entre si como um sistema de signos. Assim, compreender a semiótica aplicada à comunicação e à música é compreender como o sentido emerge dessa relação entre estética, cultura e identidade.

### **2.3 A diáspora africana e a construção da identidade cultural**

Para além do referencial semiótico que embasa este trabalho, é de igual importância entender o papel da cultura afro diaspórica na constituição da obra de Erykah Badu, uma vez que sem o entendimento desse contexto, faz-se impossível a compreensão dos signos produzidos.

A música e a imagem de Erykah Badu condensam séculos de deslocamento, resistência e reinvenção da experiência negra. Em sua estética, a diáspora africana não é uma lembrança distante, mas um território simbólico vivo, que se atualiza a cada gesto, som e performance. O corpo, o timbre e o figurino tornam-se superfícies de inscrição da história — histórias que atravessam o Atlântico, ressoam nas tradições africanas e ganham novas formas na modernidade global. A ancestralidade, aqui, é menos um retorno às origens e mais uma linguagem de reconstrução: um modo de afirmar presença no mundo por meio da memória transformada em signo.

A trajetória de Badu exemplifica como a diáspora produz identidades em movimento. Desde seu álbum de estreia, *Baduizm* (1997), a artista mistura sonoridades do soul, jazz e hip hop a uma espiritualidade que evoca tradições iorubás e afro-americanas. Essa fusão de referências traduz o que Stuart Hall (1992) entende como a natureza mutante das identidades culturais: não há essência fixa, mas um processo contínuo de negociação entre passado e presente, entre local e global.

A sociedade não como os sociólogos pensaram muitas vezes, nem todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma (Hall, 1992, p.17).

A “voz ancestral” que emerge das composições de Badu é atravessada pelo tempo e pela multiplicidade — uma voz que carrega a memória da escravidão, mas que também anuncia liberdade e futuro.

O universo simbólico da diáspora é feito de fragmentos: tambores, tecidos, ritmos, crenças e gestos que foram arrancados do continente africano, mas que sobreviveram e se transformaram em novas linguagens. Paul Gilroy (1993) chama esse fenômeno de *Atlântico Negro*: uma rede cultural transnacional onde os signos da negritude circulam, se misturam e se reinventam, gerando uma contracultura da modernidade própria.

Aqui, as qualidades polifônicas da expressão cultural negra constituem a principal consideração estética, e muitas vezes há uma fusão incômoda mas estimulante de técnicas e estilos modernistas e populistas. Dessa perspectiva, as realizações das formas culturais negras populares, como a música, são uma constante fonte de inspiração. São apreciadas por sua advertência implícita contra as arapucas do capricho artístico (Gilroy, 1993, p.87).

A música de Badu habita exatamente esse espaço — um “entrelugar” que conecta Nova Orleans a Lagos, o gospel ao jazz, o tambor africano ao *sampler* eletrônico. Ao transformar essas referências em estética e discurso, a artista atualiza o sentido da diáspora: ela faz do deslocamento uma forma de pertencimento.

Nas performances de Badu, o corpo se torna o principal mediador dessa experiência. Os turbantes altos, os tecidos de textura orgânica e as silhuetas amplas, mas não como simples reprodução de um passado idealizado. Trata-se de uma construção identitária consciente, na qual o visual se converte em signo de resistência e autodefinição. Essa estética diaspórica, contudo, não se reduz à representação visual ou musical: ela é também um ato político de reterritorialização da identidade. Lélia Gonzalez (2020) amplia essa perspectiva ao formular o conceito de amefricanidade, que designa a experiência comum entre povos afro-latino-americanos, marcada pela resistência ao colonialismo e pela reelaboração simbólica das matrizes africanas. Mesmo que fora do contexto latino-americano, o conceito que Lélia aborda dialoga, intrinsecamente, com a noção de cultura construída em conjunto e que atravessa marcadores regionais e nacionais. A corporeidade de Badu expressa essa identidade negra afro diaspórica ao mesmo tempo espiritual e política: sua aparência fala, comunica e reposiciona o corpo negro como símbolo de poder e saber.

A voz, por sua vez, é instrumento de cura e denúncia. Nas letras, Badu alterna narrativas de amor, consciência e transcendência, articulando o pessoal e o coletivo — gesto que ecoa a “dupla consciência” descrita por W.E.B. Du Bois (1903). A artista canta como

quem conhece o conflito entre ser vista e ser invisível, entre a americanidade e a negritude, entre o sagrado e o mundano. Essa tensão, porém, não é paralisante: é a força criativa que move a estética da diáspora. Cada nota carrega a contradição de um sujeito que precisa se reconstruir no olhar do outro, mas que transforma essa ferida em expressão.

Há, na obra de Erykah Badu, uma consciência profunda de que a identidade negra não se preserva por pureza, e sim por invenção. Em suas colagens sonoras e visuais, o passado é convocado como energia estética, não como nostalgia. Quando Badu entoa mantras, incorpora ritmos africanos ou usa elementos de religiões afrodiaspóricas, ela não apenas cita a ancestralidade: ela a atualiza. A ancestralidade se torna uma prática comunicacional — uma forma de dizer e de existir —, alinhada ao que Homi Bhabha chama de “terceiro espaço”: o território híbrido onde as culturas colonizadas e colonizadoras se encontram para criar novas significações. Nesse espaço, o tempo deixa de ser linear: é circular, como o tambor; é ritual, como o ato de cantar.

É o Terceiro Espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo (Bhabha, 1998, p.68).

Ao estetizar a diáspora, Badu constrói uma linguagem de reconexão. Seus videoclipes e apresentações ao vivo frequentemente incorporam símbolos da natureza — fogo, terra, água, fumaça — como metáforas de renascimento e purificação. Essa dimensão simbólica retoma a comunicação africana ancestral, em que corpo, ritmo e espiritualidade são partes de um mesmo sistema de sentido. Aqui, a música é mediação cultural — no sentido barberiano do termo —, pois articula memória, identidade e resistência dentro de uma lógica sensorial e coletiva.

A diáspora, portanto, não é apenas o pano de fundo da obra de Erykah Badu: é o próprio eixo de sua construção de marca e de produto cultural. Sua estética opera como uma tradução sensível da experiência afrodiaspórica, transformando a dor da dispersão em potência criativa e afirmativa. Ao performar a ancestralidade em cena, Badu comunica mais do que uma identidade individual; ela ativa uma rede de signos compartilhados, nos quais o público negro se reconhece e se fortalece. Assim, a artista encarna a essência do sujeito diaspórico contemporâneo: aquele que se move entre mundos, mas que faz do movimento um lugar.

Ao compreender a obra de Badu sob a ótica da diáspora, percebemos que sua marca pessoal é, ao mesmo tempo, espiritual e política. A artista transforma o ato de cantar, vestir-se e se apresentar em um gesto de enunciação cultural — um modo de existir no mundo enquanto mulher negra que narra sua própria história. A estética diaspórica, em sua obra, deixa de ser herança e se torna linguagem: uma forma de comunicação que ultrapassa fronteiras, tempos e geografias, reafirmando a ancestralidade como o verdadeiro motor da identidade negra contemporânea.

#### **2.4 Estetização da ancestralidade: moda, performance e expressão artística**

A estetização da ancestralidade emerge como um gesto de reconexão entre corpo, memória e linguagem. Mais do que um exercício de forma, é uma prática de sentido: a arte de tornar visível aquilo que o tempo histórico tentou apagar. Na obra de Erykah Badu, essa estetização se traduz num processo de transformação simbólica em que a herança africana é reencenada como experiência contemporânea, espiritual e política. Sua estética não é ornamento, mas um sistema de significações: a forma como o corpo se veste, o som se manifesta e a imagem se inscreve são parte de um mesmo movimento de reinscrição identitária, onde a arte se torna território de resistência e de cura.

Como observa Gilles Lipovetsky (2015), o capitalismo contemporâneo é um “capitalismo artista”: um regime em que a estética e a emoção são integradas à lógica da produção e do consumo.

Depois da época moderna das disjunções radicais, eis a era hipermoderna das conjunções, desregulamentações e hibridizações de que o capitalismo artista constitui uma figura particularmente emblemática (Lipovetsky, 2015, p. 45).

Nesse cenário, o estilo, o design e a experiência sensorial se tornam valores econômicos. É importante ressaltar, portanto, como Erykah Badu atua dentro dessa estrutura. Ela, como artista e membro da indústria musical, logicamente, não está isenta das estruturas capitalistas. A indústria musical, por sua vez, é amplamente conhecida como um local de laços estreitos com a lógica econômica vigente, entretanto nunca deixou, também, de ser um local de construção de identidades subversivas, de resistência e de oposição política.

Badu, portanto, constrói imagem, marca e performance que circulam nas mesmas engrenagens de visibilidade que alimentam o sistema do entretenimento global. Contudo, ao fazê-lo, transforma o próprio sentido do que é mercantilizado. Sua estética é, ao mesmo tempo, produto e discurso; mercadoria e mito.

Deve-se refletir, por conseguinte, sobre o próprio processo de estetização. Badu estetiza a ancestralidade de modo consciente, sabendo que sua arte também é um produto cultural inserido na lógica do hipermercado simbólico. Quando veste turbantes imensos, tecidos africanos e adornos que evocam reinos iorubás, ela não apenas reafirma uma memória coletiva, mas também cria um dispositivo imagético de consumo. Essa escolha não a reduz à lógica capitalista — ela a expande. O corpo de Badu é o ponto de contato entre o ritual e a vitrine: ele traduz, em signos visuais e sonoros, uma experiência afrodiaspórica que se comunica dentro das mesmas plataformas que tentam homogeneizar o sensível. A tensão entre espiritualidade e mercadoria é o próprio motor de sua estética.

Clotilde Perez (2018), ao discutir as “estéticas do consumo”, sugere que cada manifestação estética funciona como um *meeting point* entre sensações, valores e identidades dentro do ecossistema publicitário:

A publicidade, de início vinculada quase que exclusivamente a informação persuasiva, passou a ser entendida, a partir de meados do século XIX como um caminho efetivo de difusão que pretendia enfatizar a necessidade de um produto, uma marca, ideia ou corporação, a fim de amplificar o prazer, minimizar os esforços de busca e reduzir as interdições de acesso de toda ordem (Perez, 2018).

No caso de Badu, esses pontos de encontro articulam ancestralidade, feminilidade negra e performance de mercado. Sua imagem, ao circular por capas de revistas, campanhas e vídeos, participa ativamente da indústria cultural, mas o faz investindo nela um sentido de reterritorialização simbólica. A artista insere o corpo negro no circuito estético global sem submetê-lo completamente à sua lógica — ao contrário, transforma o corpo em signo de memória coletiva e o reposiciona como sujeito do olhar.

O vestir-se, em Badu, é um gesto performativo e estratégico. No capitalismo artista, o estilo é capital; em Badu, ele ocupa exatamente esse local, assim como um local de consciência. Gilles Lipovetsky (2015) descreve a hipermoda como uma linguagem de individualização e diferenciação. Se apresentando como “um processo generalizado, uma forma transfronteira que, apoderando-se de cada vez mais domínios da vida coletiva, reestrutura os objetos e os lugares, a cultura e as imagens” (Lipovetsky, 2015).

Badu, entretanto, traduz essa individualização em um código coletivo: existe um esforço ativo de, através da expressividade, contribuir para o processo de comunhão afrodiaspórica. O dourado, o tecido cru, o colar de contas, o turbante — todos são elementos que trafegam entre o fetiche da moda e o fetiche do sagrado. Ela estetiza o corpo para vender um produto musical, incorporando camadas de espiritualidade e história no seu produto. Deve-se, assim, estressar uma resignificação do próprio consumo. Essa ambiguidade é a força de sua estética: ao mesmo tempo em que capitaliza o simbólico, extrapola a lógica pura do capital.

O corpo de Erykah Badu é, portanto, uma superfície de inscrição estética e política. bell hooks, ao refletir sobre o “olhar opositor”, argumenta que o ato de autorrepresentação das mulheres negras é uma forma de resistência que desestabiliza o olhar colonial e patriarcal. Badu ocupa o olhar midiático, mas o faz segundo suas próprias regras. Quando performa diante das câmeras, ela está simultaneamente dentro e fora da lógica do espetáculo. Em um clipe, em uma sessão de fotos ou no palco, ela utiliza os códigos visuais da indústria cultural (o *close*, o glamour, o figurino icônico) para reter o olhar sobre si, não como objeto, mas como narradora. A performance não nega o desejo de visibilidade, mas, sim, o reinscreve.

Essa visibilidade está atrelada ao modo como a artista constrói afetos através da música. Segundo Jeder Janotti e Victor Pires (2011), as “cenas musicais” se constituem como formas de mediatização dos afetos, em que práticas estéticas, sociais e econômicas se entrelaçam.

Nas cenas musicais são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas (conexão com expressões musicais que circulam em lugares distintos do planeta e através da internet) e a forma como as mesmas expressões musicais se afirmam em diferentes espaços urbanos. [...] Da mesma maneira que a música faz parte do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é produzida (ou consumida) gerando implicações sobre o desenvolvimento regional, bem como sobre identidades coletivas (Janotti, 2011, p. 10).

A obra de Badu se inscreve nesse espaço híbrido: ela cria um circuito afetivo que passa pelo digital, pelo ritual e pelo consumo. O público que a escuta e a veste compartilha de um mesmo campo simbólico, no qual a arte não é apenas espetáculo, mas modo de pertencimento. A “cena” de Badu é transnacional e espiritual, mas também mercadológica — composta por fãs, marcas, festivais e redes que consomem e reinterpretam sua estética. Assim, a artista cria uma economia emocional afrocentrada dentro da economia global do sensível.

O som de Badu, com sua mistura de soul, jazz, hip hop e música eletrônica, também participa dessa dialética entre arte e mercado. Seu *neo-soul* é simultaneamente produto do capitalismo cultural e veículo de resistência simbólica. Ele se comunica com as linguagens da indústria, mas carrega nelas os ecos do Atlântico Negro, a espiritualidade iorubá e a oralidade feminina afro-americana. Apesar deste trabalho não se debruçar sobre a musicalidade e composição sonora da artista, é crucial para qualquer análise definir que é desse ambiente que a artista desponta. Ambiente esse de simbiose entre a ancestralidade e a música, que, conforme Du Bois (1903), evolui das *sorrow songs*, construindo, também, uma manifestação de amor, esperança e perspectivas para o futuro.

A partir do palco e das plataformas digitais, a artista reinventa a tradição, transformando o consumo da música em uma forma de experiência ritual. A estetização da ancestralidade, nesse caso, é mediada pela tecnologia, mas enraizada na memória. bell hooks (1992) alerta que o capitalismo transforma o “outro” em fetiche de consumo e Badu responde incorporando esse fetiche e reorientando seu sentido. Ela compreende que, para que a estética afrodiaspórica sobreviva no espaço global, é preciso disputar o mercado simbólico — tudo é linguagem e produto. A artista habita a contradição sem negá-la: estetiza para vender, e ao vender, amplia o repertório identitário da negritude contemporânea.

Lipovsky (2015), a partir de sua teoria da estetização do mundo, afirma que vivemos uma “sociedade transestética”, na qual tudo se torna passível de estetização. Badu encarna esse diagnóstico, mas o inverte: se o mundo mercantiliza o sensível, ela politiza o sensível mercantilizado. Seu processo de estetização é transestético porque transita entre o espiritual e o comercial, o íntimo e o midiático, o rito e o espetáculo. Ela não rejeita o capitalismo artista; o reprograma a partir de sua própria ancestralidade.

Desse modo, a estetização da ancestralidade em Erykah Badu não é uma fuga das estruturas do mercado, mas um modo de inscrição dentro dele. Sua arte demonstra que a resistência não se faz apenas pela negação, mas pela presença. Ao estetizar-se, ela torna o corpo negro visível em espaços que historicamente o negaram. Ao mercantilizar o simbólico, ela transforma o mercado em canal de memória. A ancestralidade, assim, não é nostalgia: é estratégia.

## **2.5 Afrofuturismo e afrocentrismo como discursos de marca e produto cultural**

O afrofuturismo e o afrocentrismo emergem na obra de Erykah Badu como duas linguagens complementares que atravessam estética, identidade e mercado. Ambos constituem discursos culturais que, ao mesmo tempo em que ressignificam a experiência negra, também operam dentro das lógicas do capitalismo cultural, articulando o sagrado e o mercadológico em uma só superfície simbólica. Em um cenário em que a cultura se tornou produto e o imaginário é um campo de disputa econômica, Badu traduz a herança afrodiaspórica em um repertório de consumo e de consciência — uma marca estética que é, simultaneamente, mercadoria e manifesto.

O afrofuturismo, tal como definido por Ytasha Womack (2013), é uma interseção entre imaginação, tecnologia, futuro e libertação. Trata-se de um movimento que propõe a reescrita da história e a projeção de futuros possíveis sob uma ótica negra, recompondo a subjetividade afrodescendente não apenas como resistência, mas como invenção. Womack (2013) o descreve como um “modo de imaginar o futuro a partir de uma lente cultural negra”, capaz de reimaginar identidades e ativar processos de libertação. Essa perspectiva, mais do que um gênero estético, é uma filosofia de criação que articula passado, presente e possibilidades de futuro, transformando o campo artístico, podendo ser, inclusive, fictício, em local de reapropriação simbólica.

Erykah Badu encarna esse princípio ao fundir as temporalidades do sagrado e do tecnológico em uma estética que atravessa o palco, o som e a imagem. Seus visuais, por exemplo no álbum *New Amerykah*, evocam a cosmologia africana em um registro cibernético: turbantes e mantos coexistem com máquinas, batidas digitais e imagens de satélites. É uma forma de reinscrever o corpo negro em narrativas futuristas que historicamente o excluíram, convertendo a tecnologia em ferramenta de encantamento. Nesse sentido, Badu vende o futuro como herança: sua obra é produto cultural, mas também dispositivo simbólico de inscrição do imaginário afro-diaspórico.

Ytasha Womack (2013) observa que o afrofuturismo é igualmente uma resposta à ausência de pessoas negras nas representações do futuro. A falta de corpos negros no futuro imaginado plantou as sementes de uma geração que decidiu criar sua própria ficção. Badu faz exatamente isso: ao colocar uma mulher negra no centro do palco cósmico, ela transforma o que era marginal em referência. Sua persona é híbrida — mística, tecnológica, ancestral — e encarna uma filosofia de sobrevivência estética. Mas, diferentemente da narrativa utópica, sua projeção de futuro é crítica: reconhece que o mercado é o meio onde a imaginação se realiza.

A artista habita, assim, um espaço duplo: o da resistência simbólica e o da circulação mercadológica. Ao vender álbuns, perfumes, roupas e imagens, ela participa do capitalismo

estético; ao mesmo tempo, transforma o consumo em canal de pertencimento afrocentrado. No interior dessa ambiguidade, o afrofuturismo deixa de ser apenas uma narrativa de libertação e se torna um discurso de marca — uma plataforma simbólica que traduz valores de consciência, fortalecimento e inovação. Sua estética, portanto, não é apenas expressiva, mas estratégica: comunica uma visão de mundo que converte memória em diferencial competitivo, e ancestralidade em linguagem de estilo.

O afrocentrismo, por sua vez, opera como eixo ético e epistemológico dentro dessa engrenagem estética. Se o afrofuturismo propõe uma reinvenção do tempo, o afrocentrismo reposiciona o olhar. Ele desloca o centro da produção simbólica do eixo eurocêntrico para uma perspectiva enraizada nas cosmologias africanas e afro-americanas. Na obra de Badu, a performance é atravessada por elementos da tradição oral, do sincretismo religioso e da estética ritual, compondo um universo que se comunica com o global sem perder a referência ao local.

O afrocentrismo, em sua obra, não é apenas um posicionamento político, mas também uma estratégia estética de diferenciação. Ao vestir-se como sacerdotisa cósmica e falar de espiritualidade ancestral em meio à lógica do espetáculo, Badu constrói uma marca pessoal que conjuga autoridade simbólica e apelo comercial. Como observa Clotilde Perez (2018), as marcas são sistemas de valor e afeto que traduzem visões de mundo em signos de consumo. Badu, nesse sentido, insere o discurso afrocentrado dentro das gramáticas do *branding* contemporâneo como ocupação de espaço narrativo. O que se vende, nesse caso, não é apenas um produto musical, mas um conjunto de sentidos: autonomia, reconexão e consciência negra.

Essa hibridização entre afrofuturismo e afrocentrismo faz de Erykah Badu um caso paradigmático do que Lipovetsky denomina “capitalismo artista”. O sensível se torna capital, e a estética, uma linguagem de diferenciação. Mas em vez de se submeter integralmente à lógica da sedução estética, Badu a reconfigura por dentro. Sua mercadoria — seja um disco, um show ou uma imagem — é também um ritual de pertencimento.

É nesse ponto que sua obra adquire potência discursiva: ao unir o místico e o midiático, Badu mostra que o afrofuturismo e o afrocentrismo são estruturas de linguagem capazes de gerar valor cultural e econômico simultaneamente. Sua arte não apenas circula, mas institui um modo de ver o mundo, transformando o consumo em espaço de negociação identitária. Como enfatiza Womack (2013), o afrofuturismo não é um simples exercício de imaginação; é uma prática de cura, de reprogramação da consciência e de reconstrução da imagem negra em escala planetária. Nesse horizonte, Erykah Badu não representa a fuga da

lógica capitalista, mas a invenção de uma gramática alternativa dentro dela. Sua estética converte a ancestralidade em signo de inovação e o futuro em extensão da memória.

Essa tensão — entre espiritualidade e mercado, identidade e espetáculo — é o que torna o discurso de Badu uma forma de comunicação pós-moderna afrocentrada. O afrofuturismo e o afrocentrismo, quando articulados como discursos de marca, não diluem a negritude em exotismo, mas a consolidam como força estética e epistemológica. A artista ocupa o futuro sem abdicar do passado, e faz da sua própria imagem um campo de disputa simbólica.

Assim, Badu não é apenas um ícone da música negra contemporânea, mas um projeto de comunicação cultural total, em que cada signo afirma a possibilidade de existir e vender sem perder a dimensão do sagrado. Essa síntese entre memória, desejo e mercado anuncia uma nova forma de produção simbólica afrodiaspórica, em que o corpo negro é, ao mesmo tempo, arte e marca, mercadoria e mensagem.

Ao final, o que se vislumbra é um movimento mais amplo: o afrofuturismo e o afrocentrismo como estruturas de produção de sentido que atravessam a cultura global e a transformam em campo de reinvenção. No percurso de Erykah Badu, a mercadoria torna-se mito, e o mito, produto; o consumo se espiritualiza, e o rito se mediatiza. Entre o sagrado e o algoritmo, a artista inscreve uma nova possibilidade de existir no capitalismo artista não como vítima de seu tempo, mas como narradora de futuros possíveis.

## **2.6 Feminismo negro, bell hooks e a política do amor como resistência**

O feminismo negro nasce da urgência de existir. Em meio a séculos de silenciamento, as mulheres negras criaram suas próprias epistemologias, gestadas entre o corpo, a comunidade e o afeto. Mais do que uma teoria social, ele é uma ética de libertação, enraizada na experiência cotidiana da exclusão e na potência de reexistir a partir da vulnerabilidade. Nesse campo, a obra de bell hooks representa uma das vozes mais fundamentais: sua escrita aproxima o político do íntimo e faz do amor um instrumento radical de transformação. Para hooks (1999), amar é resistir, porque amar implica reconhecer o outro e a si fora das estruturas de dominação que definiram a história da negritude. O amor é prática e linguagem, cuidado e denúncia, gesto e horizonte.

Em *All About Love* (2000), hooks propõe o amor como uma práxis política, não como sentimento idealizado, mas como modo de reconfigurar o mundo.

Culturalmente, todas as esferas da vida estadunidense — política, religião, locais de trabalho, ambientes domésticos, relações íntimas — deveriam e poderiam ter como base uma ética amorosa. Os valores que sustentam uma cultura e sua ética moldam e influenciam a forma como falamos e agimos. Uma ética amorosa pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente. Para trazer a ética amorosa para todas as dimensões de nossa vida, nossa sociedade precisaria abraçar a mudança (hooks, 1999, p.105).

Ela o entende como um ato de vontade que exige responsabilidade, escuta e compromisso com a libertação coletiva. Amar é romper com as lógicas patriarcais, racistas e capitalistas que transformam o outro em objeto. Nesse sentido, o amor se torna antídoto à desumanização e à solidão que o racismo impõe. Já em *Olhares Negros* (1992), ao refletir sobre a representação da mulher negra no cinema, hooks afirma que

Um novo foco nas questões de raça e representação no campo da teoria do cinema poderia intervir criticamente na repressão histórica reproduzida em algumas arenas da prática crítica contemporânea, criando um espaço discursivo que torne possível a discussão sobre a experiência da espectadora negra (hooks, 1992, p.195).

Entretanto, essa lógica não se faz útil apenas a esse campo cultural, a maneira como mulheres, sobretudo negras, são representadas na mídia está, intrinsecamente, relacionada à forma como a sociedade as imagina e as enxerga. Estressar uma representação amorosa da mulher negra em diversas manifestações culturais, em contrapartida às imagens hipersexualizadas e agressivas, é um ato de ética amorosa na esfera política crucial para a construção de uma nova realidade.

Ao compreender o amor como força ética e estética, hooks (1999) reposiciona o afeto no centro da política, em que amar a si mesma é um gesto revolucionário, pois significa desfazer as fronteiras do ódio internalizado que o racismo dissemina. O amor, então, não é apenas emoção, é linguagem epistemológica, uma forma de pensar, ensinar e criar.

Na obra de Erykah Badu, o amor é materialidade estética dessa filosofia. Sua arte se estrutura sobre a intersecção entre cura, espiritualidade e afeto, traduzindo o pensamento de hooks em performance sensorial. Em canções como *Bag Lady*, Badu canta sobre o peso emocional e o autoconhecimento como libertação — um chamado à cura das feridas afetivas que as mulheres negras carregam. Em *Didn't Cha Know*, o amor aparece como força que guia e reordena, e em *Window Seat*, a nudez performática é despojamento simbólico: um ato de amor próprio diante da vigilância pública. Essas narrativas se inscrevem naquilo que hooks

(1999) chama de “política do amor”: o gesto de amar como resistência à desumanização, como prática de autorreparo e como reconexão com a ancestralidade.

Ao trazer o amor para o centro da experiência estética, Badu converte o palco em espaço pedagógico e espiritual. Sua performance vocal carrega a ambiguidade nas formas de resistência: ela é suave e contundente, afetiva e insurgente. Quando canta, o corpo de Badu se torna instrumento de mediação entre dor e transcendência. Cada som, cada gesto, cada pausa traduz uma filosofia do cuidado: a artista ensina o público a amar o que o racismo tentou apagar — a pele, o cabelo, a voz, a presença negra. O amor, em sua obra, é um movimento de reencantamento do mundo e de imaginação afrofuturista.

Esse movimento se manifesta também na autorrepresentação. Em *Olhares Negros* (1992), hooks propõe o conceito do “olhar opositor” (*oppositional gaze*): o ato de olhar como quem devolve o olhar — de ocupar a posição de quem observa, em vez de ser apenas observada.

[...] todas as tentativas de reprimir o nosso direito — das pessoas negras — de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade” (hooks, 1992, p.183).

Historicamente, o corpo negro foi capturado pelo olhar colonial e objetificado como espetáculo. A proposta de hooks é radical: olhar de volta é reivindicar a humanidade. Erykah Badu encarna essa inversão. Em seus videoclipes e ensaios visuais, ela encara a câmera de forma direta, serena, sem submissão. O olhar é desafio, não provocação; é consciência.

A autorrepresentação, em Badu, é ato de amor e de poder. Quando ela decide como será vista — com turbantes, mantos, olhares fixos e gestos rituais — ela inscreve uma estética de soberania. O corpo, antes objeto, torna-se narrativa. A autorrepresentação é um ato de libertação para mulheres negras, pois permite que sejam vistas por meio de sua própria lente. Badu amplia esse princípio: ao se representar, ela ensina o público a repensar as imagens de feminilidade e negritude que consome.

Essa pedagogia do olhar se aproxima também da crítica de Patricia Hill Collins (1990), que identifica no feminismo negro uma epistemologia baseada na experiência vivida e na ética do cuidado. A autora afirma que “a ética do cuidado sugere que a expressão pessoal, as emoções e a empatia são centrais no processo de validação do conhecimento”. O saber nesse contexto, portanto, não é distante ou neutro: é encarnado, cantado, vivido.

Assim, o amor torna-se não apenas tema, mas forma estética. O amor aparece na arte de Erykah Badu de diversas formas, seja como pulsação rítmica, como textura vocal ou como

gesto de escuta. Ele estrutura o modo como a artista se comunica com seu público e com o mundo.

Essa dimensão estética do amor se opõe à estética da dor que historicamente definiu as narrativas negras. Enquanto a cultura hegemônica frequentemente reduz o corpo negro à violência, Badu o restitui ao prazer, ao riso e ao sagrado. Esse deslocamento se torna política, uma vez que ao encenar o corpo como fonte de energia criativa e sensorial, a artista desafia os regimes de representação que limitam a negritude ao sofrimento.

O amor, portanto, é um dos grandes estruturantes da estética de resistência de Badu. Ele orienta o modo como a artista se apresenta, canta e se relaciona com sua audiência. É também o que dá unidade à sua obra e à sua imagem: cada performance é uma pedagogia afetiva que comunica, mais do que palavras, uma ética de vida. Em tempos de saturação estética e consumo emocional, o amor, para Badu, é a linguagem que devolve o sentido político ao sensível.

Em suma, observa-se que as narrativas visuais negras na cultura midiática não buscam apenas ocupar espaço, mas redefinir os códigos da visibilidade. Erykah Badu exemplifica essa transformação: ela não apenas aparece, ela dirige o olhar. Sua imagem comunica pertencimento, espiritualidade e crítica ao mesmo tempo. Ao fazer isso, Badu atualiza o que hooks chama de “olhar amoroso”: um olhar que não domina, mas reconhece. Sua estética prova que o corpo negro pode ser signo de beleza e pensamento, de mercadoria e mensagem, de resistência e reencantamento.

Assim, a disputa contemporânea pela imagem é também uma disputa pela narrativa. Erykah Badu mostra que é possível existir dentro da cultura midiática sem se perder na lógica capitalista vigente da qual é parte. A identidade negra, nas suas mãos, deixa de ser representação e se torna presença viva, consciente e política.

### 3. ERYKAH BADU COMO MARCA E PRODUTO CULTURAL

#### 3.1 Trajetória musical e consolidação como ícone cultural

Erykah Badu nasceu em 26 de fevereiro de 1971, em Dallas, Texas, sob o nome de Erica Abi Wright. Filha de Kolleen Wright, atriz e cantora, cresceu em um ambiente permeado por música, arte e espiritualidade. Desde cedo, o palco fazia parte de sua rotina, acompanhava a mãe em teatros comunitários e programas de rádio locais, observando a força comunicativa do corpo e da voz. Ainda na infância, começou a cantar e improvisar, movida por um instinto que unia curiosidade artística e consciência ancestral. O lar era também espaço de aprendizado simbólico: convivendo com mulheres negras que exerciam liderança comunitária, Badu internalizou noções de autonomia, afeto e pertencimento.

As raízes culturais do sul dos Estados Unidos moldaram sua percepção da negritude. O Texas da década de 1970 ainda carregava fortes marcas da segregação racial e da herança escravocrata, mas também uma riqueza cultural afro-americana vibrante — o gospel, o jazz, a poesia falada, as cerimônias espirituais. Erykah cresceu nesse cruzamento entre resistência e celebração. Conforme observa Paul Gilroy (2001, p. 90), “a música negra é, com muita frequência, o principal símbolo da autenticidade racial”. Essa ideia ecoa na trajetória de Badu: ainda menina, ela experimentava o canto não como performance, mas como forma de continuidade ancestral e afirmação de raça.

Durante a adolescência, mergulhou no universo das artes performáticas. Ingressou na Booker T. Washington High School for the Performing and Visual Arts, em Dallas — escola conhecida por formar artistas negros de destaque. Ali, Badu aprimorou a voz, estudou improvisação e se aproximou da dança e do teatro. Esse contato interdisciplinar seria essencial para o modo como, mais tarde, ela uniria música, corpo e performance em uma linguagem única. Em seguida, ingressou na Grambling State University, instituição historicamente negra na Louisiana, onde cursou teatro. Nesse ambiente universitário afrocentrado, desenvolveu uma visão crítica sobre representação e identidade.

Stuart Hall (2006,) lembra que as identidades culturais são construídas no interior da representação, e não fora dela. É nesse período que Erykah começa a performar sua própria identidade, assumindo-se como mulher negra, artista e comunicadora. Decide abandonar o curso antes de se formar para dedicar-se integralmente à arte. De volta a Dallas, passa a dar aulas de teatro e a cantar em clubes locais. Ao lado de seu primo Freeflow, cria o duo *Erykah*

*Free*, em que mistura jazz, funk e hip-hop. É também quando adota o nome “Erykah Badu” — uma escolha simbólica que marca o início da sua autodefinição artística. “Erykah”, com “kah”, remete à energia vital e à ancestralidade africana; “Badu” foi escolhido em homenagem ao seu *scat sound* preferido no jazz, além de ser um termo de origem griot, usado para designar contadores de histórias.

A virada de sua carreira ocorre em 1996, quando abre um show do cantor D’Angelo em Dallas. A performance chama a atenção dos produtores da Kedar Entertainment, que lhe oferecem um contrato. No ano seguinte, lança o álbum que mudaria sua vida: *Baduizm* (1997). O disco mistura soul, jazz e hip-hop com letras de teor espiritual e consciência negra, construindo um som que a crítica rapidamente batiza de *neo-soul*. Canções como *On & On* e *Next Lifetime* tornaram-se hinos da identidade feminina negra moderna. A voz suave e o timbre meditativo de Badu, combinados a arranjos orgânicos, deram forma a uma sonoridade nova: sensual, política e introspectiva.

O sucesso foi imediato. *Baduizm* vendeu mais de três milhões de cópias e rendeu à artista dois Grammys. Mais do que reconhecimento comercial, o álbum marcou uma mudança estética e simbólica. No palco e nos videoclipes, Badu aparecia envolta em tecidos africanos, turbantes altos e colares de contas. Cada elemento visual comunicava pertencimento, espiritualidade e autonomia. Segundo Clotilde Perez (2007), os signos visuais e sensoriais são portadores de valores simbólicos e emocionais, capazes de construir uma identidade de marca. Erykah compreendeu intuitivamente essa lógica, transformando o visual em extensão do seu discurso musical.

*Baduizm* inaugura uma estética que mistura o sagrado e o pop. Em meio a esse artesanato musical, Erykah resgata signos africanos e femininos e os recoloca no centro da cultura pop norte-americana. Em uma indústria dominada por padrões machistas e eurocêntricos, sua presença era uma ruptura — um corpo negro, espiritual e intelectual sendo visto não como exceção, mas como referência.

Nos anos seguintes, a artista consolida sua trajetória com *Mama’s Gun* (2000), um álbum mais maduro e politizado, que trata de temas como autoconhecimento e libertação emocional. *Bag Lady* e *Didn’t Cha Know* expressam dores e curas de um ponto de vista íntimo, mas coletivo. O disco reafirma seu lugar como voz espiritual da negritude contemporânea. Em seguida, com *Worldwide Underground* (2003), Badu radicaliza a experimentação sonora: traz longas improvisações, *spoken word* e colaborações com músicos de hip-hop, ampliando o alcance da sua linguagem.

Durante esse período, também expande sua atuação para o cinema e o ativismo social. Participa de filmes como *The Cider House Rules* (1999) e *House of D* (2004), e funda o projeto B.L.I.N.D. (*Beautiful Love Incorporated Non Profit Development*), voltado a jovens artistas negros. Sua presença pública cresce ao mesmo tempo em que mantém um discurso espiritual. *bell hooks* (1999) associa o amor e o afeto à resistência política, lembrando que, para a população negra, amar é reafirmar seu direito a uma existência não limitada à violência imposta aos seus corpos. Erykah incorpora esse princípio ao cantar sobre cura emocional e amor coletivo, transformando afeto em ferramenta estética e política.

Essa dimensão afetiva reforça o que Jeder Janotti Jr. e Victor Pires teorizaram sobre as cenas musicais

Toda cena musical é um conjunto de práticas ao redor de gêneros, rótulos e arquiteturas musicais que permitem uma inter-relação dinâmica entre o modo como são negociados o consumo dos produtos culturais nas diversas tessituras urbanas em que circulamos e o cosmopolitismo ligados a essas mesmas práticas (Janotti, Pires, 2011, p.13).

Assim, o público de Badu não consome apenas sua música, mas partilha de uma atmosfera espiritual e filosófica. O palco, no sentido de cena musical, torna-se um espaço de comunhão e de ressignificação coletiva.

A partir de 2008, Erykah inaugura uma nova fase com os álbuns *New Amerykah Part One: 4th World War* e *Part Two: Return of the Ankh*. São obras de densidade política e estética, nas quais aborda racismo, capitalismo, ancestralidade e tecnologia. A sonoridade torna-se mais experimental, e as referências visuais evocam o afrofuturismo. Badu traduz essa temporalidade expandida em música e imagem: mistura batidas eletrônicas, misticismo e simbolismo africano.

Nessa fase, adota também o alter ego *DJ Lo Down Loretta Brown* e passa a atuar como curadora musical e performer multimídia, unindo som, vídeo e espiritualidade. Sua presença nas redes sociais reflete o mesmo discurso: humor, crítica e filosofia se entrelaçam em publicações que misturam ironia e sabedoria ancestral. Ela transforma a internet em extensão da sua arte.

Com o passar dos anos, Erykah Badu consolidou-se como uma das artistas mais influentes da música negra contemporânea. Seu impacto ultrapassa a música: está na moda, na performance, no ativismo e na própria forma como o corpo negro é compreendido no imaginário cultural. Como sintetiza Rose de Melo Rocha, “consumir, hoje, é consumir cultura midiaticamente mediada, digitalmente interligada, imaginariamente compartilhada,

imageticamente realizada” (Rocha, 2009, p.269). A história de Badu exemplifica essa máxima: sua trajetória pessoal se converte em narrativa coletiva.

De menina em Dallas a sacerdotisa da *soul music*, Erykah Badu construiu uma carreira guiada por coerência simbólica. Cada fase de sua vida reflete uma camada de significado, a infância marcada pela comunidade, a juventude pela busca, a maturidade pela consciência e o presente pela reinvenção.

A trajetória de Erykah Badu revela, enfim, que o sucesso artístico não se limita ao consumo, mas pode ser expressão de uma identidade profunda — uma ponte entre o individual e o coletivo, o espiritual e o estético. No próximo subcapítulo, essa trajetória se desdobra em outro plano: o da comunicação simbólica, onde a artista se transforma em marca e produto cultural, sem jamais se dissociar do corpo, da ancestralidade e da consciência que a formaram.

### **3.2 A artista como marca pessoal: identidade e diferenciação no mercado cultural**

Na contemporaneidade, o artista ultrapassa a condição de intérprete e torna-se um sistema de significação cultural. Em um contexto marcado pela estetização das relações e pela valorização do simbólico, a identidade do sujeito se converte em uma estratégia comunicacional. A música, enquanto produto cultural, passa a ser indissociável de sua narrativa, e o artista, de sua marca. No caso de Erykah Badu, essa transição não se configura como artifício de marketing, mas como um processo de coerência simbólica, no qual trajetória, estética e discurso formam um conjunto orgânico que, ao longo do tempo, consolidou uma marca pessoal sólida e reconhecida globalmente por sua singularidade estética e espiritual.

De acordo com Lipovetsky e Serroy (2015), vivemos a era do capitalismo artista, em que o sensível e o estético tornaram-se os principais vetores de valor econômico. Nesse cenário, o artista não apenas cria produtos, mas também administra a própria identidade como linguagem. A imagem, a performance e a comunicação passam a integrar a gestão simbólica da marca. Para Aaker (1996), uma marca forte é aquela que possui uma identidade clara e diferenciada, capaz de comunicar consistência entre elementos tangíveis (produto, design, som) e intangíveis (valores, propósito, personalidade). Essa coerência constrói o *brand equity*, isto é, o valor simbólico e emocional atribuído pelo público.

No caso de Erykah Badu, a marca se sustenta sobre uma base de autenticidade, ancestralidade e espiritualidade. Seu nome, aparência, discurso e sonoridade operam como partes de um mesmo sistema comunicacional. A artista não dissocia o produto musical da experiência estética: a voz, o figurino, o silêncio e o olhar compõem sua narrativa identitária. Sabe-se que a identidade de marca se estabelece como um discurso de coerência simbólica, no qual os signos se interligam de modo a comunicar valores estáveis e reconhecíveis. Ao pensar Badu como marca, essa estabilidade se manifesta na constância de seus códigos visuais que a permitem criar uma identidade visual única e facilmente reconhecível — turbantes, tecidos africanos, colares e o uso do corpo como rito — e na coerência entre estética e propósito.

Para compreender a lógica de construção de marca aplicada à artista, é pertinente recorrer ao modelo de Aaker (1996), que propõe quatro dimensões principais:

- a) Produto: refere-se às características tangíveis de desempenho e categoria;
- b) Organização: diz respeito aos valores, à missão e à credibilidade;
- c) Pessoa: abarca a personalidade e a voz da marca;
- d) Símbolo: envolve os elementos visuais e narrativos que garantem reconhecimento.

Transposto para o universo musical, o produto representa o repertório e as performances; a organização, a coerência entre discurso e propósito; a pessoa, o personagem público; e o símbolo, a estética visual e sonora. Erykah Badu constrói sua marca a partir desses eixos estruturais. O produto é sua obra musical, fundamentada em soul, jazz e hip-hop, com letras que entrelaçam ancestralidade e espiritualidade. A organização se expressa pela coerência entre discurso artístico e posicionamento público, sustentando ao longo dos anos uma postura de autonomia e consciência social. Enquanto pessoa, Badu projeta uma imagem que combina força, introspecção e humor, constituindo uma personalidade de marca singular. Por fim, o símbolo se manifesta em sua estética visual afrocentrada, marcada por turbantes, tecidos naturais e colares.

Em um mercado saturado de estímulos visuais e sonoros, a diferenciação estética constitui o principal instrumento de reconhecimento simbólico. Perez explica que

Uma marca, enquanto sinal e no seu sentido mais estrito, é um nome, por exemplo, Coca-Cola, Nestlé, Nike, Cruz Vermelha... Ao registro do nome, chamado no direito marcário de marca nominativa, podem associar-se outros sinais, susceptíveis inclusive de proteção jurídica, as marcas figurativas e mistas, como a caligrafia ondulante do logotipo da Coca-Cola, o traço da Nike, o ninho da Nestlé, a cruz vermelha da Cruz Vermelha, sendo estes três últimos exemplos, símbolos na concepção peirceana, ou ainda um slogan como “Enjoy Coca-Cola” ou “Just do it” e tantas possibilidades de sinais distintivos podendo incluir ainda signos de outra natureza que não apenas

visuais, como signos sonoros. O nome, o logotipo, a embalagem, o rótulo, o slogan, o jingle e os demais signos de identidade sensível (não apenas visual) compõem as expressões da marca ou ainda o *identity mix* da marca (Perez, 2007, p.6).

Na obra de Badu, é fácil perceber a complexidade e as diferentes dimensões que compõem a sua marca. Não apenas na escolha do seu nome artístico, mas passando pelo território de identidade sonora, como foi o uso do rim shot como base do álbum *Baduizm*, e também pela identidade visual construída nas suas diversas aparições públicas.

A sonoridade, por sua vez, reforça essa coerência estética: o ritmo cadenciado, as bases orgânicas e o timbre grave criam um ambiente sonoro de introspecção e ancestralidade. Essa coerência entre som e imagem consolida o que chamamos de assinatura estética, ou seja, a convergência entre códigos sensoriais e discursivos. Em um ambiente de saturação imagética, a arte que comunica profundidade sensível gera valor. Erykah Badu materializa esse princípio: sua estética é percebida como autêntica porque reflete uma vivência espiritual e histórica, não um artifício performático.

No campo da música, o consumo ultrapassa a transação comercial e assume dimensão comunicacional e identitária. Sabemos que o consumo funciona como linguagem social, capaz de expressar valores e pertencimentos. Logo, o público de Badu, ao consumir sua música, participa de um sistema simbólico que articula ancestralidade, espiritualidade, autenticidade e pertencimento. A escuta se converte em experiência estética e ética, na qual a identidade se torna produto e processo.

Para Janotti Jr. e Pires,

Não é possível isolar as relações entre música e identidade em ambientes estanques, seja o mundo virtual ou a afirmação urbana do consumo de música através de circuitos de shows ou rotas de festivais. O consumo global de produtos culturais para a música amplifica a própria noção de identidade cultural, que antes estava centrada em nossos locais de nascimento e nas línguas nativas (Janotti, Pires, 2011, p.9).

A marca Badu, portanto, se insere nesse campo simbólico como marca global. A sua obra ocupa um local de marca capaz de articular diferentes indivíduos, de diferentes localidades, unidos através da música. Nessa lógica, o valor de marca transcende o econômico e adquire caráter cultural. Percebemos, então, que a marca Erykah Badu, ao sustentar uma identidade coerente e singular, articula diferentes vetores de construção de marca que

resultam num produto cultural potente e que se estabelece dentro de um sistema contrário a sua existência, utilizando de artifícios estabelecidos por esse mesmo sistema.

O posicionamento de marca, conforme Aaker (1996), é a promessa central que orienta todas as manifestações de comunicação. No caso de Badu, essa promessa se baseia na articulação entre espiritualidade, feminilidade e identidade afrodiáspórica. O discurso público, a estética e a musicalidade convergem para a valorização do autoconhecimento e da ancestralidade como caminhos de libertação, reforçando o *brand equity* de Badu.

Enquanto muitos artistas adaptam sua imagem às tendências, Badu preserva uma narrativa estável e coerente, o que lhe confere distinção e credibilidade. Sua identidade afrocentrada não se limita a um nicho, mas assume caráter global, ao propor uma espiritualidade enraizada na experiência negra. Kapferer (2012, p.45) afirma que “marcas fortes são aquelas que difundem valores e conseguem segmentar seu mercado, de acordo com seus próprios termos”. Assim, Erykah Badu se insere na linhagem de artistas cuja marca se converte em símbolo de valores sociais e estéticos capazes de mobilizar mercados e grupos.

O diferencial da marca Erykah Badu reside em sua coerência simbólica. Desde o início da carreira, sua imagem pública mantém alinhamento com seus valores estéticos e espirituais, o que gera confiança e reconhecimento — e sabemos a importância da coerência para a construção de uma marca relevante.

Essa coerência transforma a artista em um exemplo de gestão simbólica de marca. Sua marca não é resultado de planejamento mercadológico, mas de uma engenharia estética intuitiva, na qual os elementos comunicacionais se organizam organicamente. Perez (2018) denomina essa dinâmica de estéticas do consumo, nas quais o valor simbólico é construído pela experiência sensorial e pela coerência narrativa. A marca Badu traduz essa lógica: é, simultaneamente, sistema estético, linguagem espiritual e produto cultural, constituindo um caso exemplar de artista que opera como marca pessoal e produto simbólico.

### **3.3 Interseções entre moda, música e ativismo como estratégia de branding**

Erykah Badu constitui um dos casos mais consistentes de articulação entre estética, discurso político e estratégia de marca na cultura contemporânea. Sua trajetória revela uma coerência simbólica que atravessa som, imagem e posicionamento social, transformando a arte em um sistema integrado de comunicação. Ao fundir moda, música e ativismo, Badu constrói uma marca, de nascença, cheia de significado. Kapferer (2012) aborda que as marcas

geralmente nascem do desejo de um empresário, de uma grande ideia ou de um produto, e que aos poucos vão estabelecendo suas identidades de marcas, devido, em grande parte, à concorrência e ao mercado. Essas duas vertentes, produto e valores, são essenciais para as marcas e com o tempo constrói o que ele conceitua como uma marca forte.

No entanto, Erykah, como marca pessoal, já nasce com esses dois componentes, extremamente, bem desenvolvidos, uma vez que seu produto é resultado da sua própria identidade pessoal, étnica, cultural e racial, e sua identidade pessoal é, também, sua identidade de marca que constitui os valores necessários para a consolidação de uma marca forte.

A marca pessoal de Erykah Badu é sustentada por um equilíbrio entre autenticidade estética e propósito simbólico. De acordo com Aaker (1996), o *brand equity* é composto por atributos intangíveis que fortalecem a percepção pública da marca. Em Badu, esses atributos se constroem por meio da coerência entre discurso e forma.

Quando pensamos a partir de uma lógica de emancipação estética, o ativismo negro se manifesta nessa dimensão, transformando corpos, vozes e estilos em espaços de resistência e autodefinição. Womack (2013) complementa que o afrofuturismo expressa esse movimento de ressignificação, projetando futuros possíveis a partir da ancestralidade em articulação com a sociedade contemporânea. Dessa forma, Badu encarna essa intersecção ao transformar o engajamento político em linguagem estética.

No campo musical, a artista consolidou uma assinatura sonora que a posiciona como pioneira do *neo-soul*. O álbum de estreia da artista, *Baduizm* (1997), é estruturado sobre batidas minimalistas e orgânicas, uso de *Rhodes piano*, baixo elétrico e bateria com textura de *hip-hop* — especialmente o “*Rimshot*”, faixa que sintetiza o conceito rítmico do álbum. Essa escolha estética combina o soul clássico a uma produção contemporânea, fundando um gênero e um imaginário.

De acordo com o *The New Yorker* (2016), a obra de Badu transita entre o estúdio e a estrada, explorando a improvisação e a experimentação. Para além da música, a moda é um dos pilares da linguagem simbólica de Erykah Badu. Desde o início da carreira, o vestir-se é parte integrante de sua comunicação. Em entrevista à *Vogue* (2023), a artista afirma que não trabalha com estilistas fixos e prefere criar seus próprios figurinos, vestindo “na rua o que veste no palco”, o que reforça o caráter autêntico e cotidiano de sua estética.

Para Kapferer (2012), essa coerência visual garante legitimidade simbólica, um atributo que distingue marcas com identidade forte. Na série *Life in Looks* (*Vogue*, 2023), ela relembra a sua participação na série infantil *Vila Sésamo* (1998), em que aparece com um turbante de patchwork na cabeça. Erykah explica que o trabalho em patchwork tem grande

valor na sua moda, pois não se trata tanto do tecido utilizado, mas sim do trabalho de costura que conecta um pedaço no outro, através da linha. Essa passagem é uma exemplificação clara de como Badu traz significado para sua obra, através de diversos vetores, e que constroem a marca única da qual a artista é “porta-bandeira”.

Angela Davis (1981) interpreta o corpo negro como campo histórico de opressão e resistência. Assim, quando Badu inscreve símbolos afrocentrados em sua imagem, ela transforma o corpo em território político. Seu vestir é manifesto, é um ato de reapropriação estética que redefine o olhar sobre a feminilidade negra.

Womack (2013) vê na estética afrodiaspórica uma forma de tecnologia cultural: o corpo torna-se veículo de memória e projeção. O “Badudio”, seu estúdio-casa descrito pela *Vogue* (2023), é um microcosmo dessa integração: um espaço repleto de instrumentos, *tuning forks*, incensos e o lendário *Rhodes 73*, revelando o modo como som, espiritualidade e design coexistem como linguagem.

O reconhecimento institucional veio com o prêmio Fashion Icon 2024 concedido pelo *Council of Fashion Designers of America (CFDA)*, celebrando sua influência transgeracional na moda e na performance. Essa distinção confirma a fusão entre estética e propósito, o corpo de Badu é tanto ferramenta de comunicação quanto dispositivo de emancipação e, acima de tudo, confirma o sucesso de Erykah em ser um símbolo de resistência que articula as estruturas capitalistas por dentro a seu favor.

Nos shows da artista, o rito é literal: o incenso, o silêncio e o improviso formam o alfabeto espiritual de uma comunicação afetiva. O *Tiny Desk Concert* da NPR (2018) exemplifica esse *ethos* performativo. Badu inicia a apresentação com uma saudação meditativa, apresenta individualmente cada músico e estende a faixa “Green Eyes” como uma oração coletiva. Esse controle do tempo e do silêncio confere à performance uma natureza quase litúrgica, uma mediação entre corpo, som e espiritualidade.

Na turnê de 2025, descrita pela *SFGate* (2025), a artista apresentou *Mama’s Gun* na íntegra, reinterpretando arranjos e recriando atmosferas com novos timbres e pausas prolongadas. Essa prática de reinvenção ao vivo é marca de sua identidade sonora, uma estratégia de perpetuar a relevância simbólica pela renovação constante. Já *New Amerykah Part One* e *Part Two* representaram sua virada experimental e política, com colagens sonoras produzidas por Madlib, 9th Wonder e Shafiq Husayn. *Part Two* que reforça fragmentos de funk setentista, *spoken word* e batidas eletrônicas, compondo um mosaico musical e artístico.

Esses experimentos consolidam a identidade sonora da marca Badu: orgânica, espiritual e sensorial. Para Collins, em espaços de comunhão entre mulheres negras

[..] as intelectuais negras puderam construir ideias e experiências que infundiam a vida cotidiana com novos significados. Esses novos significados ofereciam às mulheres afro-americanas ferramentas potencialmente poderosas para resistir às imagens de controle da feminilidade negra (Collins, 1990, p.112).

Esse seria, então, um modo de produzir conhecimento, a partir da experiência e é, justamente, nesse local de comunhão e intercessão que Badu transforma a linguagem de cura e afeto, fazendo da performance um espaço político de reumanização para a mulher negra.

Essa lógica, por sua vez, se materializa em produtos que operam entre arte e mercado. Em 2020, a artista lançou o incenso “Badu Pussy”, desenvolvido com base em “energias femininas” e vendido em poucos minutos após o anúncio. Segundo a *Vanity Fair* (2020), a artista descreve o produto como “ritual de poder e sensualidade”, convertendo o olfato em extensão narrativa da marca. O empreendimento *Badu World Market*, loja oficial da artista, reúne roupas, acessórios e colaborações visuais que dialogam com a iconografia de *New Amerykah* — cujas capas foram criadas pelo artista Emek. Nesse contexto, a mercantilização não dilui o discurso, mas o amplia: o produto se torna canal de circulação simbólica.

O ativismo, portanto, não aparece como marketing oportunista, mas como coerência performática. Badu transforma espiritualidade, ancestralidade e consciência racial em valor de marca, consolidando o que Kapferer (2012) define como “mito de marca” — uma narrativa cultural que legitima o consumo como experiência de pertencimento.

A integração entre estética, engajamento e espiritualidade caracteriza o *branding cultural* de Erykah Badu. Para Kapferer (2012), a identidade de marca é um sistema dinâmico que envolve valores, cultura e narrativa. Na marca Badu, esse sistema se manifesta de forma híbrida: combina o sagrado e o urbano, o ancestral e o futurista, o ritual e o digital. A música, nesse contexto, atua como mediadora entre mercadoria e afeto. O som de Badu é mercadoria e experiência — produto e rito. Seus álbuns, performances e produtos formam um ecossistema simbólico coeso, no qual estética e propósito são indissociáveis.

Essa coerência estética e discursiva sustenta um modelo de marca ético, espiritual e sensorial, que gera identificação e pertencimento. Badu constrói, assim, uma comunidade simbólica em torno da marca: uma audiência que consome não apenas música ou moda, mas uma filosofia de existência. Moda, música e ativismo constituem o tripé simbólico que sustenta a marca Erykah Badu. Sua arte exemplifica como a coerência entre discurso e estética pode gerar valor cultural e mercadológico simultaneamente. Ao integrar

espiritualidade, ancestralidade e performance, Badu alcança uma marca ética e estética, movida por propósito e verdade simbólica.

Mais do que uma artista, Badu é uma arquiteta de sentido. Sua marca é viva, afetiva e politicamente consciente — um sistema de resistência estética no capitalismo artista.

### **3.4 Erykah Badu como produto cultural global: diálogos com a diáspora africana**

A consolidação de Erykah Badu como um fenômeno global transcende a esfera musical e posiciona sua obra como um sistema de comunicação simbólica que atravessa fronteiras, linguagens e contextos culturais. Sua trajetória exemplifica o que Stuart Hall (1992, p.85) define como uma consequência da globalização — “a possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades”. Badu representa essa condição de movimento: uma artista afro-americana que, ao construir sua estética e discurso, converte-se em produto cultural transnacional, portador de uma linguagem afrodiaspórica que circula pelo mundo como mercadoria simbólica e espiritual.

Segundo Hall (1992), a identidade diaspórica é um processo de constante reconstrução e sincretismo, no qual o passado, nesse caso africano, se reconfigura em diálogo com as experiências contemporâneas. É nesse lugar que se forma a identidade de Erykah Badu — entre ancestralidade e contemporaneidade, entre o espaço afro-americano e o imaginário global. Sua arte se insere no que Paul Gilroy (2001) chamou de Atlântico Negro, um circuito transnacional de trocas simbólicas onde a música opera como principal veículo de comunicação entre povos dispersos pela diáspora africana. O som, nesse contexto, é uma linguagem de memória e resistência.

Kapferer (2012) observa que as marcas culturais de alcance global sustentam sua força simbólica quando conseguem preservar um núcleo identitário coerente, ou seja, um conjunto de valores, signos e mitos que permanecem reconhecíveis mesmo diante da expansão transnacional. Erykah Badu exemplifica esse princípio: sua coerência estética, que une espiritualidade, moda, performance e discurso político, permite que sua presença seja percebida como autêntica, ainda que sua produção se insira nas lógicas do mercado global de entretenimento. Essa coerência transforma sua marca pessoal em um mito contemporâneo, no sentido kapfereriano: uma narrativa de autenticidade que produz valor simbólico e cultural.

A circulação de Badu pelo mundo amplia a dimensão da estética afrodiáspórica. Gilroy (2001) defende que a música negra moderna constitui um “sistema de comunicação transatlântico”, no qual ritmos, timbres e narrativas viajam e se transformam, conectando geografias distintas por meio do som. Badu dá continuidade a essa tradição ao fundir o soul e o jazz com a linguagem do hip-hop, da espiritualidade e do experimentalismo. Sua sonoridade é híbrida e relacional — incorpora influências de Fela Kuti, Sun Ra, Nina Simone e J Dilla, projetando o futuro a partir do passado. Em *Baduizm* (1997), a artista utiliza timbres quentes de Rhodes, baixos densos e ritmos sincopados que remetem ao *groove* africano e afro-americano; já em *New Amerykah Part One* (2008) e *Part Two* (2010), revisita a tradição do funk e do soul psicodélico sob uma ótica crítica e espiritualizada. É claro, portanto, que a sua discografia, que será analisada em mais detalhes a frente, rearticula culturalmente os símbolos identitários em novos contextos históricos.

A globalização de sua estética também se dá pela visualidade. bell hooks (1992) destaca que a reapropriação da imagem é um gesto de resistência que desafia o olhar colonial, pois permite à mulher negra ser autora da própria representação. Badu se inscreve nessa lógica ao construir um repertório imagético baseado na corporeidade e na espiritualidade afrocentrada. Essa estética, amplamente difundida pela mídia internacional, funciona como marca de autenticidade e expressão de pertencimento. Sabemos, assim, que o corpo negro é um “território epistemológico”: um lugar de produção de conhecimento e significação. Badu faz de seu corpo e de sua imagem um arquivo vivo de memória e resistência.

Conforme Davis (1981, p. 93; p. 147), as mulheres negras transformaram sua presença pública, por meio da fala, da arte e da ação coletiva, em instrumento de libertação política e simbólica, convertendo corpo e voz em veículos de resistência e consciência social. Esse princípio se manifesta na performance de Erykah Badu, uma vez que seus shows assumem a forma de rituais que unem música, espiritualidade e engajamento político. O uso do incenso, das pausas meditativas e do improviso vocal produz experiências sensoriais de resistência, transformando o espetáculo em espaço de reconexão com o sagrado.

A presença de Badu no circuito internacional da música evidencia sua capacidade de equilibrar autenticidade simbólica e inserção no mercado global. Em suas turnês na Europa, América Latina e Ásia, sua performance incorpora elementos da oralidade africana e do improviso típico do jazz, mantendo um fio condutor que a conecta à tradição afro-americana. A recepção crítica reforça sua legitimidade global: a *Pitchfork* (2010) descreve *New Amerykah Part Two* como um “*sketchbook* afetivo”, um mosaico de sonoridades e colagens que expressa a subjetividade negra de modo experimental. *The New Yorker* (2016) a define

como “artista difícil de rotular”, destacando sua habilidade em criar pontes entre espiritualidade e cultura urbana. A *NPR* (2018), ao analisar sua apresentação no *Tiny Desk Concert*, aponta o caráter ritualístico de sua performance como traço identitário da artista — um modo de transpor a experiência espiritual para o ambiente midiático.

No campo da moda, Erykah Badu converteu sua estética em discurso político global. A premiação Fashion Icon 2024, concedida pelo *Council of Fashion Designers of America (CFDA)*, reconhece seu impacto estético e filosófico, colocando-a entre as figuras que redefiniram o papel da moda como expressão de identidade (CFDA, 2024). Em entrevista à *Vogue* (2023), Badu afirmou que “vestir-se é um ritual diário de espiritualidade”, revelando que suas escolhas visuais não são produto da moda comercial, mas da ritualização da ancestralidade.

O *Badu World Market*, sua plataforma oficial de produtos, funciona como extensão simbólica de sua arte: roupas, incensos, joias e colaborações com artistas afro-diaspóricos formam um ecossistema de consumo que preserva o caráter espiritual e artesanal da estética de Badu. Nesse sentido, Badu não se limita a ser uma ativista — ela atua como mediadora entre esses dois universos em constante diálogo, o espiritual e o econômico, a resistência e o mercado, adicionando uma camada de experiência de identidade no consumo de seus produtos.

O impacto da estética e da filosofia de Badu na diáspora se manifesta também na forma como ela é apropriada por artistas e comunidades negras em diferentes contextos. Sua influência pode ser observada nas produções visuais e musicais de artistas africanos e afro-latinos que reinterpretam seus códigos simbólicos como afirmação de identidade. Esse processo exemplifica a noção cultural de Hall (1997) de que a representação é um campo de disputa, ou seja, o significado cultural nunca é fixo, mas constantemente renegociado. Badu torna-se, assim, um ponto de convergência, um signo de resistência e de reinvenção global da negritude.

Ao articular som, corpo, moda e espiritualidade, Erykah Badu constrói uma narrativa de marca que funciona como encruzilhada afrodiáspórica: um espaço de trânsito entre o ancestral e o contemporâneo, entre o local e o universal. Sua coerência estética é fundamento da força simbólica da sua marca mítica e permite que ela se comunique com públicos diversos sem diluir o sentido político de sua arte.

Assim, Erykah Badu não é apenas um ícone cultural norte-americano, mas um produto cultural global que encarna as tensões e potências da modernidade negra. Sua arte é veículo de tradução entre mundos, um canal de difusão de estéticas e valores da diáspora africana que

se projetam globalmente sem se descolarem da origem. Em suas palavras, “não há separação entre o que sou, o que visto e o que canto”.

A marca Badu, portanto, é tanto mercadológica quanto simbólica: um mito contemporâneo que traduz a diáspora em estética, espiritualidade e política. Sua circulação internacional reafirma o poder da cultura negra como força de criação e reconexão — uma linguagem viva que resiste à homogeneização cultural e transforma o consumo em gesto de consciência coletiva.

## 4. ANÁLISES

### 4.1 Procedimentos metodológicos

A presente pesquisa possui natureza qualitativa e interpretativa, voltada à compreensão dos signos visuais, sonoros e textuais que estruturam a identidade estética e comunicacional de Erykah Badu. O objetivo central consiste em investigar como sua obra — especialmente as capas e composições líricas dos álbuns *Baduizm* (1997), *Mama's Gun* (2000) e *Worldwide Underground* (2003) — configura um sistema sógnico complexo que articula ancestralidade, espiritualidade e resistência cultural.

A metodologia adotada insere-se no campo da semiótica aplicada à comunicação, combinando o modelo triádico peirciano com princípios interpretativos advindos dos estudos culturais e das teorias da diáspora africana. Dessa forma, busca-se não apenas descrever elementos formais, mas compreender os processos de significação que emergem da interseção entre linguagem estética, identidade e comunicação afrodiáspórica.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa e exploratória, centrada na análise interpretativa de fenômenos simbólicos em um contexto cultural específico. A abordagem qualitativa, conforme Bauer e Gaskell (2002), visa compreender significados, valores e representações dentro dos processos culturais e comunicacionais, privilegiando a profundidade interpretativa em detrimento da mensuração.

Do ponto de vista epistemológico, o estudo fundamenta-se na semiótica peirciana, conforme delineada por Santaella (2002), a qual entende o signo como uma relação triádica entre signo, objeto e interpretante. Essa estrutura permite examinar fenômenos comunicacionais em níveis distintos de significação — icônico, indicial e simbólico — e possibilita observar a materialidade estética das obras e os sentidos culturais nelas implicados. A semiótica é concebida, neste trabalho, como um método de leitura da cultura, aplicável à análise de fenômenos midiáticos e artísticos. Tal perspectiva é ampliada pela contribuição de Perez, que propõe a semiótica da marca como instrumento de leitura das identidades comunicacionais enquanto sistemas sógnicos dotados de coerência e intencionalidade simbólica.

Complementarmente, o método dialoga com os estudos culturais e as teorias da diáspora africana. Em consonância com a teoria de Stuart Hall (1997), compreende-se a representação como um processo dinâmico de produção de sentido, no qual as identidades são formadas e transformadas no discurso. Já Gilroy (2001) enfatiza o caráter transnacional das expressões culturais negras, que circulam no chamado Atlântico Negro, configurando um sistema comunicativo de trocas simbólicas entre África, América e Europa. A metodologia, portanto, articula os conceitos da análise semiótica à contextualização histórico-cultural das expressões artísticas afrodiaspóricas.

Portanto, o objeto de estudo compreende a obra estética e comunicacional de Erykah Badu, considerada um sistema de signos que conjuga imagem, som e palavra na construção de uma identidade afrocentrada e espiritual. O corpus analítico é composto pelas capas dos álbuns *Baduizm* (1997), *Mama's Gun* (2000) e *Worldwide Underground* (2003), e pelas composições líricas dessas obras, entendidas como manifestações textuais e poéticas do mesmo sistema simbólico.

A escolha desses álbuns justifica-se por sua relevância na consolidação de uma linguagem que combina *neo-soul*, espiritualidade e afrocentricidade, expressando, de modo coerente, o projeto estético da artista. O recorte cronológico (1997-2003) abrange o período de formação e consolidação simbólica da identidade estética de Badu, no qual sua produção sonora e visual alcança coerência estilística e discursiva.

Desse modo, o corpus é aberto, mas delimitado: admite o uso de registros complementares, como performances e entrevistas de época, desde que coerentes com a temática analisada. Essa flexibilidade permite captar a complexidade da produção simbólica da artista, sem comprometer o rigor analítico.

Os dados coletados são resultantes de fontes primárias e secundárias, organizadas em fichas analíticas e categorizadas por tipo de signo e contexto de enunciação.

As fontes primárias incluem:

a) os álbuns *Baduizm*, *Mama's Gun* e *Worldwide Underground*;

b) as capas e encartes oficiais dessas obras;

c) as composições líricas das faixas;

d) materiais audiovisuais de performances e entrevistas que contextualizam a produção estética da artista.

As fontes secundárias correspondem a obras teóricas e críticas que subsidiam a interpretação do corpus, incluindo autores da semiótica, dos estudos culturais e

afro-diaspóricos, além de análises jornalísticas e editoriais (*Vogue*, *Pitchfork*, *The New Yorker*, *Vanity Fair*).

Os critérios de seleção dos materiais foram:

1. Pertinência simbólica: presença de signos representativos da estética afrodiaspórica;
2. Consistência comunicacional: fontes oficiais e verificáveis;
3. Diversidade expressiva: integração entre elementos visuais, textuais e sonoros.

A análise fundamenta-se no modelo triádico de Charles Peirce, aplicado à interpretação, visando uma análise de construção de marca, identidade e produto cultural, a partir dos sentidos produzidos. O processo analítico segue, portanto, três etapas interdependentes:

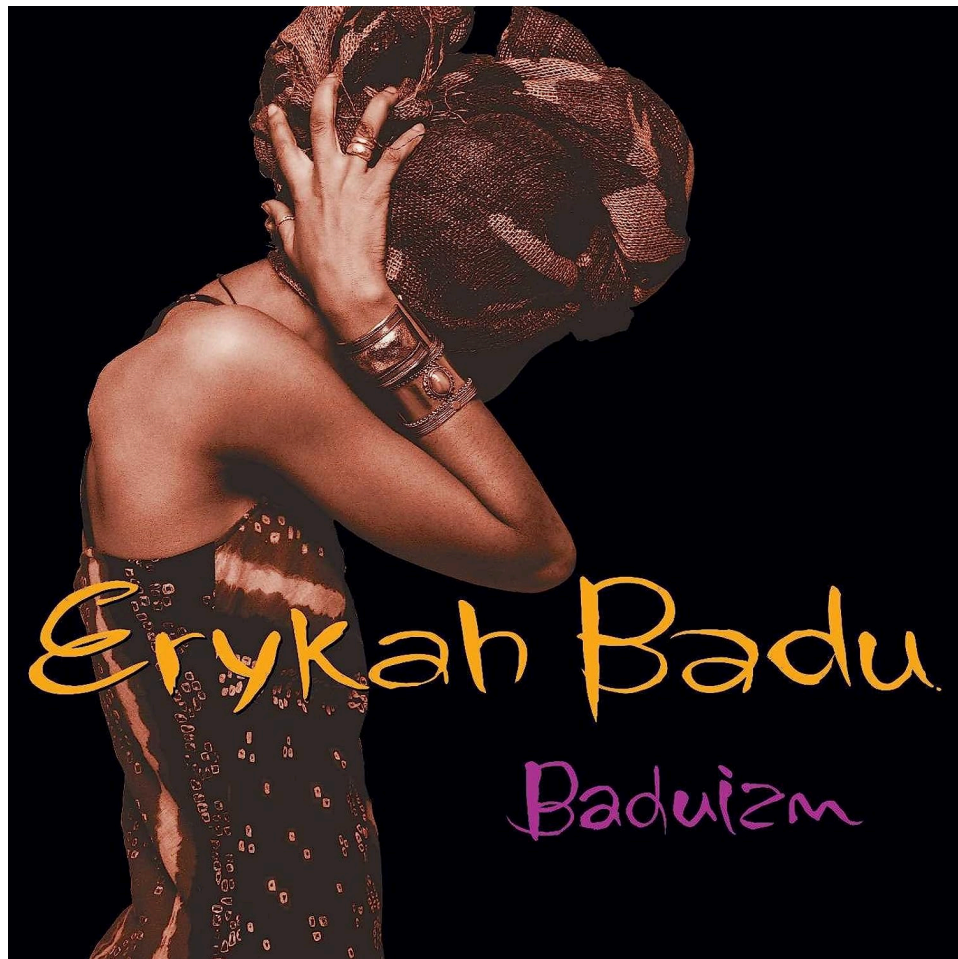
1. Identificação dos signos: levantamento dos elementos visuais, sonoros e textuais da obra, considerando cor, textura, timbre, composição poética e arquétipos.
2. Classificação e categorização: distinção entre ícones (figuras, formas e imagens), índices (referências contextuais, gestos e elementos de performance) e símbolos (metáforas, narrativas e valores ideológicos).
3. Interpretação dos sentidos: análise das articulações entre esses signos, relacionando suas materialidades e significados à construção da identidade artística e cultural de Erykah Badu.

O enfoque é descritivo-interpretativo, voltado à identificação de relações simbólicas e à compreensão da coerência interna do discurso visual, musical e poético. Assim, o método privilegia a observação da estrutura dos signos em diálogo com seus contextos de produção e recepção.

Os procedimentos metodológicos apresentados estruturam o percurso de análise desenvolvido nesta pesquisa. A combinação entre semiótica peirciana e interpretação comunicacional permite compreender a obra de Erykah Badu como uma linguagem multifacetada que transcende o campo musical e se constitui como sistema estético, simbólico e discursivo. Essa abordagem, fundamentada na análise de signos e mediada pelos estudos culturais e afrocentrados, possibilita revelar as estratégias de significação que articulam estética, identidade e ancestralidade na construção da imagem pública da artista.

#### 4.2 *Baduizm* (1997)

Figura 1 – Capa do álbum *Baduizm*



Fonte: Badu, 1997.

Quadro 1 – Ficha técnica de *Baduizm*

<b>Artista</b>	Erykah Badu
<b>Ano de lançamento</b>	1997
<b>Gravadora</b>	Kedar Entertainment
<b>Formato</b>	CD, LP, Cassette, Download Digital e <i>Streaming</i>
<b>Faixas</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rimshot (Intro) – 1:57</li> <li>2. On &amp; On – 3:47</li> <li>3. Appletree – 4:25</li> </ol>

	<ol style="list-style-type: none"> <li>4. Otherside of the Game – 6:33</li> <li>5. Sometimes (Mix #9) – 4:09</li> <li>6. Next Lifetime – 6:25</li> <li>7. Afro (Freestyle Skit) – 0:55</li> <li>8. Certainly – 4:27</li> <li>9. 4 Leaf Clover – 4:34</li> <li>10. No Love – 5:08</li> <li>11. Drama – 6:10</li> <li>12. Sometimes... – 0:44</li> <li>13. Certainly (Flipped It) – 5:26</li> <li>14. Rimshot (Outro) – 3:48</li> </ol>
<b>Capa</b>	Foto de estúdio fotografada por Marc Baptiste, com direção artística e modelagem de Erykah Badu.

Fonte: Fiche, 2025 (a autora).

A análise semiótica do álbum *Baduizm* busca compreender como os signos visuais, sonoros e textuais articulam um sistema simbólico que dá origem à identidade artística e comunicacional de Erykah Badu. A partir da metodologia delineada no capítulo anterior, fundamentada na semiótica peirciana, o presente estudo observa as manifestações icônicas, indiciais e simbólicas da obra, interpretando-as à luz de uma estética afrodiaspórica e espiritual.

A capa do álbum *Baduizm* apresenta uma fotografia de Erykah Badu realizada por Marc Baptiste. Nela, a artista surge em perfil, sem cor definida em sua face, com a cabeça envolta por um turbante volumoso. O fundo é escuro e homogêneo, criando contraste com os tons terrosos e dourados do corpo e dos tecidos. O enquadramento fechado e a iluminação quente produzem uma sensação de recolhimento e intimidade.

Analisando o fundo da imagem, Michel Pastoureau, em *Preto: história de uma cor* (2008), descreve o preto como uma cor primordial e dual, associada tanto ao mistério da criação quanto ao espaço do desconhecido. Desde o Gênesis, lembra o autor, a escuridão precede a luz, o que faz do preto a primeira condição do mundo, a matéria original da qual a vida e a consciência emergem. Além disso,

a maioria das mitologias a evoca para descrever ou explicar a origem do mundo. No princípio era a noite — a vasta noite originária — e foi ao emergir das trevas que a vida tomou forma. A mitologia grega, por exemplo, fez de Nix, deusa da noite, filha do Caos, o vazio primordial, e mãe de Urano e Gaia, o céu e a terra. Sua morada era uma caverna situada muito ao oeste; ela se recolhia ali durante o dia antes de cruzar o céu, vestida de negro e montada em uma carruagem puxada por quatro cavalos da mesma cor (Pastoureau, 2008, p.21).

Nas tradições antigas, o preto era a cor da terra fértil, associada à energia vital e à regeneração: o solo negro, úmido, era visto como o útero da natureza. Ele observa que esse “preto fecundo” aparece ligado a cavernas, abismos e espaços subterrâneos — locais de metamorfose e renascimento, considerados sagrados desde o Paleolítico. Assim, o preto abriga uma ambivalência essencial: é tanto o símbolo do perigo e da dissolução quanto o da criação e da transformação.

Em diálogo com essa visão, o fundo preto da capa de *Baduizm* pode ser compreendido como essa matriz simbólica da criação. A figura de Erykah Badu emerge da escuridão não como um ser isolado, mas como um corpo em gestação espiritual — o mesmo “fundo fértil” que, segundo Pastoureau, abriga os germes da vida. O preto funciona como o espaço onde a luz se prepara para nascer; é o silêncio antes do som, o útero antes da palavra. Ele dá à imagem uma dimensão de profundidade e recolhimento, evocando a origem e o mistério.

A cor, portanto, não apenas enquadra a figura da artista, mas a concebe: é da escuridão que Erykah Badu se forma e à qual retorna. O preto da capa torna-se, assim, um signo da interioridade criadora. O mesmo preto que, na alquimia, antecede a obra em ouro, e que nas cosmologias africanas simboliza o princípio vital que liga o mundo visível ao invisível. Nesse sentido, o fundo negro de *Baduizm* é tanto o limite quanto o infinito: o espaço sagrado onde som, corpo e espírito se reúnem para dar origem à arte.

No plano icônico, a imagem funciona como metáfora visual da introspecção espiritual. A artista é apresentada como uma figura meditativa, em posição corporal que remete à contemplação e ao recolhimento fetal. Essa postura, segundo Santaella (2002), é o primeiro passo da contemplação semiótica — a “demora do sensível”, momento em que o olhar repousa antes de significar. Tal gesto, arqueado sobre si, comunica uma volta ao interior e à origem, sugerindo o útero simbólico da criação. Essa leitura encontra ressonância no conceito de corporeidade como signo, em que o corpo, na linguagem visual, é portador de discursos históricos e afetivos.

As cores quentes e a textura natural dos tecidos sugerem organicidade e conexão com a terra, atributos recorrentes na iconografia afrocentrada. O dourado, cor dominante, remete à energia solar e à divindade, associando a figura de Badu ao arquétipo do mago — aquele que

domina a matéria e o espírito através da sabedoria interior (Jung, 1979). A estampa que recobre parte de seu corpo, semelhante a escamas ou à pele de serpente, traz aspectos interessantes no campo da geração de sentidos.

No contexto africano, Ruth-Inge Heinze (2002) menciona povos como os Akikuyu e os Issapoo, que cultuavam a serpente como divindade guardiã e princípio de fertilidade, associando-a ao ciclo de nascimento, morte e renascimento. Em diferentes regiões, a cobra é vista como mediadora entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais, seu corpo sinuoso simbolizando a continuidade da vida e a força vital que anima a terra. Na mitologia de Benin e na cosmologia australiana, a “serpente arco-íris” aparece como força criadora do cosmos, modelando o mundo a partir de seu próprio corpo — um arquétipo que também expressa o poder feminino e o princípio aquático da fertilidade. Essa dimensão africana entende a serpente como potência ambígua, capaz de conceder bênçãos e punições, e como um canal de comunicação espiritual que conecta o humano ao mundo natural e divino.

No imaginário bíblico, a serpente adquire uma conotação paradoxal: é, ao mesmo tempo, o agente da queda — como no Gênesis, ao persuadir Eva — e um símbolo de sabedoria e cura, representado pela serpente de bronze de Moisés que curava os enfermos. Além disso, há a passagem cristã em que Jesus convida os fiéis a serem “sábios como as serpentes”, e que os gnósticos chegaram a interpretá-la como o próprio Salvador, portador da consciência libertadora. Assim, a serpente bíblica atravessa a tensão entre o pecado e a revelação, articulando conhecimento e transgressão como faces de um mesmo movimento espiritual.

Para Jung, a serpente representa o arquetípico Mercúrio, a substância dupla da alquimia: espírito e matéria, masculino e feminino, luz e sombra. Em *Psicologia e Alquimia* (Jung, 1944), ela é a “*vera imaginatio*” — o poder que forma o mundo a partir da ilusão criadora. O ofídio devorando a si mesmo (o *ouroboros*) expressa a totalidade do inconsciente e a renovação constante da vida psíquica. Essa leitura aproxima Jung do pensamento africano ao reconhecer na serpente um princípio cíclico, fluido e criador, diferente da visão ocidental moralizante. Assim, entre África, Bíblia e Jung, imaginários relevantes no contexto do ocidente e desta presente pesquisa, a serpente emerge como símbolo universal de transformação: um signo de passagem entre mundos, guardiã do conhecimento e metáfora da própria consciência que, ao se confrontar com suas sombras, reencontra o poder regenerador da vida.

Na capa de *Baduizm* (1997), o turbante de Erykah Badu apresenta discretamente uma estampa que remete à textura da pele de serpente, um signo que, à luz das simbologias

discutidas, adquire densidade arquetípica e espiritual. O motivo serpentino não é mero ornamento estético: ele funciona como condensação simbólica das forças cíclicas e ambíguas associadas à serpente. Assim como o ofídio africano que conecta o mundo dos vivos e dos ancestrais, o turbante-serpente de Badu pode ser interpretado como um elo entre corpo e espírito, presente e ancestralidade. Seu entrelaçamento visual sobre a cabeça — região associada ao pensamento e à consciência — transforma o adorno em emblema de sabedoria e poder espiritual, evocando também a serpente bíblica enquanto portadora do conhecimento. Sob a ótica junguiana, o padrão serpentiforme simboliza o ciclo de renovação psíquica: a artista se apresenta como arquétipo feminino que incorpora o movimento do *ouroboros*, representando o eterno retorno da consciência sobre si mesma.

Nesse sentido, a serpente inscrita em seu traje não é apenas uma marca de estilo, mas um signo de transcendência e autotransformação — a expressão visual do princípio vital que anima o universo simbólico de *Baduizm*, onde arte, espiritualidade e identidade negra se entrelaçam como forças regeneradoras.

Em *Dicionário de Símbolos* (1982) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o ouro é descrito como um dos símbolos mais universais e ambivalentes da tradição simbólica humana. Em primeiro lugar, ele representa a perfeição, a incorruptibilidade e a luz espiritual. Por ser o mais nobre e puro dos metais, o ouro é associado ao sol e ao princípio divino criador — “a luz materializada”, símbolo da sabedoria e da eternidade. Assim, ele se torna o emblema da realização espiritual e do aperfeiçoamento interior: o ouro dos alquimistas é o *aurum philosophicum*, metáfora da transmutação da alma e da passagem da matéria bruta ao espírito purificado. Em diversas tradições, especialmente na alquimia e nas cosmologias solares, o ouro simboliza o centro, o coração e o poder que irradia e vivifica o mundo, sendo, portanto, uma imagem da imortalidade e da presença divina no mundo sensível.

Por outro lado, Chevalier e Gheerbrant destacam que o ouro também carrega uma dimensão moral e psicológica ambígua: pode representar tanto o brilho espiritual quanto a sedução material. Quando corrompido pelo desejo ou pela avareza, o ouro perde sua natureza solar e torna-se metáfora da queda espiritual, símbolo da tentação, da idolatria e da vaidade. Essa dualidade — entre o ouro puro da iluminação e o ouro impuro da cobiça — reflete a tensão entre o espírito e a matéria, o sagrado e o profano. Assim, o ouro se situa entre dois polos: enquanto metal perfeito e incorruptível, é a imagem da essência divina e do saber interior; enquanto objeto de fascinação humana, torna-se signo do efêmero, do luxo e da perdição. Na tradição africana, o ouro também aparece como atributo dos deuses solares e símbolo da realeza espiritual, marcando a ligação entre o poder terreno e o sagrado. Dessa

forma, o ouro, em sua dimensão simbólica plena, exprime a busca pela luz interior — uma matéria que, purificada, transforma o ser humano em reflexo do próprio sol divino.

Na capa de *Baduizm*, o uso recorrente dos tons dourados tanto na iluminação quanto nos tecidos que envolvem Erykah Badu reforça o caráter simbólico do ouro como elemento central de sua estética espiritual e comunicacional. A cor, mais do que um recurso cromático, opera como signo da transcendência e da iluminação interior, alinhando-se ao simbolismo descrito por Chevalier e Gheerbrant (1982). O dourado traduz visualmente a energia solar e divina, indicando um estado de elevação e pureza que se manifesta na figura da artista, cuja postura introspectiva sugere comunhão entre corpo e espírito. Assim como o ouro alquímico (*aurum philosophicum*) representa a transmutação da matéria em espírito, o brilho dourado que recobre a imagem de Badu traduz a passagem da individualidade para uma dimensão arquetípica — a mulher que se torna mediadora entre o terreno e o sagrado. Contudo, a ambiguidade do ouro também se manifesta: a materialidade sensual da textura e a teatralidade do gesto revelam que essa iluminação não está isenta das contradições do mundo moderno e midiático. O dourado, portanto, atua simultaneamente como signo de elevação espiritual e como marca estética de distinção no campo cultural, sintetizando a dualidade entre o sagrado e o profano, entre a espiritualidade afrocentrada e o aparato simbólico da indústria musical.

A tipografia do título, serifada e suavemente curvilínea, apresenta tonalidade ocre que se harmoniza com o conjunto visual. O nome “*Baduizm*” carrega o sufixo “-izm”, próprio das doutrinas, o que transforma o nome da artista em sistema de pensamento e filosofia estética. Assim, o ícone não apenas representa, mas antecipa o conceito de *Baduizm* como modo de vida e expressão espiritual. Essa auto instituição simbólica se aproxima do conceito de “mito de marca” proposto por Kapferer (2012), segundo o qual marcas fortes constroem sistemas narrativos que transcendem o produto e passam a funcionar como mitologias culturais. No caso de Badu, o mito não é o da celebridade, mas o da mulher negra autônoma, espiritual e consciente de sua herança.

Os índices presentes na capa e na sonoridade do álbum remetem diretamente à experiência afrodiaspórica. A textura visual do tecido natural, o turbante e o enquadramento ritualizado apontam para uma relação com práticas religiosas e culturais africanas, como o uso de panos e adornos nas cerimônias iorubás e afro-americanas. O gesto corporal de Badu — cabeça baixa, mãos cruzadas, expressão serena — funciona como índice da espiritualidade interiorizada e do respeito pela ancestralidade. Essa corporeidade não é apenas representação estética, mas, segundo Collins (2000), constitui uma forma de epistemologia encarnada, na qual o corpo da mulher negra comunica saberes e experiências de resistência.

A atmosfera de recolhimento e silêncio visual da capa é reforçada pela sonoridade do álbum, marcada por timbres orgânicos e andamento circular. *Pitchfork* (2017) descreve “Rimshot” no qual é assim como a vida, é o início e também o final, cujo padrão rítmico repetitivo e o uso de instrumentos analógicos produzem um ambiente odisséico.

A sonoridade de *Baduizm* se estrutura sobre o que Janotti Jr. (2016) denomina “nebulosa afetiva”, em que

Os afetos aqui são materialidades corporais que envolvem transformações de espaços em lugares (espaços vividos) através da capacidade que esses corpos possuem de afetar e serem afetados pelos agenciamentos coletivos ditos pop. Destaca-se aqui que antes de emoções ou sentimentos etéreos, afeto nesta acepção é incorporação que se materializa nas articulações de coletivos humanos e não humanos, redes sócio-técnicas [...] (Janotti Jr, 2016, p.112).

Dessa forma, a alternância entre pausas e repetições cria um tempo ritualístico, um convite à introspecção. As melodias longas, em escala pentatônica, evocam a tradição musical africana e o canto responsorial do gospel, transformando o ato de ouvir em experiência corporal e espiritual. A escolha por timbres quentes e harmonias abertas evidencia essa dimensão espiritual, conectando a música ao gesto visual. Assim, *Baduizm* manifesta uma estética do afeto e da presença, onde cada elemento — imagem, voz, corpo e som — funciona como índice da conexão entre arte, espiritualidade e identidade negra.

No plano simbólico, *Baduizm* estrutura-se como narrativa de autoconhecimento e reencantamento da ancestralidade. O turbante, signo central da capa, opera como símbolo de reapropriação cultural. Originário de tradições africanas e afro-americanas, ele é ressignificado por Badu como coroa espiritual, evocando poder e memória. Em entrevista à *Vogue* (2023), a artista afirma que o *headwrap* é “uma coroa de energia e ancestralidade”, reafirmando seu valor simbólico como dispositivo identitário e político.

A cor dourada e o fundo escuro estabelecem contraste simbólico entre luz e sombra, vida e introspecção. As letras de *Baduizm* ampliam esse universo simbólico, construindo, por meio da linguagem poética, a mesma espiritualidade que se manifesta visualmente. A narrativa lírica de Badu é circular, meditativa e orientada pelo princípio da autoconsciência — um convite ao retorno ao eu e à origem. Em “On & On”, faixa inaugural e eixo conceitual do álbum, a artista recorre à repetição como estrutura ritual: “My life keeps movin’ like a rolling stone”, verso que, além de retomar o símbolo do ciclo vital, ressoa o *ouroboros* presente na semiótica da capa. A circularidade melódica e a repetição da frase afirmam a ideia de continuidade espiritual e aprendizado, “You may trod me in the very dirt / But still like dust,

I'll rise”, ecoando, ainda que indiretamente, o poema de Maya Angelou. Essa escrita do movimento e da elevação é a tradução lírica da estética dourada: o processo de purificação da experiência em sabedoria, o ouro alquímico transmutando o cotidiano em consciência.

Em “Appletree”, o discurso poético assume a forma de um ensinamento moral e filosófico. A árvore, símbolo do conhecimento e da ancestralidade, é o centro da metáfora: “I pick my friends like I pick my fruit”. Aqui, Badu constrói uma ética do cuidado e da escolha consciente, que se opõe à superficialidade das relações modernas. A árvore é a imagem complementar do ouro, ambas remetem à raiz e à luz, àquilo que sustenta e irradia. A canção se estrutura como parábola, e sua voz — suave, mas assertiva — projeta autoridade espiritual. O tom didático e a cadência pausada configuram o que bell hooks teoriza em *Erguer a Voz* (2019) e chamaria de “voz de resistência”, em que

[...] a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem — e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado (hooks, 2019, p.29).

Em “Otherside of the Game”, o álbum mergulha nas contradições da vida urbana e afetiva, explorando a tensão entre amor e sobrevivência. A voz feminina narra o dilema de uma mulher que ama um homem envolvido em atividades ilícitas, mas que reconhece o peso da marginalidade negra num sistema desigual. “I know there’s confusion, God’s gonna see us through” ecoa como prece e lamento, uma oração feita no tempo suspenso da espera. O lirismo cotidiano da faixa — amor, trabalho, cansaço — faz da experiência da mulher negra um signo político: a luta pela dignidade e pela permanência em meio às forças que tentam dissolvê-la. O tom confessional conecta-se à iluminação dourada da capa: a luz espiritual que resiste mesmo em contextos de dor.

Essa dimensão introspectiva alcança seu ápice em “Next Lifetime”, canção em que o amor impossível se converte em metáfora da transcendência. O “outro tempo” do título não é apenas o tempo futuro, mas o tempo espiritual, o plano em que os afetos encontram realização além da materialidade. O uso de harmonias suspensas e o timbre cálido de Badu criam um espaço sonoro que suspende o ouvinte, instaurando o que Janotti Jr. (2011) chamaria de cena musical, ou seja, um lugar simbólico onde som e emoção constroem comunidade e reconhecimento.

Em “Drama” e “Certainly”, o discurso se aproxima do sermão e da oralidade das tradições afro-americanas. O eu poético assume tom admonitório, exortando a consciência:

“You reap what you sow / The truth shall come to light”. Esses versos reatualizam a máxima moral proverbial num contexto secular e cotidiano, estabelecendo pontes entre espiritualidade e resistência.

Ao longo de *Baduizm*, o discurso lírico articula três eixos simbólicos recorrentes: a busca espiritual (o ouro e a luz), o autoconhecimento (a serpente e o ciclo) e a ancestralidade (a terra e o turbante). A combinação desses signos constrói uma cosmovisão afrodiaspórica que transcende o individual e se inscreve como herança coletiva. O álbum, portanto, se configura como um rito de iniciação: um percurso sonoro e poético em que o sujeito feminino negro — sábio, espiritual e sensível — se reconcilia com suas origens, renascendo a cada canção sob a luz do próprio sol que carrega.

A construção narrativa do álbum se dá em formato cíclico: o início (*Rimshot – Intro*) e o final (*Rimshot – Outro*) se espelham, criando um arco de retorno que traduz, no plano sonoro, a filosofia do eterno recomeço. As faixas narram, em sequência, uma jornada de aprendizado espiritual e afetivo — *On & On* introduz o ciclo, *Appletree* ensina o cultivo da sabedoria, *Next Lifetime* reflete sobre a temporalidade do amor e *Otherside of the Game* enfrenta o conflito entre ideal e realidade. Essa circularidade narrativa traduz o que Santaella (2002) denomina sistema sígnico intersemiótico: diferentes linguagens construindo um mesmo sentido global.

Dessa forma, *Baduizm* transforma-se em ritual comunicacional, no qual corpo, imagem e som convergem como linguagens de espiritualidade e autodefinição negra. No nível icônico, a imagem da artista evoca a ancestralidade e o recolhimento espiritual; no nível indicial, conecta-se à história afrodiaspórica e à experiência coletiva da mulher negra; e no nível simbólico, institui uma cosmologia própria — o “baduísmo” — que transforma a individualidade em doutrina estética e comunicacional.

O diálogo entre som, imagem e discurso é o eixo estruturante da identidade simbólica de *Baduizm*. A capa, com sua atmosfera meditativa, e a música, com seu ritmo circular e orgânico, convergem para a criação de uma estética coerente e sensorial. A partir das discussões de Perez (2007), é possível entender, portanto, que a coerência simbólica é o que confere autenticidade às marcas, pois traduz valores e emoções em linguagem perceptível.

Assim, *Baduizm* não apenas inaugura a trajetória de Erykah Badu, mas define o arquétipo de sua marca artística: uma estética do silêncio, do sagrado e da resistência sutil. Conforme Hall (1992), a representação é sempre um processo em movimento, e a obra de Badu exemplifica como o signo negro feminino se reinscreve na cultura global, não como mercadoria homogênea, mas como expressão viva de memória e presença.

### 4.3 *Mama's Gun* (2000)

Figura 2 – Capa do álbum *Mama's Gun*



Fonte: Badu, 2000.

Quadro 2 – Ficha técnica de *Mama's Gun*

<b>Artista</b>	Erykah Badu
<b>Ano de lançamento</b>	2000
<b>Gravadora</b>	Motown Records
<b>Formato</b>	CD, LP, Cassette, Download Digital e <i>Streaming</i>
<b>Faixas</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Penitentiary Philosophy (6:09)</li> <li>2. Didn't Cha Know (3:59)</li> <li>3. My Life (3:59)</li> <li>4. ...&amp; On (3:32)</li> <li>5. Cleva (3:47)</li> <li>6. Hey Sugah – Interlude (0:49)</li> <li>7. Booty (3:56)</li> <li>8. Kiss Me On My Neck (Hesi) (3:56)</li> <li>9. A.D. 2000 (4:50)</li> <li>10. Orange Moon (7:09)</li> <li>11. In Love With You (4:23)</li> <li>12. Bag Lady (5:03)</li> <li>13. Time's A Wastin (4:02)</li> <li>14. Green Eyes (10:04)</li> </ol>
<b>Capa</b>	Composição construída por fotografia da artista tirada por Robert Maxwell, com direção artística por Mickey Whitfield e Erykah Badu.

Fonte: Fiche, 2025 (a autora).

A análise semiótica do álbum *Mama's Gun* (2000) busca compreender como Erykah Badu elabora, por meio da articulação entre imagem, som e palavra, uma estética de amadurecimento espiritual e político que dá continuidade à cosmologia simbólica instaurada em *Baduizm* (1997). Se naquele primeiro trabalho predominava o recolhimento uterino e o gesto introspectivo, em *Mama's Gun* a artista emerge do escuro para encarar o espectador de frente — o olhar torna-se o novo centro sígnico. A “mãe” do título carrega o imaginário da

criação e do cuidado, enquanto a “arma” introduz a potência da defesa e da consciência. Assim, o disco constrói uma tensão produtiva entre o feminino e o bélico, entre a ternura e o confronto, traduzindo o amadurecimento de uma artista que, ao alcançar o reconhecimento público, reafirma a autonomia e o poder simbólico do feminino negro.

A capa do álbum, fotografada por Mickey Withfield, apresenta Erykah Badu em um retrato frontal, com o rosto centralizado e parcialmente coberto por um chapéu de crochê que projeta sombras sobre seus olhos. O enquadramento fechado, a iluminação sépia e a textura granulada da imagem evocam a estética fotográfica dos anos 1970, remetendo à tradição visual do soul e do funk, e situando *Mama's Gun* na linhagem das narrativas negras de resistência e autenticidade. A artista não sorri e seu olhar, firme e enigmático, encara o observador com a mesma intensidade com que é observada.

É crucial para compreender essa obra a análise das cores que compõem a capa de *Mama's Gun*, uma vez que não operam apenas como elementos estéticos, mas como instrumentos de significação cultural e afetiva. Segundo o livro “A Psicodinâmica das Cores”,

As cores fazem parte da vida do homem, porque são vibrações do cosmo que penetram em seu cérebro, para continuar vibrando e impressionando sua psique, para dar um som e um colorido ao pensamento e às coisas que o rodeiam; enfim, para dar sabor à vida, ao ambiente. É uma dádiva que lhe oferece a natureza na sua existência terrena (Farina, Perez e Bastos; 2011; p.97).

Essa dimensão psicodinâmica das cores explica a força emotiva do conjunto cromático da obra, pois ele não atua apenas sobre o olhar, mas sobre a memória, o corpo e o inconsciente coletivo. Em torno do retrato, uma moldura concêntrica em tons de verde, vermelho e tons terrosos que, instintivamente, articulam-se como signos de resistência política e memória cultural, dialogando com o imaginário visual do reggae e do movimento rastafári. Essa paleta, difundida pela iconografia pan-africanista, remete à bandeira da Etiópia e às lutas de libertação negra no século XX, simbolizando a unidade entre os povos da diáspora. O verde evoca a terra prometida e a vitalidade ancestral; o vermelho representa o sangue derramado na luta contra a opressão; e o dourado-amarelado traduz a presença solar, espiritual e divina de Jah — o princípio de consciência e liberdade. Ao incorporar esses códigos cromáticos, Erykah Badu não apenas homenageia o reggae enquanto matriz cultural, mas reinscreve seus símbolos na estética afro-americana contemporânea, estabelecendo um diálogo visual entre o Atlântico Negro (Gilroy, 2001) e as novas linguagens da negritude global.

Essa escolha cromática faz da capa um território de insurgência estética, onde o rosto da artista emerge como símbolo da resistência negra feminina. A moldura verde e vermelha que circunda a imagem não é mero ornamento, mas um campo de batalha simbólico, em que o olhar frontal de Badu confronta o espectador e reverte a lógica colonial do olhar exotizante. A representação negra, quando autocontrolada, rompe com a iconografia da submissão e passa a produzir significados autônomos. É exatamente isso que ocorre em *Mama's Gun*: a artista não se oferece ao olhar, mas olha de volta, transformando o enquadramento em instrumento de poder. Assim, as cores do reggae, antes associadas à coletividade caribenha, tornam-se aqui emblemas da agência afro-americana, reafirmando a continuidade da luta política através da linguagem estética.

Além disso, a incorporação desses tons carrega uma dimensão de reivindicação sonora. O reggae sempre operou como uma estética de desobediência, sendo um ritmo insurgente que faz do som um veículo de denúncia e espiritualidade. Em *Mama's Gun*, essa energia é traduzida em outra frequência: o *groove* lento, o baixo orgânico e a textura analógica do álbum ecoam o espírito contestatório do reggae, ainda que filtrado pelo soul e pelo hip-hop. O título do disco e o uso das cores rastafáris convergem na construção de uma poética da autodefesa simbólica: a voz como escudo, o som como arma, o corpo como altar.

No plano icônico, a capa opera como metáfora da consciência em expansão. Segundo Santaella (2002), o ícone funda-se na semelhança sensível e na analogia perceptiva, revelando não o objeto, mas o modo como ele se manifesta ao olhar. O rosto de Badu, parcialmente sombreado e envolto por uma moldura cromática quente, figura o ponto de equilíbrio entre luz e sombra, interioridade e expressão. Essa ambiguidade é o gesto semiótico central da obra: uma artista que transforma espiritualidade e sentimento em presença e resistência. No *Dicionário de Símbolos* (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p.232), o chapéu é compreendido como um símbolo complexo, ligado à ideia de cobertura, poder e proteção espiritual. Em linhas gerais, ele representa aquilo que cobre o alto da cabeça, isto é, a sede do pensamento, da alma e do espírito, funcionando como uma espécie de “teto simbólico” que distingue o indivíduo no mundo material e espiritual.

É importante destacar que o chapéu, assim como a coroa ou o elmo, marca a hierarquia e confere autoridade. No contexto das tradições antigas, ele é frequentemente associado à função social ou mística de quem o usa: sacerdotes, guerreiros, reis e magos portavam diferentes tipos de cobertura de cabeça que, mais do que adornos, eram emblemas de poder, sabedoria ou iniciação. Chevalier e Gheerbrant também apontam que o chapéu pode representar a relação entre o homem e o céu, funcionando como mediador entre o terrestre e o

divino. Ele delimita o espaço da individualidade espiritual — aquilo que protege o sujeito do caos exterior — mas também pode ocultar, disfarçar ou revelar identidades, conforme seu uso simbólico.

No imaginário esotérico, o chapéu está ligado à ideia de sabedoria oculta e poder mental. O feiticeiro e o mago usam chapéus pontudos, que prolongam simbolicamente o crânio em direção ao alto, representando a elevação do pensamento e a captação de energias superiores. Da mesma forma, o chapéu do camponês ou do viajante pode simbolizar proteção física e espiritual — um microcosmo de abrigo que acompanha o homem no movimento pela vida.

Ademais, ao analisar outra interpretação deste símbolo feita por Flávio de Carvalho (2010), pode-se compreender que o homem, ao colocar um chapéu, projeta sobre si “um manequim de si mesmo”, reproduzindo o fenômeno anímico de duplicação entre o corpo e o espírito. O gesto de cobrir a cabeça é um ato de sobrevivência simbólica, em que o homem cria um segundo corpo — a forma que abriga e protege a alma. O autor identifica nas formas cilíndricas e achatadas dos chapéus uma herança morfológica dos seres aquáticos primordiais: o cilindro indica movimento e vitalidade; a aba ou “asa” expressa o desejo de espaço e liberdade. Assim, o chapéu evolui de instrumento de proteção para signo do desejo de ter alma — de transpor o plano material em direção ao espiritual. Essa concepção se ajusta com precisão à imagem de Badu. O chapéu de crochê que cobre sua cabeça é, nessa chave, um cilindro orgânico e poroso: feito à mão, respirante, ele traduz a alma em forma têxtil.

O chapéu de crochê, por sua vez, confere organicidade à composição — seu tecido natural e artesanal remete às tradições de autocuidado e ancestralidade feminina. A correlação entre o chapéu e o crochê, quando lidos em conjunto sob a luz simbólica, revela uma síntese entre poder espiritual e herança artesanal, dois polos complementares que estruturam o imaginário de *Mama's Gun*. Conforme Chevalier e Gheerbrant, o chapéu é um signo de elevação e autoridade espiritual, cobrindo o alto da cabeça — sede do pensamento e da alma. Já o crochê, em sua materialidade têxtil e artesanal, traduz o gesto terreno, cotidiano e ancestral: o fazer manual, o ritmo paciente, a prática comunitária. Quando Badu une ambos, o chapéu e o crochê, na composição da capa, ela cria uma ponte simbólica entre o espiritual e o terreno, entre o sagrado do pensamento e a sabedoria do fazer.

Nesse sentido, o chapéu de crochê não é apenas um acessório, mas um símbolo interseccional de transcendência e enraizamento. Ele cobre e protege, como todo chapéu, mas o faz através de uma matéria permeável, viva, feita à mão, que deixa o ar passar, remetendo à ideia de espírito em circulação. O crochê, enquanto técnica tradicionalmente associada ao

feminino, à casa e à transmissão oral, adquire, nas mãos de Badu, um valor político e estético: é a sabedoria das mães e avós que se eleva ao status de coroa espiritual. O chapéu, portanto, deixa de ser apenas signo de autoridade vertical e se torna emblema horizontal de continuidade e memória, um artefato que guarda a cabeça e, simultaneamente, a história coletiva da mulher negra.

A união entre o chapéu (símbolo da mente e da consciência) e o crochê (símbolo do fazer e da ancestralidade) constitui um sistema semiótico de integração entre o logos e o pathos, entre o pensamento e o corpo. A cobertura da cabeça, produzida por fios entrelaçados, é também metáfora para a própria estrutura da consciência tecida pela experiência, pela dor e pelo cuidado. Assim, o chapéu de crochê em *Mama's Gun* se torna o emblema visual da filosofia de Badu: o pensamento espiritual não se separa da prática, e o sagrado não se distancia do comum. O gesto de vestir o chapéu é, portanto, o gesto de unir a mente ao tecido do mundo, ou seja, uma forma de resistência estética e ontológica que eleva o cotidiano à dignidade do rito.

O título *Mama's Gun*, inscrito repetidamente na moldura, reforça esse duplo sentido. “Mama” evoca o princípio materno, ligado ao amor e à fertilidade; “Gun” traz a imagem da arma, do enfrentamento e da defesa. Juntos, os termos constroem um oxímoro simbólico que traduz a filosofia da artista: o amor como resistência, a ternura como força e a potência do instinto materno de proteção. Essa fusão paradoxal ressoa com o conceito junguiano de individuação, que Jung (1979) descreve como integração dos opostos — a reconciliação entre o instintivo e o espiritual, o consciente e o inconsciente.

No plano indicial, o olhar de Badu torna-se testemunho. Ele não é apenas ponto focal da imagem, mas um gesto de enunciação em que olhar é um ato político. Patricia Hill Collins (2000) argumenta que o corpo da mulher negra constitui um *locus* de conhecimento, uma epistemologia encarnada, e que o olhar direto, historicamente interdito às mulheres negras em sociedades racistas, é um ato de reivindicação do direito de ver e ser vista. Nesse sentido, o olhar de Badu é índice de uma consciência emancipada, é o olhar de quem se autorrepresenta, recusando os filtros coloniais e midiáticos.

As cores da capa constituem um dos principais sistemas simbólicos do álbum. O verde-musgo, predominante no fundo, remete à regeneração, à vida e ao crescimento, Chevalier e Gheerbrant (1982) o descrevem como cor iniciática, associada à fertilidade e à sabedoria. O laranja e o vermelho queimado simbolizam energia, calor e vitalidade, enquanto o marrom dourado da moldura e do rosto evocam a terra e o sol, unindo o princípio material e

o espiritual. Essa paleta terrosa e solar traduz visualmente o *ethos* de *Mama's Gun*: uma espiritualidade que não se eleva acima da matéria, mas que a reconhece como espaço sagrado.

Essa dimensão calorosa e orgânica da imagem se prolonga na sonoridade do álbum. Gravado no lendário Electric Lady Studios, em Nova York, com o coletivo Soulquarians — formado por Questlove, J Dilla, James Poyser e D'Angelo — *Mama's Gun* adota uma textura sonora analógica, marcada por timbres quentes e improvisos instrumentais. As canções fluem com naturalidade e imperfeição controlada, rejeitando a limpeza digital da indústria e aproximando-se da estética das *jam sessions*. Essa sonoridade atua como índice da verdade emocional e espiritual que a imagem anuncia.

A faixa de abertura, “Penitentiary Philosophy”, funciona como porta de entrada para esse novo território expressivo. Com guitarras distorcidas, linhas de baixo densas e uma performance vocal quase gritada, a música inaugura a presença da energia *funk* no universo sonoro de Badu. A letra, “No you won’t be namein’ no buildings after me / To go down dilapidated,” denuncia a efemeridade das homenagens simbólicas e a superficialidade das estruturas de poder. Aqui, a arma de *Mama's Gun* dispara consciência: a artista não busca imortalidade institucional, mas verdade. Essa canção traduz, no plano auditivo, o mesmo olhar firme da capa, o olhar de quem recusa a passividade e se afirma como sujeito da história.

Em contraponto, “Didn’t Cha Know”, construída sobre um sample de “Dreamflower” (Tarika Blue) selecionado por J Dilla, introduz uma atmosfera de introspecção e dúvida. “I’m trying to decide / Which way to go,” canta Badu, reconhecendo a falibilidade e o aprendizado como partes da jornada. Essa tensão entre certeza e incerteza é o núcleo filosófico do álbum: a espiritualidade como caminho e não como chegada. A capa reflete essa ambiguidade — o rosto é visível, mas parcialmente velado pelo chapéu; a artista se revela, mas ainda guarda mistério.

A força do feminino cotidiano surge com nitidez em “Cleva”: “This is how I look without makeup.” A voz poética afirma o corpo real, o cansaço e a autenticidade como valores estéticos. O ponto mais lírico e simbólico do álbum talvez se concentre em “Orange Moon”. A canção traduz musicalmente a cor que domina a capa — o laranja quente e dourado — e articula a cosmologia solar já presente em *Baduizm*. “I’m an orange moon reflecting the light of the sun” é uma metáfora da consciência feminina que reflete e refrata a energia divina. Chevalier e Gheerbrant descrevem a Lua como

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso, que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento (Chavalier; Gheerbrant, 1982, p.561).

Badu, ao se autodenominar “lua laranja”, incorpora ambos os polos: receptividade e emissão, reflexão e criação. A canção é uma oração ao equilíbrio entre amor e razão, entre calor e serenidade — um reflexo sonoro da harmonia cromática da capa.

Em *Bag Lady*, a metáfora da bagagem emocional — “You gon’ hurt your back, draggin’ all them bags like that” — converte-se em narrativa de cura e libertação. A canção propõe o desapego como exercício espiritual, ecoando o processo alquímico de purificação descrito por Jung (1944). Assim como o ouro é obtido pela transmutação da matéria, a paz interior é alcançada pela depuração das mágoas e conciliação entre o consciente e o inconsciente. O olhar de Badu na capa, firme e compassivo, traduz esse mesmo gesto de empatia: ele é convite e espelho, cura e advertência.

O ciclo se encerra com “Green Eyes”, uma composição de três movimentos que aborda o ciúme, a perda e o perdão. A cor verde, predominante na moldura da capa, reaparece aqui como signo da regeneração emocional. No trecho final, quando Badu repete “I’m sorry” sobre acordes de piano melancólicos, a voz ganha tonalidade confessional, ritualística, o fechamento do círculo. *Mama’s Gun* realiza, precisamente, o movimento de articulação entre diferentes linguagens para produzir um sentido total.

No plano simbólico, *Mama’s Gun* é a síntese da filosofia estética de Erykah Badu. A capa, com seu formato de retrato emoldurado, é o espelho da memória coletiva e, ao mesmo tempo, o altar do eu. A moldura, metáfora do limite, transforma o rosto em ícone, e a artista em arquétipo da mulher negra contemporânea: consciente, afetiva, autônoma e espiritual. O álbum afirma que a força feminina não está na submissão nem na violência, mas na consciência de si e na arma simbólica do amor e da lucidez.

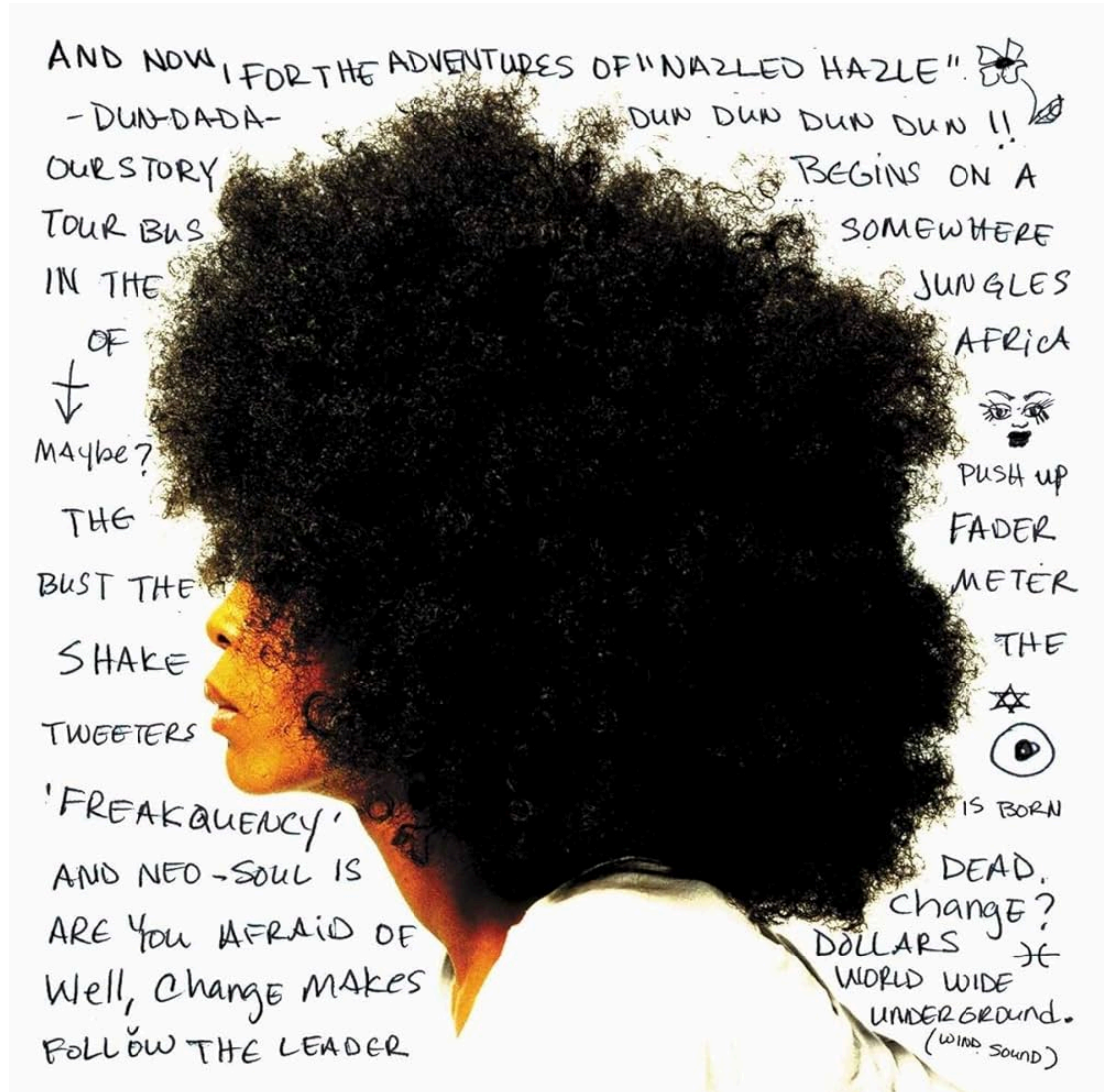
Como observa Kapferer (2012), as marcas culturais autênticas constroem “mitos de sentido” que ultrapassam o produto e se tornam narrativas de mundo. Nesse sentido, *Mama’s Gun* é o mito da mulher que se transforma em consciência coletiva, é a doutrina da lucidez e da escuta. A coerência entre imagem, timbre e palavra constitui a base da autenticidade simbólica: tudo em *Mama’s Gun* vibra no mesmo campo energético.

Dessa forma, *Mama’s Gun* pode ser compreendido como o segundo movimento da jornada simbólica de Badu. Se *Baduizm* representava o nascimento da consciência, *Mama’s*

*Gun* é a sua emersão: a consciência que olha de volta, que se arma de amor e que se coloca diante do mundo. O rosto de Erykah Badu, emoldurado e solar, é o ícone dessa travessia. É o espelho da mulher que aprendeu a ser luz sem apagar a sombra, e que transformou a própria vulnerabilidade em poder comunicativo.

#### 4.4 Worldwide Underground (2003)

Figura 3 – Capa do álbum *Worldwide Underground*



Fonte: Badu, 2003.

Quadro 3 – Ficha técnica de *Worldwide Underground*

<b>Artista</b>	Erykah Badu
<b>Ano de lançamento</b>	2003
<b>Gravadora</b>	Motown Records
<b>Formato</b>	CD, LP, Cassette, Download Digital e <i>Streaming</i>
<b>Faixas</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Intro - World Keeps Turnin' (1:39)</li> <li>2. Bump It (8:49)</li> <li>3. Back In The Day (Puff) (4:46)</li> <li>4. I Want You (10:53)</li> <li>5. Woo (3:14)</li> <li>6. The Grind (2:49)</li> <li>7. Danger (5:49)</li> <li>8. Think Twice (3:02)</li> </ol> <p>Bonus Track</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Love Of My Life Worldwide (5:25)</li> <li>2. Outro - World Keeps Turnin' (4:01)</li> </ol>
<b>Capa</b>	Composição feita com fotografia de autoria de Marc Baptiste e direção de arte de Kenny Gravillis e Erykah Badu.

Fonte: Fiche, 2025 (a autora).

A análise semiótica de *Worldwide Underground* busca compreender como Erykah Badu, ao consolidar sua trajetória após *Baduizm* (1997) e *Mama's Gun* (2000), reformula o próprio campo simbólico que fundara. Aqui, a artista abandona a introspecção mística do primeiro álbum e a consciência solar do segundo para construir uma estética subterrânea, fragmentária e comunitária — o “underground” como território de liberdade criativa. A obra marca o início de uma nova fase: a dissolução das fronteiras entre performance, experimentação sonora e filosofia estética.

Lançado em setembro de 2003 pela Motown, *Worldwide Underground* nasce após o que a própria artista chamou de “Frustrated Artist Tour”, um período de bloqueio criativo e reencontro com a improvisação. O álbum, concebido em sessões orgânicas, resulta de colaborações com o coletivo Freakquency — formado por Badu, James Poyser, Rashad Smith e R.C. Williams — e com nomes como Common, Queen Latifah, e Dead Prez. Essa formação dialoga diretamente com os Soulquarians, grupo responsável pelo som quente e analógico de *Mama’s Gun*, mas com uma diferença crucial: o gesto agora é de expansão coletiva, um retorno às raízes do *groove* como prática artística pessoal, em busca de caminhos para superar o bloqueio criativo.

O título é duplo: “worldwide” indica a difusão planetária da cultura negra, enquanto “underground” remete à profundidade, ao invisível e ao subterrâneo como metáfora de resistência. Em termos simbólicos, trata-se da passagem do ouro solar (presente em *Baduizm*) e da terra fértil e marcial (*Mama’s Gun*) para o reino da matéria e da sombra criadora, onde a artista escava novas formas de ser e fazer som. O subterrâneo é o ventre da criação, o lugar onde o inconsciente coletivo, de acordo com Jung (1944), fermenta seus novos mitos.

A capa, fotografada por Marc Baptiste e dirigida por Kenny Gravillis em parceria com a própria Badu, apresenta um dos autorretratos mais icônicos da artista. De perfil, ela ocupa a lateral esquerda da imagem, envolta por um volumoso cabelo afro que domina quase todo o quadro. O fundo branco e as inscrições manuscritas em preto criam uma oposição entre silêncio e ruído, entre pureza e expressão. Sobre o campo visual, espalham-se frases, desenhos e anotações que parecem emergir diretamente da mente da artista, surgindo como fragmentos de pensamento que funcionam como fluxo de consciência visual.

O contraste entre o branco do fundo e o negro do cabelo transforma a composição em uma metáfora do cosmos afrocentrado: a cabeça de Badu é o centro de gravidade, de onde brotam signos, ideias e sons. O cabelo — símbolo de identidade, liberdade e ancestralidade — se expande como campo fértil da criação, convertendo-se em tela e território. No vocabulário simbólico africano, o cabelo é elemento vital, mediador entre corpo e espírito; sua dimensão estética é também espiritual. Assim, o afro imenso de Badu não é apenas estilo, mas signo da potência criadora negra — uma constelação que abriga a linguagem e o som.

A materialidade do cabelo afro, ao ocupar o centro da composição, atua como metáfora visual do som em expansão. Ele se espalha, reverbera, encobre e revela. Assim como o *groove* das faixas do álbum, o cabelo é circular, orgânico, pulsante. O perfil de Badu, o rosto que olha para fora da moldura, rompe o enquadramento tradicional do retrato e se

projeta para o espaço do espectador, convidando os ouvintes a olharem para outro lugar que ainda virá — que está em construção junto à artista.

A caligrafia à volta da cabeça não é apenas ornamento textual, mas pode-se interpretar como um índice da oralidade afrodiaspórica. Segundo Patricia Hill Collins (2000), a oralidade é um princípio epistemológico central nas culturas negras, pois traduz o conhecimento em ato performático. Aqui, a escrita reproduz o gesto oral — as frases são faladas, gritadas, improvisadas. O texto na capa é, assim, partitura gráfica de uma consciência sonora.

No plano simbólico, o cabelo, conforme Chevalier e Gheerbrant (1982, p.153-156), representa a emanção vital e o prolongamento da energia espiritual. Assim como as unhas, ele mantém uma relação íntima com o ser mesmo após a morte, conservando parte de sua força interior e de suas virtudes. Essa qualidade faz do cabelo um símbolo de continuidade entre corpo e alma, matéria e espírito, ou seja, uma forma de ligação invisível entre o humano e o divino. Nas tradições arcaicas, cortar ou conservar os cabelos sempre implicou uma escolha de ordem sagrada: a renúncia à vaidade e ao poder terreno, ou, inversamente, a exaltação da força vital e do poder criador.

Na iconografia africana e afrodiaspórica, essa força se manifesta como potência de conexão com o invisível. O cabelo é o canal por onde circula a energia espiritual, uma espécie de “antena do ser” que liga o indivíduo à ancestralidade e às forças do cosmos. Na capa de *Worldwide Underground*, o afro monumental de Erykah Badu encarna exatamente essa dimensão: é ao mesmo tempo proteção e emanção, raiz e expansão. Ao deixar o cabelo crescer livremente, Badu reinscreve em si a tradição da mulher negra como portadora da energia vital e da memória coletiva, fazendo do corpo o primeiro espaço de resistência simbólica.

Chevalier e Gheerbrant (1982) observam ainda que, nas culturas antigas, os cabelos longos eram sinal de força, liberdade e integridade espiritual. Cortá-los equivalia, muitas vezes, à submissão ou à penitência, como no mito bíblico de Sansão ou nos rituais monásticos cristãos. A escolha de Erykah Badu por exibir um cabelo em expansão, natural e indomado, é, portanto, um gesto duplo: de liberdade e de afirmação do poder interior. Ela não se submete à norma estética, mas reivindica o corpo como território de força e de continuidade com o sagrado. O cabelo torna-se a coroa orgânica da consciência negra, o espaço onde habita o poder ancestral da criação.

Essa leitura ganha densidade quando se observa que, segundo os autores, o cabelo também simboliza a personalidade exteriorizada, sendo a maneira como o ser se apresenta e age no mundo. Em Badu, o cabelo não é ornamento, mas enunciação. Ele traduz visualmente

a amplitude de sua subjetividade, funcionando como uma espécie de escrita viva que substitui a palavra e o discurso formal. O afro da capa é, assim, um signo em movimento: nele se cruzam o gesto da mulher artista e a energia coletiva da diáspora.

Assim, o cabelo de Erykah Badu na capa não é um simples elemento de estilo, mas o núcleo simbólico do álbum: é o lugar onde corpo e cosmos se tocam, onde o som se faz matéria e o pensamento ganha forma orgânica. Seu cabelo é um altar e um mapa, é a representação visual da filosofia que estrutura toda a sua obra: a da mulher negra como portadora de luz, sabedoria e vibração cósmica.

A ausência de adornos, chapéus ou turbantes, tão marcantes em *Baduizm* e *Mama's Gun*, indica uma nova fase simbólica: a artista liberta-se de coberturas, expondo-se com vulnerabilidade e se conectando com a música na sua forma mais despreziosa e experimental. A cabeça descoberta torna-se o eixo da frequência cósmica. Se antes o chapéu de crochê representava o encontro entre o fazer e o pensar, agora o cabelo assume essa função de mediação: ele é o fio condutor que conecta a ancestralidade à vibração contemporânea.

As frases que circundam o retrato (“And now for the adventures of ‘Nazzled Hazzle’”, “Freakquency is born and neo-soul is dead”, “Follow the leader”) configuram uma escrita performática, mais próxima do improviso poético do que do texto explicativo. A caligrafia, irregular e espontânea, reflete o gesto manual do fazer artístico, a corporeidade do pensamento. Cada palavra desenhada no espaço visual é também som potencial, uma vibração gráfica. Na capa, o ícone não está apenas no rosto da artista, mas na própria caligrafia, que converte o discurso em imagem. A escrita não serve para ordenar o sentido, mas para provocar dispersão, comportando-se como o *groove* visual do álbum.

A frase “neo-soul is dead” não anuncia ruptura, mas metamorfose. Badu não nega o movimento que ajudou a fundar, mas afirma a necessidade de transformá-lo. O gesto é de morte e renascimento. Conforme Jung (1944), o processo de individuação exige que o eu transcenda suas formas anteriores para integrar novos opostos. A morte do “neo-soul” é o sacrifício necessário para que surja o *Baduísmo*: a vibração própria, complexa e única.

O termo *Freakquency* — fusão de “frequency” (frequência) e “freak” (anômalo, excêntrico) — sintetiza o novo paradigma simbólico de Badu. Ele propõe uma espiritualidade vibratória, libertária, sensual e cósmica. No plano semiótico, o som deixa de ser apenas veículo e torna-se matéria significativa. O corpo da artista pode ser visto como um transmissor, em que o cabelo é antena, o rosto é canal, a pele é superfície sonora.

O branco de fundo e a textura artesanal do texto criam uma estética de diário, de caderno íntimo. A capa parece uma página arrancada de um processo criativo, um espaço em

que pensamento e intuição coexistem. Essa visualidade inacabada traduz o espírito do álbum: improvisado, coletivo e pulsante. *Worldwide Underground* não busca acabamento, mas presença. A palavra “underground” sintetiza esse *ethos*: o subterrâneo como espaço de resistência, o lugar dos que produzem fora da superfície visível do mercado. Em Chevalier e Gheerbrant (1982), o subterrâneo é “a matriz dos germes, o espaço de gestação e mistério”. É, portanto, o ventre simbólico da criação. A artista se coloca nesse ventre para gestar uma nova linguagem — mais livre, mais híbrida, mais viva.

A sonoridade do álbum reflete integralmente sua capa. As faixas longas, de andamento relaxado e base repetitiva, simulam o fluxo contínuo da escrita manual. O som é hipnótico, quase meditativo, marcado por *grooves* circulares e improvisos vocais. A lírica de *Worldwide Underground* é menos uma narrativa do que um campo de forças. As palavras não buscam linearidade, mas vibração; não descrevem, mas emanam. O álbum soa como se Erykah Badu tivesse deixado um gravador ligado em meio a um processo de transe criativo — um fluxo entre o consciente e o inconsciente em que a palavra é instrumento, não mensagem. Depois do recolhimento místico de *Baduizm* e da lucidez solar de *Mama’s Gun*, aqui a artista fala a partir do subterrâneo: o espaço do inacabado, do gesto em formação, da criação como respiração.

Em “Bump It”, o álbum abre como ritual de preparação. As primeiras palavras: “Push up the fader, bust the meter, shake the tweeters” são comandos técnicos, mas também invocações mágicas. Ela não diz “cante” ou “dance”, mas “aumente a frequência”, como quem aciona o som como força cósmica. O verbo “bump” sugere tanto o movimento do corpo quanto a pulsação do coração — um ritmo vital. A voz flui sobre um *groove* espesso, repetitivo, como um mantra que ativa o corpo e dilata o tempo. É o nascimento da “Freakquency” — o novo estado vibracional que o álbum anuncia.

Em seguida, “Back in the Day (Puff)” suspende o transe e propõe memória. Mas a lembrança não é melancólica: é uma recordação que preserva o sabor do instante. Quando ela canta “What good do your words do if they can’t understand you?”, há uma ironia suave, um retorno à ideia do *logos* como linguagem colonizada. O “entendimento” deixa de ser racional e passa a ser energético. O passado, aqui, é matéria sonora, uma batida que insiste, um eco de infância, um retrato que vibra. A repetição do refrão funciona como reza: dizer de novo para manter vivo.

A faixa “Danger” é, talvez, o ponto mais denso do álbum, e não apenas musicalmente. A letra “He’s dangerous, I’m in danger too” é curta, quase um esboço. Mas a canção inteira é um jogo entre eros e poder. O perigo é erótico, espiritual, existencial. É a consciência de quem habita o limiar entre o desejo e o autodomínio. No campo simbólico do disco, “Danger”

representa a travessia: a artista deixa o conforto da intuição maternal de *Mama's Gun* e encara a vulnerabilidade como uma nova forma de poder. O perigo não é o outro, mas a própria intensidade de ser.

Já “Love of My Life Worldwide” opera como reencontro. Badu convoca outras vozes — Queen Latifah, Bahamadia, Angie Stone — e transforma o amor em comunhão. O verso “You are the love of my life” reaparece, agora não mais como confissão íntima, mas como cântico coletivo. O amor torna-se espaço de irmandade feminina e política: é afeto, mas também linguagem e ação. A canção se estrutura como círculo, as vozes entram e saem, entrelaçadas como fios, repetindo o gesto da capa, em que o cabelo afro funciona como teia de conexões. O amor, aqui, é tecido sonoro.

Entre essas canções, surgem interlúdios e esboços que diluem as fronteiras entre fala e canto, ensaio e performance. Trechos como “I want you to stay” ou “What is it, this thing, love?” aparecem e desaparecem como pensamentos soltos. Esse descompromisso com a forma é o que dá ao álbum sua textura subterrânea. Não há começo nem fim, apenas fluxo, como se a artista permitisse que o microfone captasse o movimento real do pensamento. A fala se torna corpo; o erro, estética.

A espiritualidade, aqui, não é ritualizada, é imanente. Está na respiração, na imperfeição, no riso que escapa entre uma frase e outra. O sagrado de *Worldwide Underground* é o da criação cotidiana: o gesto de continuar fazendo arte mesmo quando o sentido se esgarça. O álbum é um diário em transe, uma travessia da dúvida pela via da música. Em “I Want You”, a faixa mais longa e íntima, Badu experimenta o tempo como elasticidade. A voz sussurrada, o ritmo que não se resolve e o fraseado circular criam a sensação de suspensão, como se o desejo não pudesse ser concluído. O eu lírico está entre a entrega e a resistência, entre o corpo e a consciência, a mesma tensão que percorre toda a capa: o rosto parcialmente visível, o cabelo dominando o espaço. O que se mostra e o que se oculta coexistem.

O encerramento do álbum é menos uma conclusão e mais uma dispersão. *Worldwide Underground* não termina, mas evapora com a música “Outro - World Keeps Turnin”. As faixas se desmancham no silêncio, como se a própria artista se retirasse do centro para deixar o som falar por si. Essa entrega ao inacabado é também uma escolha política: Erykah Badu rompe com a lógica da obra fechada e abraça o processo como estética. A criação torna-se estado de ser.

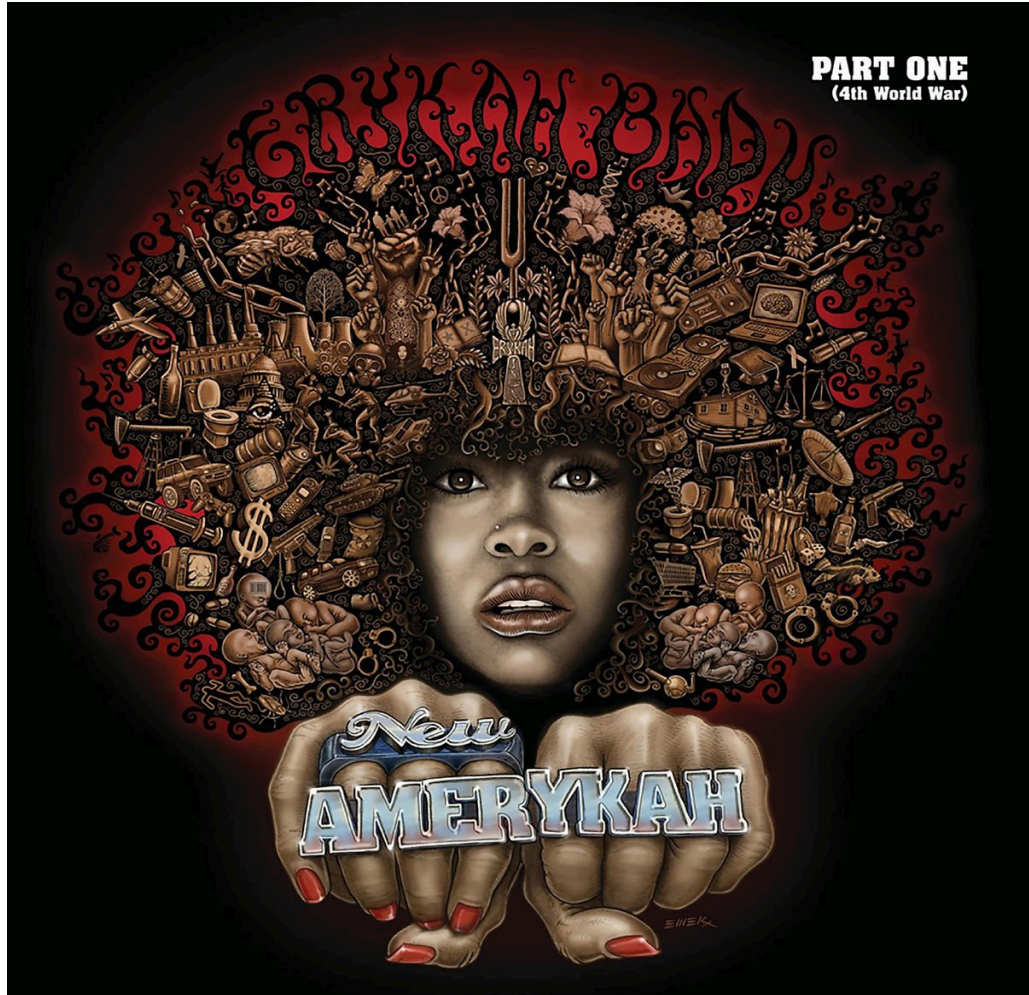
A capa de *Worldwide Underground* é, portanto, uma síntese visual da filosofia estética de Erykah Badu. O cabelo afro monumental é o campo onde o som e a palavra se

materializam; a caligrafia é o pensamento que se move e o fundo branco é o silêncio necessário à escuta. O rosto de perfil, voltado para fora, sugere movimento e expansão — a artista não se encerra em si mesma, mas se projeta no mundo.

Assim, o álbum representa o terceiro estágio da jornada simbólica de Badu, em que *Baduizm* é o nascimento, *Mama's Gun* é a afirmação da visão e *Worldwide Underground* é um processo de reconexão. A artista se torna pura energia comunicativa, corpo que pensa, voz que desenha, cabelo que escreve. Sua imagem já não busca contemplação, mas participação: ela convoca o espectador a “seguir o líder”, como diz a inscrição da capa. Nesse gesto, Erykah Badu reconfigura o estatuto da arte negra contemporânea, não como objeto de consumo, mas como prática viva de criação. O *underground* deixa de ser o espaço da margem e torna-se o centro pulsante da experiência estética. É ali, no interior da cabeça expandida de Badu, que o som nasce, circula e se transforma em mundo.

#### 4.5 *New Amerykah Part One (4th World War)* (2008)

Figura 4 – Capa do álbum *New Amerykah Part One (4th World War)*



Fonte: Badu, 2008.

Quadro 4 – Ficha técnica de *New Amerykah Part One (4th World War)*

<b>Artista</b>	Erykah Badu
<b>Ano de lançamento</b>	2008
<b>Gravadora</b>	Motown Records
<b>Formato</b>	CD, LP, Download Digital e <i>Streaming</i>
<b>Faixas</b>	1. Amerykahn Promise (4:16)

	<ol style="list-style-type: none"> <li>2. The Healer (3:59)</li> <li>3. Me (5:36)</li> <li>4. My People (3:25)</li> <li>5. Soldier (5:04)</li> <li>6. The Cell (3:36)</li> <li>7. Twinkle (6:57)</li> <li>8. Master Teacher (6:48)</li> <li>9. That Hump (5:25)</li> <li>10. Telephone (7:48)</li> <li>11. Honey (5:21)</li> </ol>
<b>Capa</b>	Composição feita pelo artista visual EMEK, com fotografia de Marc Baptiste e direção artística de Erykah Badu.

Fonte: Fiche, 2025 (a autora).

A análise semiótica de *New Amerykah Part One (4th World War)* (2008) propõe compreender como Erykah Badu elabora, neste ponto de sua trajetória, uma síntese entre o discurso político, o imaginário espiritual e a linguagem tecnológica, culminando em uma obra que ultrapassa o campo musical e se torna manifesto visual e sonoro sobre a experiência afrodiaspórica contemporânea. Após o recolhimento místico de *Baduizm* (1997), a consciência solar de *Mama's Gun* (2000) e o mergulho subterrâneo de *Worldwide Underground* (2003), Badu ressurge aqui em escala planetária, o “New Amerykah” como um continente simbólico, em que o corpo, o som e a imagem se tornam instrumentos de guerra espiritual e cultural.

O álbum foi lançado em 26 de fevereiro de 2008 pela Universal Motown, após cinco anos de silêncio discográfico e um período de profunda transformação pessoal e criativa. A artista relatou ter atravessado uma fase de bloqueio artístico que, paradoxalmente, resultou em libertação. Munida de um laptop e de um software de gravação doméstico (GarageBand), Badu transformou o isolamento em laboratório de invenção. As colaborações com Madlib, 9th Wonder, Sa-Ra Creative Partners, Karriem Riggins e J Dilla deram origem a uma estética que unifica ancestralidade e afrofuturismo — uma alquimia sonora em que o sample se torna ritual e o beat, mantra. Como a própria artista afirmou, “Hip-hop is bigger than the government” e é a partir dessa proposição que o álbum se estrutura como ensaio sobre a cura coletiva através da arte.

A capa, criada por EMEK em parceria com Badu, é um dos elementos centrais para a leitura semiótica da obra. No centro da composição, o rosto da artista emerge em meio a um afro monumental, formado por uma infinidade de objetos, símbolos e figuras miniaturizadas que se entrelaçam em textura densa e orgânica. Punhos erguidos, instrumentos musicais, ícones religiosos, armas, corações, notas de dólar, televisores e fetos se fundem em um mosaico de signos que espelham as tensões da modernidade ocidental e as heranças da escravidão e do capitalismo.

Tais elementos constroem um mapa visual das forças que moldam e distorcem o corpo e a consciência negra no contexto americano. O punho fechado facilmente evoca a iconografia do movimento dos Panteras Negras, símbolo da resistência e da autodeterminação racial. Ele funciona como eco do gesto militante que Badu adota em sua própria postura física na capa, sinalizando a continuidade da luta política através da arte, dessa vez mais contundente. O microfone, por sua vez, pode representar o verbo criador: a voz como instrumento de libertação e mediação espiritual, alinhado à noção afrofuturista do som como energia e conhecimento. Os crucifixos e símbolos religiosos que se entrelaçam ao cabelo remetem à ambiguidade entre fé e controle. A obra tensiona a herança cristã, muitas vezes usada como instrumento de dominação sobre corpos negros, ao mesmo tempo em que reapropria o sagrado como potência regeneradora.

Em meio aos símbolos, na parte superior da cabeça de Erykah, estão presentes diversas correntes de metal rompidas, em direção ao topo da imagem. Conforme descreve *O Livro dos Signos* (Taschen, 2002, p. 514), o elo metálico é um símbolo de união de opostos, evocando tanto a coesão quanto a prisão, tanto o amor quanto a servidão. Nas tradições da África Ocidental, especialmente na cultura iorubá, a corrente de bronze — *edan* — é um objeto ritual associado à força harmônica que une masculino e feminino, espírito e matéria, céu e terra. Nesse sentido, as correntes que circundam a cabeça de Badu não representam apenas restrição, mas o poder alquímico da conjunção: são linhas de energia que ligam dimensões opostas e sustentam o equilíbrio entre mundos.

A capa, portanto, projeta a artista no centro de uma tensão cósmica. As correntes metálicas não aprisionam, mas conectam. Essa metáfora ecoa na própria sonoridade de *New Amerykah*, cuja tessitura de samples, camadas eletrônicas e timbres orgânicos cria uma rede de conexões invisíveis entre passado e futuro, ancestralidade e modernidade. O álbum torna-se, assim, uma corrente viva, que encadeia as vozes da tradição afrodiáspórica à linguagem experimental do hip-hop e da eletrônica.

Entretanto, o signo da corrente é ambivalente. Como abordado no mesmo livro, o rompimento da corrente simboliza “a libertação da servidão e da tirania”, enquanto seu fechamento representa “a dependência, a fixação e o aprisionamento”. Essa duplicidade está no cerne de *New Amerykah*: ao mesmo tempo em que denuncia as amarras sociais, raciais e políticas que restringem o sujeito negro, o álbum celebra as correntes afetivas e espirituais que mantêm coesa a comunidade afrodescendente. Em termos simbólicos, Badu reinterpreta a corrente não como instrumento de opressão, mas como signo de continuidade — aquilo que, apesar do cativo histórico, manteve viva a energia criadora e a consciência coletiva negra.

No contexto alquímico evocado pelo livro, a corrente também representa o vínculo entre o espírito e a matéria, entre o volátil e o fixo. O ferro das correntes, metáfora do peso e da densidade terrestre, liga-se à dimensão do chumbo saturnino, o elemento da melancolia e da prova espiritual. Sob essa ótica, o gesto de Badu — a mulher que carrega o mundo em seu cabelo — traduz-se como o labor alquímico da artista: transformar a dor histórica em consciência, o peso em som, o metal em vibração. Cada elo é uma lembrança, mas também uma centelha, ou seja, uma forma de energia ancestral que, em vez de aprisionar, mantém o espírito conectado à origem.

Já as armas e tanques, ao lado de fetos e corações, simbolizam o paradoxo entre destruição e criação, entre a guerra externa e o nascimento interno de um novo mundo. As notas de dólar e engrenagens representam o capitalismo como estrutura totalizante que captura a vida e o desejo, ecoando a crítica social presente nas faixas “The Healer” e “Twinkle”. Dentro do afro, esses símbolos funcionam como resíduos de uma “Amerykah” em colapso: fragmentos de um sistema que invade o inconsciente coletivo, mas que também pode ser reconfigurado pela imaginação e pelo ritmo. Nessa leitura, o cabelo de Badu opera como um *atanor* alquímico — o forno simbólico onde a matéria bruta (a violência, a alienação, o consumo) é submetida ao fogo do *logos* e convertida em consciência e arte. O cabelo, elemento recorrente na iconografia de Badu, atinge aqui seu grau máximo de significação: ele passa a funcionar como campo semântico total — uma cosmologia visual onde se inscrevem a memória, o trauma, a resistência e a criatividade negra.

Apesar dos simbolismos do cabelo já terem sido explorados em profundidade na análise de *Worldwide Underground*, é importante retomar alguns desses símbolos segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 153-156). Logo, os cabelos conservam o dom de expressar as virtudes e energias do corpo, sendo emanções da força interior e símbolo da potência espiritual. Em *New Amerykah*, o cabelo de Badu assume proporções míticas: torna-se matriz da criação e da história, um repositório vivo da cultura afrodiáspórica. O entrelaçamento dos

fios com símbolos industriais e religiosos sugere a tentativa de reconciliar o sagrado com o mundano, o ancestral com o tecnológico, consagrando a entrada da artista numa nova era — não apenas de sua obra, mas também de um novo contexto social advindo dos avanços tecnológicos da primeira década dos anos 2000.

Esse afro cósmico é, simultaneamente, uma constelação e um campo de batalha. Cada objeto aprisionado entre os fios é um fragmento do inconsciente coletivo afro-americano — o dólar e a arma, o tambor e o crucifixo, o ventre e a máquina — todos coexistindo em tensão e continuidade. A leitura simbólica se alinha ao pensamento de Jung (1944) sobre o inconsciente coletivo como reservatório de arquétipos: o cabelo é aqui o fio condutor entre o individual e o universal. Ele se torna a própria topografia da psique negra moderna, território de dor e de criação.

Ademais, como espécie de moldura ao universo que se forma ao redor do universo simbólico formado pelo afro de Badu, são retratados cachos do seu cabelo semelhantes a raízes, completando as margens da capa do álbum. As formas que se projetam a partir do cabelo de Erykah Badu em *New Amerykah Part One* podem ser compreendidas como um sistema de raízes, cuja complexidade remete à imagem arquetípica descrita por Merrily C. Baird (2001) em *Symbols of Japan* e retomada em *O Livro dos Signos* (Taschen, 2002).

Assim como as raízes de uma árvore se estendem subterraneamente para sustentar a vida visível, também os símbolos que brotam do afro de Badu — punhos cerrados, crianças, armas, ídolos, objetos domésticos e religiosos — constituem um rizoma cultural, onde o inconsciente coletivo afro-americano se ancora e se alimenta. Na leitura simbólica proposta pelo livro, a raiz é força vital, fundação e origem, mas também resistência e persistência sob a superfície da terra. Ela representa a energia da memória e a continuidade da vida através do tempo — uma metáfora precisa para a poética de Badu, que enraíza sua criação musical nas tradições negras enquanto faz emergir novas linguagens sonoras e espirituais.

A imagem das raízes que se transformam em cabelo — ou do cabelo que se torna raiz — funde natureza e cultura, ancestralidade e criação. Baird (2001) afirma que as raízes culturais e psíquicas se ligam aos estratos profundos do processo evolutivo e constituem uma árvore genealógica da alma. Esse conceito ecoa na composição visual da capa, onde o cabelo de Badu é simultaneamente o mapa de uma herança e o diagrama de um novo mundo. Cada objeto incrustado nessa trama simboliza um ramo do inconsciente social — o material e o espiritual, o político e o afetivo entrelaçados. O que cresce da cabeça da artista não são apenas memórias, mas forças arquetípicas em estado de combustão, indicando que a criação, no universo de *New Amerykah*, é sempre um ato de regeneração.

Além disso, o fundo vermelho-escuro sugere tanto a combustão interna quanto o sangue vital, evocando o fogo da transformação. Em *Dicionário dos Símbolos*,

Este vermelho noturno e centrípeto é a cor do fogo central do homem e da terra, o do ventre e do atamor dos alquimistas, onde, pela obra em vermelho, se opera a digestão, o amadurecimento, a geração ou regeneração do homem ou da obra. Os alquimistas ocidentais, chineses e islâmico utilizam o sentido do vermelho de um modo idêntico e o enxofre vermelho dos árabes, que designa o homem universal sai diretamente desta obra em vermelho, gestação do atamor (Chavalier; Gheerbrant, 1982, p.944).

O vermelho, na tradição simbólica, é a cor da força vital e da transformação espiritual — a tonalidade do sangue e do fogo, do erotismo e do sacrifício. Em *New Amerykah Part One*, o vermelho-escuro que envolve o rosto de Badu não apenas dramatiza o contraste entre o corpo e o cosmos, mas inscreve na imagem o princípio alquímico da *rubedo*: o estágio final da transmutação, quando a matéria bruta se torna espírito iluminado. Esse “fogo central” corresponde ao ponto de maturação interior em que o ser se purifica pela combustão, é o calor que corrói as impurezas e dá origem à consciência. Em termos visuais, o vermelho que circunda a artista é, portanto, signo da iniciação: o anúncio de uma nova etapa de consciência em que o eu, tendo passado pelo negro da dissolução (*nigredo*) e pelo branco da iluminação (*albedo*), atinge a unidade ardente do espírito transformado. Essa dimensão simbólica encontra eco na própria trajetória de Badu, cuja obra atravessa diferentes graus de densidade cromática e espiritual.

No campo das cosmologias africanas, o vermelho está igualmente associado à energia vital (*ashe*) e à presença dos orixás ligados ao ferro e ao sangue, como Ogum e Xangô, deuses da guerra e da justiça, forças que cortam, abrem e equilibram o mundo. Nesse sentido, o vermelho-escuro que envolve Badu pode ser lido como o plasma simbólico dessa força divina: a artista se torna médium de um princípio guerreiro, cuja luta não é apenas externa, mas interior, espiritual e estética.

Em oposição, o brilho metálico do anel “*New Amerykah*” reflete o gesto de afirmação e domínio. O punho cerrado avança em direção ao espectador, num ato de resistência e reivindicação. A mulher que em *Mama’s Gun* olhava frontalmente o observador, aqui o confronto através do gesto — o olhar cede lugar à ação. A guerra de que fala o subtítulo (*4th World War*) é simbólica: travada nas dimensões do imaginário, da linguagem e da consciência. É a guerra pela narrativa, pelo poder de nomear o mundo e pelo direito de existir como um indivíduo afrodescendente na sociedade racista dos Estados Unidos.

A grafia “Amerykah”, além de sua dimensão política e cultural evidente, funciona também como um trocadilho identitário, uma fusão simbólica entre “America” e “Erykah”. A artista inscreve o próprio nome dentro do nome do continente, transformando-se em metáfora viva daquilo que o álbum propõe: uma refundação espiritual da América a partir do olhar e da experiência da mulher negra. Assim, “Amerykah” não é apenas uma variação ortográfica, mas um gesto semiótico de apropriação, isto é, uma forma de reescrever o imaginário nacional através do corpo e da voz de Erykah Badu.

Essa fusão revela o duplo movimento da obra: ao mesmo tempo em que Erykah se insere na história da América, ela também a desestabiliza, contaminando-a com sua própria gramática espiritual. “Amerykah” torna-se, assim, uma metáfora do corpo político da artista — um continente interior que acolhe contradições e reinventa significados. O título inteiro, *New Amerykah*, pode ser lido como o nascimento de uma América outra, filtrada pela consciência de Erykah: um espaço simbólico onde o feminino, o negro e o espiritual tornam-se forças de refundação.

O subtítulo *4th World War* pode ser lido como uma formulação política e espiritual. Inspirado no conceito do Subcomandante Marcos, o termo designa a guerra pós-moderna — travada não com armas, mas com símbolos, imagens e informação. Badu traduz essa noção para o campo da arte: a “quarta guerra mundial” é aquela entre consciência e alienação. Sua arma é o microfone, seu território é o imaginário. Em entrevista à *Complex* (2025), ela afirmou que “the revolution is internal — it begins in the head”. A capa de EMEK materializa essa ideia literalmente: o campo de batalha é o cabelo, ou seja, a cabeça — o lugar onde o pensamento e o som se entrelaçam.

A construção lírica de *New Amerykah Part One (4th World War)* revela um dos momentos mais densos e politicamente visionários da trajetória de Erykah Badu. Nesse álbum, o discurso poético opera como um sistema de espelhos, refletindo simultaneamente a macroestrutura social e o microcosmo espiritual da artista. Inspirada por uma estética afrofuturista (Womack, 2013), Badu utiliza a palavra como tecnologia de libertação: o verbo não apenas comunica, mas cria mundos, numa tradição que remonta às práticas orais africanas e à poética revolucionária do *spoken word*.

O álbum se estrutura como uma colagem lírica que mistura denúncia, misticismo e introspecção. Faixas como “The Healer” e “Soldier” exemplificam a fusão entre o político e o espiritual — a artista fala do “hip-hop como religião”, convertendo a batida em reza e o microfone em amuleto. O uso de repetições, mantras e jogos fonéticos aproxima suas composições da linguagem ritual: cada verso é menos uma afirmação e mais um

encantamento. Essa dimensão mágica da palavra, associada à ideia de que “o som é energia viva”, aparece em diversos pontos da discografia de Badu, mas aqui alcança seu auge.

Liricamente, *New Amerykah* opera num campo expandido entre confissão e manifesto. Em *Master Teacher*, o refrão “I stay woke” antecipa o slogan político que, anos depois, se tornaria símbolo do movimento *Black Lives Matter*. Aqui, “ficar acordada” não é apenas uma metáfora da vigilância social, mas um estado espiritual de percepção crítica e da consciência expandida de quem enxerga o mundo como sistema e energia. Já em *Twinkle*, a artista aborda a violência estrutural e a alienação coletiva com ironia melancólica: “They don’t know their god is watching.” Essa tensão entre dor e lucidez define a poética de Badu, que alterna o registro profético e o cotidiano, o político e o íntimo. Se no álbum anterior a artista ainda buscava o subterrâneo como refúgio criativo, em *New Amerykah* ela emerge como mensageira de uma verdade incômoda, a “quarta guerra mundial” do título é simultaneamente material e espiritual, travada na mente e nas frequências do som.

Há, também, uma poética do descentramento. As canções são costuradas por fluxos de consciência, colagens de vozes, samples e falas sobrepostas, criando uma escrita sonora que recusa linearidade e, em vez disso, simula a estrutura rizomática do pensamento afro-diaspórico. O resultado é um discurso em que a fragmentação se torna método: Badu cria sentido por meio da dispersão. O eu lírico se dissolve em uma multiplicidade de vozes: ancestral, coletiva, política, cósmica.

Nesse ponto de maturidade artística, Erykah Badu transforma o ato de cantar em gesto ontológico. Sua lírica deixa de narrar o mundo para projetar mundos possíveis. Cada faixa é uma frequência de existência, uma tentativa de reorganizar o caos através da palavra e do som, o que faz de *New Amerykah Part One* não apenas um disco, mas um tratado poético sobre resistência, consciência e renascimento espiritual.

Do ponto de vista da trajetória semiótica de Badu, *New Amerykah Part One* sintetiza e transforma os signos cultivados nos álbuns anteriores. O corpo encoberto de *Baduizm* e o olhar afirmativo de *Mama’s Gun* encontram agora sua expansão cósmica. O perfil silencioso de *Worldwide Underground* se desdobra em frontalidade militante: a artista avança em direção ao mundo, como quem retorna da introspecção subterrânea trazendo o verbo incendiado.

Cada álbum representa uma etapa de integração dos opostos: *Baduizm* é o nascimento da consciência; *Mama’s Gun*, o enfrentamento do olhar; *Worldwide Underground*, a dissolução do ego; e *New Amerykah*, a reconstrução do ser coletivo. O resultado é uma arte que transcende o pessoal sem perder o íntimo — um sistema de signos em constante metamorfose. *New Amerykah Part One (4th World War)* é, portanto, a culminância de uma

jornada espiritual, estética e política. Badu transforma a linguagem da *soul music* em campo filosófico, e a cultura negra em teoria do mundo. A capa, com seu afro-cosmos em chamas, e o som, com seus ruídos sagrados, inscrevem a artista no horizonte do afrofuturismo e da arte visionária. Ela não representa apenas uma mulher ou uma nação, mas o princípio de um novo *logos* sonoro — o som como saber, o corpo como continente e o cabelo como mapa de um universo em disputa.

Assim, Erykah Badu faz de *New Amerykah Part One* um evangelho da consciência: o álbum em que o sagrado e o político se reconciliam, e onde a estética se torna resistência. Se antes o som era oração, aqui ele é manifesto — e o cabelo, que um dia foi símbolo de identidade, torna-se o arquivo vivo de uma guerra pela imaginação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso deste trabalho buscou compreender como a estetização da ancestralidade africana, ao ser incorporada na obra de Erykah Badu, se converte em uma linguagem de significação simbólica que sustenta tanto a construção de uma marca artística coerente quanto a consolidação de um produto cultural afro-diaspórico. A investigação, desenvolvida a partir de uma análise semiótica peirciana e de uma leitura interpretativa das capas e das composições líricas de quatro álbuns da artista — *Baduizm* (1997), *Mama's Gun* (2000), *Worldwide Underground* (2003) e *New Amerykah Part One (4th World War)* (2008) — permitiu identificar um sistema de signos em constante expansão, no qual imagem, som e discurso operam de forma interdependente.

O movimento analítico demonstrou que, ao longo de mais de uma década de produção, Badu constrói um sistema estético e comunicacional contínuo, marcado pela coerência sêmica entre o corpo, a voz e a visualidade. O percurso analítico revelou que a obra de Erykah Badu, quando observada de modo contínuo, delineia uma verdadeira cosmologia estética: um sistema coerente de símbolos que traduz o processo de amadurecimento da artista e da própria experiência negra no contexto afro-diaspórico. Cada álbum representa um estágio distinto dessa travessia, configurando uma jornada de individuação espiritual, política e estética. *Baduizm* (1997) é o momento da origem — o nascimento simbólico da consciência e o enraizamento da artista em sua própria interioridade. O álbum apresenta uma estética uterina, marcada pela cor preta, pelas texturas orgânicas e pelo gesto introspectivo. Nesse primeiro ciclo, Badu constrói o arquétipo do mago, figura que, como descreve Jung (1944), encarna o princípio da interioridade e do retorno à origem. A sonoridade circular, a lírica meditativa e a iconografia espiritual da capa estruturam uma narrativa de iniciação: é o encontro com o eu e com a memória ancestral, a fundação de um território simbólico que será revisitado em toda a sua trajetória.

Com *Mama's Gun* (2000), a artista renasce para o mundo exterior. A introspecção dá lugar ao confronto e à consciência — não a consciência bélica, mas a consciência amorosa, aquela que se arma de lucidez e ternura. O rosto agora se volta ao observador, e o olhar direto rompe com o silêncio anterior. A cor sépia e a textura terrosa da imagem substituem o mistério escuro de *Baduizm* por uma visualidade solar e orgânica, revelando uma nova fase do ciclo: a da expansão e do enfrentamento simbólico. Nesse álbum, a ancestralidade se torna gesto político; o corpo, antes recolhido, assume o papel de testemunha. O chapéu de crochê,

signo central da composição, materializa a síntese entre o sagrado e o cotidiano, entre o pensamento e o fazer, entre o espiritual e o artesanal. As canções — de “Penitentiary Philosophy” a “Green Eyes”— elaboram o conflito entre amor e dor, fé e cansaço, revelando o processo alquímico de amadurecimento. É nesse ponto que Badu transforma a espiritualidade em resistência, convertendo o afeto em força transformadora. *Mama’s Gun* representa, portanto, o amadurecimento da consciência estética e política, onde a artista descobre a possibilidade de ser ao mesmo tempo vulnerável e poderosa.

Em *Worldwide Underground* (2003), a artista mergulha novamente para dentro de si, mas em outro plano: não mais o interior místico de *Baduizm*, e sim o subterrâneo coletivo — o espaço das vozes múltiplas e do improviso. O título, que combina “mundo” e “subterrâneo”, define o *ethos* desse momento: uma arte que se torna processo, experiência, e não produto fechado. O cabelo afro de Badu, expandido e envolvente, ocupa a capa como metáfora do pensamento e da criação, é o corpo transformado em linguagem e o cabelo tornado campo semântico, signo de identidade e fluxo. A caligrafia manuscrita ao redor do retrato opera como mapa mental: as frases rabiscadas sugerem a dispersão e a multiplicidade de vozes que compõem a artista. A sonoridade do álbum reflete essa mesma estética: faixas longas, ritmo desacelerado, improvisos e colaborações, que ecoam a tradição oral e comunitária das culturas negras. O álbum *Worldwide Underground* é o momento em que a artista dissolve fronteiras entre o eu e o coletivo, voz e ruído, forma e fluxo. É o álbum da desidentificação criativa, da liberdade como método, da recusa do acabamento como valor.

O ciclo se completa com *New Amerykah Part One (4th World War)* (2008), em que Badu assume definitivamente o papel de cronista e profeta cultural. A capa complexa, densa e quase cartográfica representa a culminação da sua linguagem simbólica: a cabeça da artista transformada em constelação de ícones, rostos e signos da diáspora. As correntes que se entrelaçam ao redor da imagem não apenas evocam a escravidão, mas, reinterpretadas, simbolizam a continuidade da luta e a força da ligação ancestral. Aqui, o corpo individual é substituído pelo corpo coletivo; a artista deixa de ser sujeito único e passa a ser médium da consciência negra transatlântica. Musicalmente, a fusão entre soul, hip-hop, funk e elementos eletrônicos traduz uma estética pós-utópica, que combina crítica social, espiritualidade e afrofuturismo. O “Amerykah” do título — trocadilho entre America e Erykah — sintetiza a fusão entre o pessoal e o nacional, o íntimo e o político. Nesse álbum, a artista articula o campo místico de *Baduizm*, a força emocional de *Mama’s Gun* e a liberdade formal de *Worldwide Underground* em um discurso totalizante, de ordem cosmológica. O *New*

*Amerykah* é o ápice da individuação simbólica: Badu torna-se espelho da coletividade, canal entre o sagrado e o social, entre a ancestralidade e o futuro.

Esse percurso de quatro álbuns revela um movimento espiralado, e não linear — cada obra não substitui a anterior, mas a incorpora e transforma. O gesto de Erykah Badu é o de quem compreende a arte como processo de contínua regeneração, em que o autoconhecimento se converte em linguagem e a linguagem em consciência coletiva. Em termos simbólicos, o itinerário vai do escuro ao luminoso, da interioridade ao confronto, da dispersão à síntese, da experiência individual à comunhão diaspórica. A trajetória, portanto, espelha o próprio movimento da estetização da ancestralidade: um processo em que o passado é invocado para fertilizar o presente e onde a memória se torna princípio ativo de criação. Ao longo dos quatro álbuns, Erykah Badu constrói uma gramática estética que é também uma teologia simbólica, atuando como uma forma de religar o humano ao sagrado pela mediação da arte.

A ancestralidade, nesse percurso, revela-se não apenas como tema, mas como estrutura epistemológica e estética. Sua presença permeia as formas, as cores, as texturas, as escolhas sonoras e o discurso poético, configurando uma estética que traduz a experiência afrodiaspórica em linguagem. Conforme destaca Stuart Hall (1992), a identidade cultural é um processo em movimento, construído por meio da representação. Badu, ao estetizar os signos da herança africana, não os cristaliza como ornamento, mas os reinscreve como instrumento de conhecimento e de transformação simbólica. A ancestralidade, portanto, não é elemento passivo da memória, mas força ativa de criação — uma matriz que comunica e cura.

Sob o ponto de vista semiótico, as análises comprovaram que a coerência entre ícone, índice e símbolo é o fundamento da identidade estética da artista. Em *Baduizm*, o ícone manifesta-se no corpo meditativo e nos signos visuais do recolhimento; o índice aparece na sonoridade circular, que remete ao ritmo da vida e da tradição africana; e o símbolo emerge na síntese da ancestralidade e do autoconhecimento, expressa no título do álbum — o “baduísmo” como doutrina estética. Em *Mama’s Gun*, os signos se reorganizam: o ícone se torna olhar, o índice é o chapéu que protege e filtra a luz, e o símbolo se materializa no equilíbrio entre o amor e a luta, o sagrado e o profano. Em *Worldwide Underground*, a artista desconstrói o sistema visual anterior e transforma o cabelo em campo de escrita e de pensamento, unindo corpo e palavra. Já em *New Amerykah*, a visualidade se torna alegórica e política: a cabeça de Badu, rodeada por ícones e correntes, representa a mente coletiva da diáspora, o entrelaçamento entre memória, dor e criação.

A metodologia semiótica permitiu observar que essa coerência sónica não é apenas formal, mas também conceitual. Como explica Lúcia Santaella (1995), os sistemas de signos

não se comunicam de forma isolada, mas por meio da interação entre linguagens — a imagem, o som, a palavra e o gesto constroem sentidos de maneira intersemiótica. Essa leitura revelou que, em Badu, o processo comunicativo é sempre um processo de integração: o signo não apenas representa o mundo, mas o refaz. A coerência simbólica, nesse sentido, constitui-se como princípio de autenticidade e base para a construção da marca artística.

A partir desse entendimento, torna-se possível compreender Erykah Badu como um sistema simbólico de marca. Segundo David Aaker (1996), marcas fortes derivam da clareza de identidade e de propósito, e sua força está na capacidade de comunicar valores intangíveis. Badu, ao articular espiritualidade, ancestralidade e experimentação estética, cria um universo simbólico que transcende a lógica comercial. Sua marca não é definida pela repetição de padrões, mas pela coerência entre discurso e presença, forma e propósito. Como observa Jean-Noël Kapferer (2012), marcas culturais autênticas não vendem produtos, mas narrativas de mundo e o universo de Badu é, precisamente, esse mito de autenticidade, em que o eu artístico se torna território de comunhão coletiva.

A análise das capas dos álbuns confirmou a consistência dessa marca simbólica. Em *Baduizm*, o fundo negro e a iluminação dourada expressam o nascimento do espírito e a alquimia da consciência. Em *Mama's Gun*, o chapéu de crochê e as cores pan-africanas traduzem a fusão entre sabedoria ancestral e força contemporânea. Em *Worldwide Underground*, a ausência de adornos e o cabelo em expansão comunicam liberdade e expansão criativa. Em *New Amerykah*, a sobreposição de elementos visuais — fios, correntes, rostos, insígnias — simboliza a complexidade da experiência negra moderna e a imbricação entre o individual e o coletivo. Cada capa é um signo autônomo, mas todas se articulam em uma narrativa coerente de transformação espiritual e política.

Do ponto de vista do produto cultural, Badu reinscreve a tradição da música negra no contexto contemporâneo como um campo de experimentação estética e social. A artista entende a música como veículo de conhecimento e de resistência, aproximando-se do que Paul Gilroy (2001) define como o “Atlântico Negro” — o espaço simbólico onde as culturas afrodiáspóricas constroem pontes entre passado e presente, tradição e invenção. Essa lógica de trânsito e hibridismo também se manifesta na dimensão sonora: o soul, o jazz, o hip-hop, o funk e o gospel se fundem em estruturas circulares, nas quais a repetição substitui o progresso linear. O resultado é uma estética do retorno, em que cada canção é uma reatualização da ancestralidade.

Ao mesmo tempo, a produção musical de Badu se insere no circuito mercadológico global, mas sem se reduzir a ele. A artista habita o espaço paradoxal entre o sistema

capitalista e a resistência simbólica, entre o mercado e o rito. Essa contradição não é negada, mas estetizada. Como observa Angela Davis (1981), a arte negra é um espaço de mediação entre a experiência individual e as condições sociais de opressão, funcionando simultaneamente como expressão estética e instrumento de emancipação. Em Badu, essa mediação se manifesta por meio da estética: o produto cultural é também mensagem política e espiritual.

A estetização da ancestralidade, conceito central deste trabalho, emerge, portanto, como um processo comunicacional e simbólico em que o passado é reativado como energia criadora. Entende-se aqui a ancestralidade como dimensão viva, não arqueológica, que articula herança e invenção. Em Badu, os símbolos africanos são deslocados do campo da tradição para o da linguagem contemporânea, adquirindo novos significados sem perder sua força original. Essa transposição revela um gesto de resistência estética: ao estetizar a ancestralidade, a artista impede que ela se torne fetiche, convertendo-a em ferramenta de leitura do presente.

Essa dinâmica, sendo lida à luz da semiótica peirciana, leva ao entendimento do processo de estetização como uma semiose contínua — a ancestralidade, ao ser estetizada, torna-se signo em movimento, capaz de gerar novos sentidos e identidades.

O conjunto das análises também permite afirmar que a obra de Badu constitui uma epistemologia estética afrodiaspórica. Já dizia Patricia Hill Collins (2000), o corpo da mulher negra é *locus* de conhecimento, um espaço onde a experiência se transforma em saber. Nas capas e nas performances de Badu, o corpo é simultaneamente meio e mensagem, superfície e profundidade.

Por fim, ao integrar estética, ancestralidade e mercado, Erykah Badu constrói um modelo de marca cultural híbrido, no qual o valor simbólico se sobrepõe ao valor econômico. Sua coerência discursiva, sua autenticidade e sua constância estética produzem o que Kapferer (2012) define como *mythe de marque* — a marca que se torna mito de sentido. Em Badu, esse mito é o da mulher negra como centro de criação, consciência e transcendência. A artista traduz em forma sonora e visual o ideal de autodefinição proposto por Collins (2000): a mulher negra que fala por si, que produz seus próprios signos e que transforma a sua história em linguagem universal.

A semiótica mostrou-se, portanto, um instrumento eficaz para compreender essa complexidade, pois permitiu analisar como cada elemento — imagem, som, texto e performance — participa de um mesmo sistema de significação. A análise descritivo-interpretativa, ao articular as dimensões icônica, indicial e simbólica, revelou as

interdependências entre estética e ideologia, entre espiritualidade e comunicação, entre ancestralidade e contemporaneidade. Ao mesmo tempo, reconhece-se que os limites dessa metodologia se situam na impossibilidade de abarcar a totalidade da experiência estética: a semiose de Badu é, por natureza, inacabada.

Assim, este trabalho conclui que a estetização da ancestralidade africana na obra de Erykah Badu é um ato de comunicação simbólica e resistência cultural. Trata-se de uma prática em que estética e política se fundem, convertendo o corpo negro em linguagem e a linguagem em experiência coletiva. A artista transforma a herança africana em mito contemporâneo, criando um modelo de marca e de produto cultural que conjuga espiritualidade, consciência e criatividade. Sua obra reafirma a capacidade da arte de reencantar o mundo, de devolver sentido à imagem e à escuta, e de fazer da estética uma forma de conhecimento.

Apesar dos resultados alcançados, é necessário reconhecer que esta pesquisa possui limites metodológicos e escopo restrito, uma vez que se concentrou na análise de quatro álbuns específicos e privilegiou a leitura semiótica do signo visual e textual em detrimento de uma abordagem etnomusicológica ou quantitativa. A interpretação proposta, ainda que sustentada por referenciais consolidados da semiótica peirciana e dos estudos culturais afro-diaspóricos, parte de uma perspectiva necessariamente situada, sujeita às mediações do olhar e às escolhas interpretativas próprias de uma leitura de caráter qualitativo. Reconhece-se, portanto, que a complexidade da obra de Erykah Badu ultrapassa o que pode ser capturado por uma única metodologia, já que sua produção envolve dimensões performáticas, políticas e tecnológicas que se expandem para além do campo simbólico das imagens e letras analisadas.

Em termos de continuidade, este estudo abre caminho para novos desdobramentos teóricos e empíricos. Futuras investigações poderiam ampliar o corpus, incorporando a análise dos álbuns posteriores — *New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)* (2010) e *But You Caint Use My Phone* (2015) — que aprofundam o diálogo entre ancestralidade e tecnologia e inserem a artista em um contexto explicitamente afrofuturista. Da mesma forma, seria pertinente desenvolver uma leitura comparativa entre Badu e outras artistas negras contemporâneas, como Lauryn Hill, Solange Knowles, Janelle Monáe ou Ibeyi, observando como cada uma estetiza a herança africana e negocia sua identidade no mercado global. Tal abordagem permitiria compreender de maneira mais abrangente a constituição de uma marca cultural afrodiaspórica transnacional, em que a ancestralidade se torna linguagem estratégica e política de reencantamento coletivo.

Além disso, seria possível expandir a pesquisa para um campo interdisciplinar que envolva estudos de marca, design e comunicação digital, explorando como o *ethos* simbólico de Erykah Badu se traduz em plataformas contemporâneas — videoclipes, redes sociais e projetos colaborativos — e como essas mídias reconfiguram a experiência da ancestralidade no ambiente virtual. A emergência de novas tecnologias imersivas e de inteligência artificial também abre oportunidades para investigar de que modo a estetização do sagrado e da memória pode ser preservada ou transformada em contextos mediados pela máquina, tensionando a fronteira entre tradição e futuridade.

Sendo assim, é possível compreender que Erykah Badu encerra e recomeça, como o círculo que se fecha para abrir outra espiral. A cada álbum, a artista redesenha a fronteira entre o sagrado e o profano, o passado e o futuro, o eu e o coletivo. Ao estetizar a ancestralidade, ela transforma a memória em movimento, a cultura em presença e a identidade negra em força criadora. Sua trajetória confirma que, na arte afrodiaspórica contemporânea, o gesto estético é também gesto político e que a beleza, quando enraizada na ancestralidade, é uma forma de liberdade.

Esta obra extensa é mais do que som, imagem ou palavra, é rito. Cada canção é uma oferenda ao tempo, cada gesto, uma invocação do que permanece invisível. Na voz de Badu, o tambor do passado encontra o pulso do agora; na tessitura de seus signos, a dor se transmuta em luz. O que Erykah realiza é a arte do retorno: um movimento de escavação e reinvenção. Sua música respira como a própria ancestralidade — feita de repetições, silêncios e recomeços — lembrando que toda criação é também uma forma de cura. Diante de sua obra, não se trata apenas de compreender, mas de sentir: de deixar-se atravessar pela vibração de um mundo que se refaz ao escutar-se.

*I'm an orange moon  
I'm brighter than before  
Brighter than ever before  
I'm an orange moon and I shine so bright  
'Cause I reflect the light of the sun*

**Erykah Badu**

## REFERÊNCIAS

- AAKER, David. **Building Strong Brands**. New York: Free Press, 1996.
- BADU, Erykah. **Baduizm**. Kedar Records, 1997.
- BADU, Erykah. **Mama's Gun**. Motown Records, 2000.
- BADU, Erykah. **Worldwide Underground**. Motown Records, 2003.
- BADU, Erykah. **New Amerykah Part One (4th World War)**. Motown Records, 2008.
- BAIRD, Merrily C. **Symbols of Japan**. New York: Rizzoli, 2001.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 1990.
- COMPLEX. **Complex – Interview / Music Feature**. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3c5JzRlsUGY>. Acesso em: 15 nov. 2025.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 1981.
- DU BOIS, W. E. B. **The Souls of Black Folk**. Chicago: A.C. McClurg & Co., 1903.
- FARINA, Modesto; Perez, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **A psicodinâmica das cores**. São Paulo: Edgard Blücher, 2011.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
- HEINZE, Ruth-Inge. **Shaman**. Reno: University of Nevada Press, 2002.
- hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 1992.
- hooks, bell. **All About Love**. New York: HarperCollins, 1999.
- hooks, bell. **Erguer a voz**. São Paulo: Elefante, 2019.

JANOTTI JR., Jeder. **Além do rock: a música pop como máquina de agenciamentos afetivos**. Porto Alegre: Sulina, 2016.

JANOTTI JR., Jeder; PIRES, Victor. **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

JUNG, Carl G. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1944.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 1959.

KAPFERER, Jean-Noël. **The New Strategic Brand Management**. London: Kogan Page, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

NNADI, Chioma. **Erykah Badu – March Cover Interview**. 2023. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/erykah-badu-march-cover-2023-interview>. Acesso em: 15 nov. 2025.

NÖTH, Winfried; Santaella, Lucia. **Introdução à semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação**. São Paulo: Paulus, 2021.

NPR – National Public Radio. CONTRERAS, Felix. **Erykah Badu: Tiny Desk Concert**. 2018. Disponível em: <https://www.npr.org>. Acesso em: 15 nov. 2025.

PASTOUREAU, Michel. **Preto: história de uma cor**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

PEREZ, Clotilde. **Signos da marca: expressividade e sensorialidade**. São Paulo: Thomson Learning, 2004.

PEREZ, Clotilde. **Gestão e semiótica da marca: a publicidade como construção e sustentação sógnica**. São Paulo: Cengage, 2007.

PEREZ, Clotilde. **Estéticas do consumo a partir do ecossistema publicitário**. São Paulo: Blucher, 2018.

PEREZ, Clotilde; TRINDADE, Eneus. **Três dimensões para compreender as mediações comunicacionais do consumo na contemporaneidade**. São Paulo: Intercom, 2019.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia do signo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PITCHFORK; POWELL, Mike. **Review: New Amerykah Part Two: Return of the Ankh**. 2010. Disponível em: <https://pitchfork.com/reviews/albums/14095-new-amerykah-part-two-return-of-the-ankh/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

PITCHFORK; OKOTH-OBBO, Vanessa. **Where Neo-Soul Began: 20 Years of Erykah Badu's "Baduizm"**. 2017. Disponível em: <https://pitchfork.com/thepitch/1440-where-neo-soul-began-20-years-of-erykah-badu-baduizm/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

POMPEU, Bruno. **A gente faz o que o coração dita**. São Paulo: Annablume, 2009.

REGENSDORF, Laura. **Erykah Badu Interview: Incense & Wellness**. 2020. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/style/2020/08/erykah-badu-interview-incense-wellness-badoula-balance>. Acesso em: 15 nov. 2025.

ROCHA, Rose de Melo. É a partir de imagens que falamos de consumo: reflexões sobre fluxos visuais e comunicação midiática. In: **Comunicação e consumo nas culturas locais e globais**. São Paulo: ESPM, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SFGATE; MEJÍA, Paula. **Erykah Badu's LA tour opener had wild sound issues. She's never sounded better**. 2025. Disponível em: <https://www.sfgate.com/la/article/erykah-badu-la-show-hollywood-bowl-21055318.php>. Acesso em: 15 nov. 2025.

TASCHEN. **O Livro dos Signos**. Colônia: Taschen, 2002.

VOGUE. **Erykah Badu Breaks Down 11 Looks From 1997 to Now**. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-TTD6XjuNeM>. Acesso em: 15 nov. 2025.

VOGUE. **Inside Erykah Badu's Spiritual Home Studio Filled With Wonderful Objects**. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q9JOWZR7UFY>. Acesso em: 15 nov. 2025.

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