

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**

**ROGER LUIZ PEREIRA DA SILVA**

**O OLHAR Opositor NEGRO: ESTRATÉGIAS AFROFUTURISTAS NAS  
COLAGENS DIGITAIS DE KARINA DUARTE E JESSO ALVES**

**DISSERTAÇÃO**

**CURITIBA  
2023**

**ROGER LUIZ PEREIRA DA SILVA**

**O OLHAR Opositor NEGRO: ESTRATÉGIAS AFROFUTURISTAS NAS COLAGENS DIGITAIS DE KARINA DUARTE E JESSO ALVES**

**The black oppositional gaze: afrofuturist strategies in the digital collages of Karina Duarte and Jesso Alves**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Tecnologia e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas

**Orientadora:**Marinês Ribeiro dosSantos

CURITIBA  
2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixagem, adaptação e criação a partir deste trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos aos(às) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros(as), citados(as) e referenciados(as) nesta obra não são cobertos por esta licença.



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Campus Curitiba



ROGER LUIZ PEREIRA DA SILVA

**O OLHAR OPOSITOR NEGRO: ESTRATÉGIAS AFROFUTURISTAS NAS COLAGENS DIGITAIS DE  
KARINA DUARTE E JESSÓ ALVES**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Tecnologia E Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 11 de Abril de 2023

Dra. Marínes Ribeiro Dos Santos, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Ana Claudia Camila Veiga De Franca, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 11/04/2023.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente Iemanjá e Oxóssi por protegerem meu *orí* e serem meu amparo em qualquer momento da minha vida. E a todo panteão de orixás em que me fortaleço pela fé que tenho em todos eles.

Agradeço à minha família que é meu alicerce mesmo distante. Agradeço à minha mãe e à minha vó por serem os meus maiores exemplos de mulheres negras que resistiram e ainda resistem as opressões do cotidiano e que dos seus modos me criaram com afeto e ensinamentos que levo comigo em cada espaço que habito. Ao meu irmão Cássio por ser meu parceiro e por diversos momentos proporcionar risadas que aliviaram processos difíceis durante esses dois anos de mestrado. Ao meu irmão Robson pela parceria e por ser meu maior referencial de profissionalismo e que me inspira a seguir a trajetória acadêmica.

Agradeço imensamente à professora Marinês Ribeiro dos Santos, pela orientação excepcional, pela compreensão, pela sensibilidade e pelas discussões proporcionadas pelas suas aulas e encontros durante o mestrado.

Agradeço às professoras Marilda Queluz e Ana França por comporem a banca de defesa e pelas colaborações neste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) pelas experiências e por possibilitar essa pesquisa.

À Karina Duarte e Jesso Alves por me permitirem analisar a obra de ambos e por serem incríveis e sensíveis as temáticas que fazem eu ter um apreço enorme ao Afrofuturismo. Vocês são necessários!

À Ana Paula Medeiros Teixeira dos Santos pelo companheirismo, amizade e por ser essa pessoa não binária negra que tanto me inspira e me orgulha, fico feliz em ter te conhecido na minha banca de TCC da graduação e grato por tudo que temos construído juntos de lá pra cá.

Agradeço ao Grupo de Estudos de Afrofuturismo criados por mim e pela Ana Paula, que além de ser um lugar de prática de conhecimento é um lugar terapêutico em que discutimos o que aproxima nós pessoas negras, que sobrevivemos neste apocalipse denominado como racismo estrutural.

À bell hooks, Nilma Lino Gomes, Senhorita Bira, Frantz Fanon, Joice Berth e todos intelectuais negros que não são apenas aporte teórico em minha

pesquisa, mas expoentes que me conscientizam e me elucidam o que é ser uma pessoa negra.

Aos amigos e amigas de perto e de longe que durante o processo de mestrado compartilharam momentos incríveis.

Ao Pai Joaquim de Aruanda, ao Caboclo Tupinambá das Matas e ao Zé Pretinho do Morro que me ensinam na prática o que é Afrofuturismo e ancestralidade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo identificar estratégias de emancipação ligadas à linguagem afrofuturista na produção de artistas visuais brasileiros. Para tanto, ganham destaque as colagens digitais realizadas por Karina Duarte e Jesso Alves entre os anos de 2019 a 2022. Nas obras destes artistas, a linguagem afrofuturista possibilita a construção de sentidos que confrontam estereótipos de raça, gênero, sexualidade e classe social. Por meio da análise de imagens, quero argumentar que as produções afrofuturistas de Karina Duarte e Jesso Alves estão articuladas com as pautas do Movimento Negro Antirracista mediante a construção do que bell hooks denomina como olhar opositor negro, conceito apoiado na perspectiva da interseccionalidade. Em relação aos procedimentos metodológicos, inicialmente foi feita uma revisão bibliográfica acerca das temáticas discorridas na pesquisa e para a execução da análise imagética, recorre-se ao protocolo de leitura de imagem de Ana Maria Mauad. A escolha por privilegiar a relação entre o Afrofuturismo e as pautas interseccionais se justifica pela importância de se entender tanto as pautas de luta quanto as corporalidades negras como múltiplas e diversas.

**Palavras-chave:** Afrofuturismo, colagens digitais, olhar opositor negro, interseccionalidade, Movimento Negro Antirracista.

## ABSTRACT

This research aims to identify emancipation strategies using Afrofuturist language in the production of Brazilian visual artists. To this end, the digital collages made by Karina Duarte and Jesso Alves between the years 2019 to 2022 gained prominence. In the works of these artists, the Afrofuturist language enables the construction of meanings that confront stereotypes of race, gender, sexuality and social class. Through the analysis of images, I want to argue that the Afrofuturist productions of Karina Duarte and Jesso Alves are articulated with the guidelines of the Black Anti-racist Movement through the construction of what bell hooks calls the black oppositional gaze, a concept supported by the perspective of intersectionality. In terms of methodological order, a bibliographical review was initially carried out on the themes discussed in the research and, for the execution of the image analysis, Ana Maria Mauad's image reading protocol was used. The choice to privilege the relationship between Afrofuturism and intersectional guidelines is justified by the importance of understanding both the struggle guidelines and black corporalities as multiple and diverse.

**Keywords:** Afrofuturism, digital collages, black oppositional gaze, intersectionality, Black Anti-Racist Movement.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz da série “Os Jetsons” .....	53
Figura 2: Capa da mídia física (DVD) do filme Os Jetsons e Os Flintstones Se Encontram .....	55
Figura 3: Cartaz de divulgação do filme “Space is The Place” de 1974 .....	60
Figura 4: Capa do álbum Mothership Connection (1975) de Parliament .....	63
Figura 5: Capa do álbum Nightclubbing de 1991 .....	66
Figura 6: Yoga da África Ocidental pela etnia Dan na Costa do Marfim (2020) .....	75
Figura 7: DEUSA ZEZÉ (3021) .....	78
Figura 8: Capa do álbum Gil & Jorge: Ogum, Xangô (1974), arte de Rogério Duarte .....	80
Figura 9: Contracapa do álbum Alfagamabetizado (1996) de Carlinhos Brown .....	83
Figura 10: Capa do álbum Afrofuturista (2016) de Ellen Oléria .....	85
Figura 11: Cartaz de divulgação do filme Bixa Travesty (2018) de Cláudia Priscilla, Linn da Quebrada e Kiko Goifman .....	89
Figura 12: Zine realizada por Karina Duarte da música Pedagoginga (2017) de Thiago Elniño .....	96
Figura 13: Rosetta Tharpe (2020) .....	102
Figura 14: “as tropas” - colagem digital sobre as tranças nagô .....	109
Figura 15: Contatos Imediatos de Terceiro Grau (1977) de Steven Spielberg .....	114
Figura 16: Dendê .....	117
Figura 17: Imagem de Marte feitas na missão Perseverance Mars Rover da Nasa .....	121
Figura 18: -nova foto de perfil- .....	131
Figura 19: Argos Panoptes, Argus Panox e Scott “Esguicho” Squibbles .....	132
Figura 20: Preto Velho .....	137
Figura 21: O Questão .....	140
Figura 22: São Benedito .....	141
Figura 23: Grande Mãe Divina .....	145



# SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	<b>10</b>
<b>2. Fundamentos para a construção de um olhar opositor negro</b>	<b>21</b>
2.1 Racismo econômico	25
2.2 Racismo Político/Institucional	28
2.3 Racismo ideológico, Estereótipos e Imagens Racistas	32
2.4 Interseccionalidade	38
2.5 Olhar Opositor Negro	45
<b>3. Afrofuturismo</b>	<b>51</b>
3.1 Características da linguagem afrofuturista	72
3.2 Afrofuturismo brasileiro antes do Afrofuturismo brasileiro	80
3.3 Afrofuturismo brasileiro	85
<b>4. Colagens Digitais Afrofuturistas</b>	<b>94</b>
<b>4.1 Karina Duarte</b>	<b>95</b>
4.1.1 O divino feminino na obra de Karina Duarte	102
4.1.2 Rosetta Tharpe (2020)	104
4.1.3 “as tropas” - colagem digital sobre as tranças nagô Tranças Nagô	111
4.1.4 Dendê	119
<b>4.2 Jesso Alves</b>	<b>125</b>
4.2.1 O negro não humano	129
4.2.2 -nova foto de perfil-	133
4.2.3 Preto Velho	139
4.2.4 Grande Mãe Divina	148
<b>5. Considerações</b>	<b>156</b>
<b>Referências</b>	<b>167</b>
<b>APÊNDICE 1 - Entrevista com Karina Duarte</b>	<b>179</b>
<b>APÊNDICE 2 - Entrevista com Jesso Alves</b>	<b>185</b>

## 1. Introdução

*Peço que consideremos a perspectiva a partir da qual olhamos, questionando de modo vigilante com quem nos identificamos, quais imagens amamos. Se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar? É evidente que esse é o jeito de ver que possibilita uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora. Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos.*

(bell hooks)

Segundo a escritora e artista Ytasha Womack (2013), as imagens são poderosas. É nessa sentença e pela indagação de bell hooks que abre este capítulo: “quais imagens amamos?” que essa dissertação se baseia para sua construção e reflexões aqui propostas. Essa pesquisa trata de uma análise imagética sobre as estratégias afrofuturistas presentes nas colagens digitais de Karina Duarte e Jesso Alves. Considero que a inspiração inicial parte do encontro entre meu corpo, a sensação de ausência e minha tomada de consciência, os três elementos presentes no processo de construção da identidade de uma *bixa*<sup>1</sup> preta brasileira. Ao consumir na infância e adolescência programas de televisão, novelas, revistas, videoclipes, filmes, séries, a ausência ou a pouca presença de pessoas negras nessas produções foi com o passar do tempo causando incômodo e questionamentos sobre por que era difícil encontrar corpos como o meu nessas imagens.

Foi a partir de tal incômodo que comecei a tomar consciência que era preciso, sim, olhar para produções que representassem, de forma não apenas estigmatizada, corpos parecidos com o meu. Entendendo a importância da criação de imagens em uma sociedade e cultura, decidi cursar a graduação de

---

1 Utilizo “Bixa”, e não “Bicha”, em referência às produções artísticas de Linn da Quebrada que tem a música “Bixa Preta” (2016) e do álbum musical “Bixa” (2017) de As Bahias e a Cozinha Mineira, que segundo as artistas é uma forma de ressignificar a palavra que carrega estigmas e preconceitos de sexualidade.

Design Gráfico, pois acreditava que a profissão serviria como ferramenta de criação de narrativas visuais em que as pautas de raça, gênero e sexualidade fossem visibilizadas e tratadas de forma consciente. Enquanto uma pessoa negra presente em uma universidade, percebi, durante minha trajetória acadêmica, que o design apresentado para nós estudantes, privilegiava majoritariamente pessoas brancas. Os professores em sua maioria eram brancos, os estudantes de minha turma eram em maioria brancos, os autores trabalhados nas bibliográficas básicas eram brancos, as imagens utilizadas como referências eram de pessoas brancas e da cultura eurocêntrica. Mais uma vez, me deparei com a sensação de ausência presente na construção da minha identidade, agora na minha identidade de estudante negro e profissional de design. Mas foi em uma disciplina no final do curso que as perspectivas mudaram. Tal disciplina denominada *Design e Cultura*, tinha como objetivo problematizar a relação entre design, cultura e sociedade, aproximando as práticas do design e as ciências humanas. As discussões trabalhadas na sala de aula nos convocavam a refletir sobre o nosso papel enquanto designers e sobre como poderíamos construir nossos projetos de forma mais crítica e diversa.

Foi em *Design e Cultura* que ouvi pela primeira vez a palavra Afrofuturismo, que pode ser caracterizada como uma linguagem criada por pessoas negras que questionam e criam alternativas de futuros para estes indivíduos, já que esses corpos são apagados ou estigmatizados nas narrativas dominantes. Foi neste momento que percebi como o design gráfico foi utilizado por pessoas negras como ferramenta de emancipação. As imagens criadas pelo Afrofuturismo são uma forma de olhar para os corpos negros, de visualizá-los a partir de uma perspectiva de potencialidade, de diversidade e de protagonismo.

Segundo Stuart Hall (2016), a linguagem opera como um sistema representacional. Isto é, nela fazemos o uso de signos e símbolos (podendo ser sonoros, escritos, gráficos) para representar conceitos, ideias e sentimentos para nós e para os outros. A linguagem torna-se um meio pelo qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura. É pela representação por meio de linguagens que os significados são produzidos e compartilhados. Por cultura, este trabalho aporta-se no conceito trabalhado

pelos estudos culturais, que Stuart Hall (2016) apresenta como um conjunto de práticas de produção de sentidos. A grosso modo, a cultura diz respeito à produção e circulação de sentidos entre membros de um grupo ou sociedade. As linguagens, por produzirem os significados culturais, podem regular e organizar as práticas sociais, influenciando condutas. Por consequência, geram efeitos reais e práticos na história e no cotidiano das pessoas.

Os sentidos são constituídos a partir do momento que os grupos e participantes da cultura se expressam por meio dos “objetos culturais”, os consomem, os utilizam e deles se apropriam, investindo-os de valor e significado. Desta forma, “o sentido é constantemente elaborado e compartilhado em cada interação pessoal e social da qual fazemos parte” (HALL, 2016, p. 22). Por isso, os sentidos também organizam as nossas práticas e condutas, estabelecendo normas e convenções da vida cotidiana. Com isso, várias instituições sociais produzem sentidos culturais, tal como a mídia, uma vez que esta é “um dos principais meio de circulação das ideias e imagens vigentes nestas sociedades” (HALL, 1997, p.17). Isso será melhor aprofundado nos capítulos seguintes.

Deste modo, com o foco nas representações gráficas, entende-se aqui o Afrofuturismo enquanto uma linguagem, pois trata-se de um sistema representacional, que por meio de diversas manifestações artísticas produz signos e símbolos na intenção de criar sentidos para os corpos e as culturas negras. Neste trabalho, para entendermos a construção do Afrofuturismo partiremos da obra de W.E.B Du Bois, nos Estados Unidos, perpassando pelas manifestações das décadas de 1960 e 1970 em que artistas e intelectuais negros avistaram a ausência de perspectiva e de presença negra nas produções *mainstream* de ficção científica e sobre futuro. Desde então, foram feitos filmes, músicas, artes visuais, moda, dança, literatura, videoclipes, performances artísticas, colagens digitais, entre outras formas de expressão cultural, que inserem a comunidade negra nas narrativas futuristas, revisando o passado e o presente, pensando o futuro de forma crítica, colocando as pautas do Movimento Negro Antirracista enquanto fundamentos mediadores dessas narrativas.

No Brasil, o engajamento com o Afrofuturismo ocorre em articulação com a indústria musical, ganhando maior visibilidade a partir da década de

2010, ligado ao *Artivismo* de mulheres negras e artistas LGBTQIAP+ <sup>2</sup> *negrxs*<sup>3</sup>. As intervenções culturais e artísticas presentes na década de 2010 promoveram o Afrofuturismo enquanto ferramenta de emancipação da raça negra e de combate ao racismo no Brasil, introduzindo referências às matrizes africanas nas narrativas sobre passado, presente e futuro como possibilidade positiva e de orgulho (SANTOS, 2017). Para Womack (2013), o processo de ampliação ao acesso à internet, nas últimas décadas, possibilitou para negros e negras um considerável espaço para a expressão de suas autoimagens e imagens da comunidade negra.

Ocupando este espaço de expressão, a artista curitibana Karina Duarte, cujos trabalhos são discutidos nesta pesquisa, disponibiliza suas produções gráficas na página da rede social Instagram com o nome *DESKDEARTE*. Na seção “bio” da página, ela se apresenta como “Eu, você, nós resistimos a terceira guerra. A arte, justiça e amor sempre salva, no coração, alma e matéria. Arte Visual & Manual”. A artista começou a desenvolver suas artes gráficas quando se inseriu nas manifestações de cultura de rua. Como dançarina de *breaking dance*, ela começou a desenvolver eventos na região metropolitana de Curitiba. Karina produzia cartazes e *lamb*s de divulgação para estes eventos (DUARTE, 2019). Atualmente, identificando-se com a linguagem afrofuturista, a artista afirma que o Afrofuturismo “é, acima de tudo, o poder em nossas mãos” (DUARTE, 2019, p. 337). As estratégias afrofuturistas desenvolvidas pela artista em suas colagens digitais são ligadas à busca pela representação de personalidades e de pessoas negras, pelas referências à cultura africana ancestral, pelo destaque das técnicas e penteados capilares

---

2 LGBTQIAP+ é a sigla/termo utilizada para definir corpos e grupos não heteronormativos, cada letra significa uma orientação sexual e/ou identidade de gênero respectivamente, Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgênero, Queer, Intersexuais, Assexuais e Pansexuais. O símbolo “+” representa a extensão da sigla para outras mais definições de identidade de gênero e orientação sexual. Ver mais em de <<https://razoesparaacreditar.com/significado-lgbtqqicapf2k/>>. Acesso em 07 de junho de 2022.

3 Utiliza-se o sufixo “x” no plural na palavra “negrxs” para definição plural da palavra, que não se pauta apenas nos corpos de negras e negros, assim abrangendo também outros corpos negrxs que não se identificam com a binaridade de gênero produzida pela ortografia brasileira. Essa é uma estratégia muito utilizada por ativistas da linguagem não binária ou linguagem neutra e por alguns dos agentes do Movimento LGBTQIAP+ que questionam e ressignificam as normas da língua brasileira que produzem exclusões e padrões de gênero e sexualidade. Nesta dissertação será utilizado “NEGRXS” apenas para referir aos corpos negros LGBTQIAP+ . Ver mais em <<https://queer.ig.com.br/2021-08-27/possibilidade-de-implantacao-da-linguagem-nao-binaria.html>>. Acesso em 30 de Jun. de 2022.

afros e pelo destaque à cultura de rua, sempre dialogado com imagens e símbolos futuristas (do universo, de planetas e de transportes espaciais).

Um outro conjunto de imagens que será apresentado neste trabalho são de Jesso Alves, artista gráfico brasileiro que também produz colagens digitais e as disponibiliza na rede social Instagram, publicando-as desde 2017. Na seção “bio” da página, o artista se identifica como “ator & poeta visual”. Destaca-se, aqui, Jesso Alves enquanto agente da Geração Tombamento brasileira, movimento de reconstrução da diversidade, da estética e da negritude, que se evidencia no país na década de 2010 e que utiliza o Afrofuturismo enquanto ferramenta de emancipação (SANTOS, 2017; SAUNDERS, 2020). Identifica-se em sua obra a linguagem afrofuturista nas estratégias de utilizar imagens de corpos e personalidades negras estrangeiras e brasileiras; em evidenciar corpos LGBTQIAP+; em utilizar elementos visuais que remetem ao gênero fantasia de ficção científica, ao trazer elementos visuais da ancestralidade africana, tais como as divindades Iorubás e os elementos do Egito antigo e nos autorretratos afrofuturistas em que o artista se representa enquanto “não humano”.

Esta pesquisa é um desenrolar de minha motivação acadêmica de entender as estratégias de emancipação por meio da produção de imagens, que teve início no trabalho de conclusão de curso na graduação. Neste estudo, analisei o videoclipe Nave (2018) da cantora Xênia França enquanto produção afrofuturista e identifiquei quais eram os códigos de representação acionados pela cantora. Deste modo, dando continuidade à minha trajetória acadêmica, e enquanto corpo negro, procuro entender as produções afrofuturistas contemporâneas como fortemente articuladas ao Movimento Negro Antirracista. Isto porque trata-se de uma linguagem, feita por pessoas negras, que atua como evento politizador das questões de raça, gênero, sexualidade e classe social.

Uma vez que, bell hooks (2018) salienta como o campo das imagens é fundamental para a produção de resistências e lutas antirracistas, entende-se, aqui, o Afrofuturismo como uma linguagem que propõe subverter as visões racistas e que se coloca na função combativa da luta cultural. Para tanto, mobiliza estratégias que se contrapõem à norma hegemônica, uma vez que

esta não contempla a totalidade dos corpos e das culturas negras enquanto potências e existências válidas.

Sendo assim, a questão que orienta esta pesquisa é: Como as imagens afrofuturistas produzidas por Karina Duarte e Jesso Alves constroem um olhar opositor<sup>4</sup> às desigualdades raciais presentes na sociedade brasileira? Deste modo, enquanto objetivo pretende-se identificar e discutir as estratégias gráficas afrofuturistas empregadas por Karina Duarte e Jesso Alves na construção de interpretações emancipatórias acerca de desigualdades raciais no Brasil. Como objetivos específicos para o desenvolvimento da pesquisa elencam-se:

- Discutir a relação entre raça, racismo estrutural e a produção de imagens e estereótipos a partir de uma perspectiva interseccional e de um olhar opositor negro;
- Apresentar o Afrofuturismo e suas premissas enquanto linguagem emancipatória;
- Analisar as colagens digitais de Jesso Alves e Karina Duarte, compreendendo as obras dos artistas enquanto constructos do olhar opositor negro afrofuturista

A fim de cumprir o primeiro objetivo específico, o segundo capítulo deste trabalho discute as relações entre as imagens e as noções de estereótipo, levando em conta os marcadores de raça, o conceito de racismo estrutural, a perspectiva da interseccionalidade e o olhar opositor, enfocando como as construções imagéticas são cruciais para as relações raciais. Para isso, recorre-se a Flávia Birolli (2011) para compreensão de como os estereótipos e as imagens podem operar enquanto ferramenta de opressão de raça, gênero, sexualidade e classe social. Assim, recorro a Silvio Almeida (2020) para as definições de raça e racismo estrutural dialogando com as outras opressões citadas acima, que constroem a perspectiva interseccional. Para

---

4 Olhar opositor negro é um conceito trabalhado por bell hooks (2018) em que é discutido como o corpo negro pode tomar consciência das representações estigmatizadas da comunidade negra e produzir outras formas de ver que se opõe às imagens racistas criadas pela branquitude. Esse conceito será aprofundado no capítulo seguinte.

aprofundamento dessa perspectiva e dos marcadores de gênero e sexualidade me apoio nas ideias de Carla Akotirene (2020), Teresa de Lauretis (1994), Beatriz Preciado (2014). Dialogando com os marcadores presentes na perspectiva interseccional e as imagens produzidas por pessoas negras, é discutido no final desse capítulo a noção de olhar opositor, conceito trabalhado por bell hooks (2018).

O terceiro capítulo apresenta o Afrofuturismo enquanto linguagem, sendo um exemplo de como formar estratégias gráficas na proposição de um olhar opositor. Para isso, discuto aspectos da trajetória histórica do Afrofuturismo, da agenda trabalhada pelo movimento e das principais características da linguagem. São considerados os aspectos locais que constituem o Afrofuturismo produzido no Brasil.

No quarto capítulo inicialmente apresento de modo mais aprofundado os dois artistas: Karina Duarte e Jesso Alves, e em seguida faço análises de algumas das colagens digitais afrofuturistas produzidas pelos artistas em foco. Para isso recorro a Ana Maria Mauad (1996) que no texto *Através da imagem: fotografia e história interfaces* propõe a leitura dos elementos da forma do conteúdo das imagens, que são constituídos por: local retratado; tema retratado; pessoas retratadas; objetos retratados; atributos das pessoas; atributos da paisagem e tempo retratado.

As imagens foram selecionadas do acervo digital dos dois artistas, disponíveis nas redes sociais Instagram e Facebook. Na página do Instagram de Karina Duarte encontram-se, até o momento desta pesquisa, cerca de 100 obras, que também contam com fotografias e pinturas, mas na sua maioria são colagens digitais, publicadas desde 2018. Foram observadas cerca de 70 colagens, destas colagens foram identificadas três temáticas afrofuturistas. A primeira foi a representação territorial negra urbana brasileira, em que imagens de favelas e corpos negros inseridos nesses espaços são observados. A segunda temática é a representação de manifestações culturais e artísticas negras, em que imagens, principalmente referentes ao hip-hop, mas também da cultura Ballroom, como a dança *voguing*. A terceira, temática observada é a representação de mulheres negras. Nessa temática foram identificadas 25 colagens, em que aparecem diversos corpos de mulheres negras, tais como, imagens de personalidades conhecidas do Movimento Negro Antirracista



nacional e internacional, mulheres anônimas e artistas locais de Curitiba. Dessas 25 imagens foram selecionadas 3, no intuito de abordar a partir das obras de Karina Duarte, as feminilidades negras afrofuturistas, que Ytasha Womack denomina como *The Divine Feminine In Space*. As três obras, analisadas no quarto capítulo, são: *Rosetta Tharpe* (2020), *Dendê* (2019) e *A Trança Nagô* (2019).

Já o acervo de Jesso Alves abrange mais de 750 colagens digitais, publicadas em seu Instagram desde 2016. Destas colagens digitais, identifica-se três grandes temáticas abordadas pelo artista. A primeira é a representação afrofuturistas de personalidades negras famosas, sobretudo, brasileiras. A segunda temática é o surrealismo negro, em que Jesso Alves utiliza fotografia de corpos negros em paisagens surrealistas. Já a terceira temática indico como a representação de elementos advindos das religiosidades afro brasileiras. Dessa temática foram observadas cerca de 50 colagens que traziam imagens de orixás, entidades, ponto de forças da natureza e vestimentas utilizadas nos rituais de Umbanda e Candomblé. Apenas 3 foram utilizadas para esta análise, no intuito de dissertar sobre a noção do negro não humano afrofuturista. Esta ideia problematiza as representações do corpo negro no ocidente, que desde o período do racismo científico do século XIX foi colocado como um corpo desprovido de humanidade, próximo ao animalesco e ao exótico. As colagens aqui trabalhadas são: *-nova foto de perfil-* (2021), *Preto Velho* (2022) e *Grande Mãe Divina* (2021).

As seis imagens aqui analisadas de ambos os artistas, aqui são apresentadas a partir de captura de tela das redes sociais dos artistas, não são os originais, uma vez que, foi um pedido de um dos artistas para que fosse utilizada apenas as capturas das imagens. A escolha das imagens também passou por minha subjetividade, uma vez que ao observar as obras dos artistas, fiz o meu papel de agente do olhar opositor negro trazido por bell hooks (2018), e indaguei: que reflexões essas obras fomentavam sobre o Afrofuturismo? O que essas obras representam para mim enquanto uma *bixa* preta? Quais figuras de mulheres negras presentes na obra de Karina Duarte são referências para mim? O que os elementos das religiosidades afro brasileiras presentes na obra de Jesso Alves provocam em mim, enquanto umbandista? Como apresentado por Grada Kilomba (2019), nós pessoas

negras, demandamos epistemologias que incluam o pessoal e o subjetivo nos discursos acadêmicos, pois todos falamos de um lugar, um tempo, uma história e realidade específica, não há neutralidade acadêmica.

A partir do protocolo de leitura imagética de Ana Mauad (1996) busco identificar e discutir as estratégias gráficas (materiais e simbólicas) afrofuturistas que estão presentes nas colagens digitais. Em um primeiro momento será descrito o que visualmente está apresentado na colagem. A partir da descrição, serão apresentadas possíveis interpretações acerca dos conceitos/conteúdos afrofuturistas construídos pelos artistas.

Para desenvolvimento da apresentação dos artistas, também foram realizadas entrevistas com Karina Duarte e Jesso Alves. Em questão de ordem metodológica, a entrevista foi do tipo qualitativa, na condição de entender e coletar dados em relação às características e valores presentes na trajetória dos artistas e sobre aspectos conceituais das colagens digitais analisadas. A entrevista qualitativa oferece dados básicos para a compreensão das relações entre os atores sociais e o fenômeno em estudo, tendo como objetivo a compreensão detalhada das crenças, valores e motivações em relação aos contextos observados em uma pesquisa. Segundo Jean Poupart (2008), a recorrência a entrevistas com atores sociais, no caso desta pesquisa: Karina Duarte e Jesso Alves, pode servir de ferramenta para a compreensão do sentido que os atores dão aos seus trabalhos e da maneira como eles se representam no mundo.

No papel de entrevistados, os atores sociais, Duarte e Alves, tornam-se informantes-chave da pesquisa (POUPART, 2008), uma vez que, na falta de outras fontes de dados, tal como a análise documental, os entrevistados foram capazes de informar sobre suas próprias práticas, e também destacar fenômenos sociais que contextualizam a temática da pesquisa. As informações trazidas pelos artistas já são consideradas um ponto de vista da pesquisa, que posiciona os direcionamentos que o pesquisador pode adentrar sobre o material construído conjuntamente com os entrevistados. Outra justificativa que explica a motivação da entrevista qualitativa como ferramenta de pesquisa, se dá no caráter de reconhecer e valorizar a voz de corpos negros que sofrem desvantagens. Sobre isso, Poupart (2008) alega que o recurso à entrevista qualitativa comportaria não apenas evidenciar o que as pessoas de grupos

marginalizados vivenciam no cotidiano, mas permite a oportunidade de ouvir suas palavras, opiniões e experiências.

Neste ponto, a pesquisa qualitativa entra como forma de discutir o agenciamento, ponto de vista de pessoas interseccionalmente subalternizadas e como essa identidade social está tematizada no trabalho dos dois artistas. As entrevistas foram de forma estruturada/dirigida, isto é, os assuntos discutidos pelos artistas nas entrevistas foram direcionados através de perguntas pré-estabelecidas por mim. As entrevistas ocorreram no mês de setembro de 2022. Elas foram realizadas individualmente, de modo remoto pela plataforma de videoconferências *Google Meet*. As perguntas foram separadas por quatro temáticas: “Vivência, experiência e Identidade”, “Afrofuturismo”, “Processo artístico” e “Apontamentos e observações dos artistas sobre as colagens digitais afrofuturistas”.

No primeiro momento (*Vivência, experiência e Identidade*) foram indagados os seguintes assuntos:

- Sua vivência enquanto pessoas negras no Brasil e trajetória como artistas;
- Identificação quanto a gênero e sexualidade;
- Se e como esses marcadores sociais (gênero e sexualidade) aparecem como temática em suas obras;
- Quais e quem são as suas referências negras;

Já no segundo bloco temático: (*Afrofuturismo*) foi perguntado sobre:

- Como eles conheceram o Afrofuturismo;
- Como entendem o Afrofuturismo;
- Como eles identificam o Afrofuturismo nas colagens digitais;
- Se além do Afrofuturismo, eles participam de outras articulações de resistência presentes no Movimento Negro Antirracista e/ou em outro Movimento Social;

Sobre o terceiro bloco temático: *Processo Artístico*, perguntei:

- Como foi o processo de formação/aprendizado enquanto artistas

visuais;

- Como e quando começaram a produzir colagens digitais;
- Se além das colagens digitais, existem outras manifestações artísticas que eles produzem;
- Sobre o processo de criação das colagens digitais
- Como são feitas as seleções de imagens trabalhadas nas colagens digitais;
- e as ferramentas de trabalho e *softwares* de criação que utilizam;
- Como entendem a função social das suas colagens digitais e como elas se relacionam com os grupos sociais com os quais se identificam;
- Qual a importância das redes sociais na produção e divulgação de seus trabalhos?
- Se existem outros espaços onde seus trabalhos circulam.

Em um quarto momento, nas entrevistas, foram apresentadas a cada artista três de suas obras, que também serão analisadas por mim, na dissertação. Essa etapa da entrevista tem como objetivo subsidiar a análise imagética. Será pedido para que eles falem um pouco sobre as três colagens digitais, a respeito:

- Do processo de criação;
- Da descrição dos elementos visuais presentes;
- De quais questões eles queriam discutir por meio das obras.

As entrevistas na íntegra encontra-se no final deste documento como Apêndice A e B.

## 2. Fundamentos para a construção de um olhar opositor negro

O Movimento Negro Antirracista, para Nilma Lino Gomes (2017, p. 23) é composto pelas “mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade”. O Movimento Negro Antirracista é um movimento social que ressignifica a ideia de raça, politizando-a e tornando-a afirmativa enquanto potência de emancipação, ao mesmo tempo que denuncia o caráter regulador e opressor em torno da mesma. No seu papel denunciativo e crítico, essa articulação emancipatória indaga a história do Brasil construindo narrativas e instrumentos teóricos, políticos e analíticos para explicar o racismo brasileiro e como ele opera na vida cotidiana das pessoas negras. Ativistas deste movimento trabalham para desvelar as construções de poder pautadas na raça, rompendo visões distorcidas e naturalizadas sobre o corpo negro, sobre a história e cultura da comunidade negra, retirando pessoas negras da suposta inferioridade racial (GOMES, 2018).

Existem várias formas de organização do Movimento Negro Antirracista, algumas delas são comunidades tradicionais (comunidades quilombolas), mobilização política (criação de políticas públicas), protestos antirracistas (passeatas em repúdio e denúncia as violências racistas cotidianas), produções artísticas (música, cinema, artes plásticas, artes digitais, dança, teatro poesia), literárias (romances afros, livros sobre raça e racismo), religiosas (terreiros), recreativas (como clubes e bailes de cultura negra), acadêmica (textos, seminários, coletivos que debatem sobre raça e racismo) e assistenciais (ONGS e organização de base para comunidades periféricas).

O significado do termo raça está atrelado ao caráter classificatório entre seres vivos e em meados do século XVI passa a ser utilizado para a distinção de seres humanos (ALMEIDA, 2020). A ideia de raça se modifica de acordo com os contextos de uso, se tornando um termo não fixo, sofrendo alterações dependendo de seu recorte histórico. A partir do século XVIII, a noção de raça

é tomada como verdade biológica no ocidente. Enquanto marcador classificatório de seres humanos, raça serve como métrica de diferenciação pautada em supostos atributos biológicos que se manifestariam em características físicas morfológicas e étnico-culturais. Esta distinção inscreve valores e julgamentos sociais que marcam grupos que possuem características em comum em comparação a outros. Deste modo, raça categoriza e dá nome a corpos que formam o que entendemos no contexto brasileiro enquanto negros, brancos, indígenas, amarelos (GOMES, 2005), tornando-se um registro social da diferença.

Além de registro social da diferença, raça serve como categoria de hierarquização de corpos racializados. Corpos brancos são definidos enquanto superioridade e padrão cultural, em relação aos corpos não brancos. É por esse processo de hierarquização que se constitui a branquitude. Entende-se branquitude como uma estrutura de poder pautada na ideia da superioridade da identidade racial branca e que opera no sentido de conferir vantagens para este grupo social nas esferas culturais, políticas e econômicas (GOMES, 2017). A branquitude é uma construção discursiva de uma superioridade racial que produz efeitos concretos nas relações sociais (VAINER, 2022). Na branquitude, a ideia de raça está atrelada ao pensamento de que características morfológicas estão naturalmente relacionadas com hierarquias acerca de atributos de ordem moral, intelectual e estética. Tais hierarquias sustentam, por exemplo, a crença de que homens brancos são propícios a serem líderes e racionais (VAINER, 2022; ALMEIDA; 2020). Isto é, pela predefinição que os consideram brancos, esses corpos já carregam valores tomados como positivos socialmente.

A branquitude visa conferir privilégios aos corpos brancos, tomando estes como padrões exemplares, ao mesmo tempo que, no contexto brasileiro, povos indígenas e negros são estigmatizados e tidos como antagônicos aos seus valores. A dominação branca se constitui mediante a atribuição de vantagens e privilégios políticos, econômicos, culturais e afetivos. Deste modo, a branquitude se torna mecanismo hegemônico, ou seja, um modo de dominação que é exercido não apenas pelo poder bruto, mas também por mediações e consensos ideológicos (ALMEIDA, 2020).

Em uma entrevista para o evento online brasileiro “O Futuro é Preto: Afrofuturismo”<sup>5</sup>, a artista e escritora afrofuturista norte-americana Ytasha Womack afirmou que “Race is a technology” (raça é uma tecnologia, em livre tradução), relatando como a branquitude se apropria de meios técnicos para a tentativa de consolidação das opressões de raça na cultura ocidental. Deste modo, a tecnologia é entendida como uma mediação social (CHUN, 2009). Enquanto mediação, a tecnologia não produz neutralidade (FEENBERG, 1991), uma vez que quem possui seu domínio tem como finalidade utilizá-la visando resultados específicos e muitas vezes em vantagem própria. Quando um grupo detém majoritariamente a produção de tecnologias como estratégia de efetivar a sua centralidade e seu controle sobre corpos e culturas, se criam opressões e desigualdades. Sobre isso, Feenberg (1991, p. 106) elucida que:

A tecnologia é uma das principais fontes de poder público nas sociedades modernas. Em relação às decisões que afetam nosso dia-a-dia, a democracia política é inteiramente obscurecida pelo enorme poder exercido pelos senhores dos sistemas técnicos...<sup>6</sup>

Para Winner (1986), tecnologias são processos sociais contínuos, em que são entrelaçados padrões de poderes econômicos e políticos e percebidos como estruturantes do cotidiano social, criando assim uma ordem que influencia e estabelece parâmetros que perduram a longo prazo. A ideia de raça foi concebida para estabelecer uma ordem social imposta pela branquitude. Para Wendy Hui Kyong Chun (2009), focar a raça como tecnologia, como mediação, nos permite ver a continuidade da função da raça que nunca foi simplesmente biológica ou cultural, mas sim um meio pelo qual ambos são estabelecidos e negociados.

Na história do Brasil, os meios técnicos e os meios de produção foram construídos a partir das mescla de tecnologias realocadas do continente europeu com as tecnologias trazidas pelos africanos escravizados (CUNHA JUNIOR, 2010). Muito se fala da contribuição do trabalho dito braçal feito pelos

---

<sup>5</sup> Evento que ocorreu na plataforma Youtube no dia 19 de Junho de 2020, em que profissionais negros(as), debateram sobre as temáticas afrofuturistas em diversas áreas do conhecimento. Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=b912jgriot8&t=10972s>>. Acesso em 16 de mar. de 2022

<sup>6</sup> Tradução livre do texto: “Technology is one of the major sources of public power in modern societies. So far as decisions affecting our daily lives are concerned, political democracy is largely overshadowed by the enormous power wielded by the masters of technical systems” (FEENBERG, 1991, p. 301)

negros escravizados no Brasil Colônia e Brasil Império, como forma de efetivação da suposta predisposição de tais corpos para essa finalidade de trabalho, porém é pouco explicitado como o conhecimento técnico e científico (a força pensante) dessas pessoas foram importantes para a sociedade brasileira (CUNHA JUNIOR, 2010). Por meio de diversos aprimoramentos advindos a mais de 4000 anos antes da era cristã, das civilizações da antiguidade da região do vale do Rio Nilo, na região do vale do Rio Níger (onde localiza-se Gana, Mali e Songai) os meios técnicos do Brasil foram influenciados diretamente por essas heterogêneas culturas (CUNHA JUNIOR, 2010).

Existiram a contribuição dos saberes farmacológicos advindos dos africanos escravizados, tais como utilização da arruda para tratamento de infecções transmitidas pelos insetos, o café ser uma planta advinda da Etiópia, são exemplos de técnicas africanas ainda presentes no cotidiano brasileiro. Isso faz entender que “a mão de obra africana o Brasil foi em parte um conjunto de trabalhadores com formação profissional esmerada e com especializações importantes para a economia da época em diversas áreas de ofícios” (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 20). Esses procedimentos técnicos são invisibilizados até na contemporaneidade, pela ideia racista que não identifica o continente africano anterior a sua exploração.

Mas, a partir da apropriação das técnicas africanas, a branquitude produziu e produz a raça afim de efetivar e justificar as tomadas dessas técnicas em prol do benefício próprio, podendo favorecer vários âmbitos sociais, como por exemplo a economia fomentada pela produção do café. E por meio dos valores e parâmetros criados pela branquitude, esta se apoderou das técnicas africanas pelo discurso de civilizar e melhorar tais métodos advindos das sociedades supostamente inferiores, demarcando assim quem detém o controle de todos os processos tecnológicos.

A raça enquanto tecnologia medeia sistemas de opressão, que entendemos por racismo estrutural. Este sistema articula preconceitos, discriminações e violências que sustentam uma estrutura de poder pautada na raça como elemento constitutivo dos sujeitos. Isto é, a marcação racial, ou racialização, produz corpos carregados de valores, funções e posições sociais pré-definidos. Karina e Jesso Alves, expoentes desta pesquisa, relatam como o



sistema do racismo estrutural atinge suas corporeidades. Sobre isso, em entrevista para essa pesquisa, Karina Duarte, destaca

É uma questão bastante pontual, pois na cena artística que nós brasileiros vivemos, ser uma mulher preta nessa sociedade é de uma coragem extrema. Nosso corpo é político. No momento que você sai da sua casa, você já vira um ponto de questionamentos, até de agressões de todo um sistema que a gente vive.

Sendo assim, é preciso entender racismo não como atos individuais, mas sim como uma complexa estrutura social que organiza o exercício do poder, criando vantagens sociais para certos grupos em detrimento de outros (ALMEIDA, 2020). Os grupos subalternizados ficam sujeitos a processos de vulnerabilidade que os colocam em múltiplas situações de desvantagem, uma vez que a estrutura do racismo está construída na articulação entre três relações:

- as econômicas;
- as políticas/institucionais;
- e as ideológicas.

## 2.1 Racismo econômico

Por economia é entendido como a sociedade se organiza para produzir as condições materiais necessárias para a sua continuidade (ALMEIDA, 2020). Enquanto constructo do racismo a economia se dá pela desigualdade. A desigualdade é um fenômeno social que é mensurado de forma relacional, ela se dá a partir de uma relação entre pessoas ou conjunto de pessoas na qual a interação gera mais vantagens para um dos lados (LIMA, MILANEZI, et. al., 2020). Pessoas negras são economicamente mais desfavorecidas que pessoas brancas, isso torna sua mobilidade social mais precária. Uma das explicações acerca de como a desigualdade econômica está associada ao racismo, parte das heranças escravocratas nas estruturas sociais contemporâneas (ALMEIDA, 2020). Por mais que tenha ocorrido o fim oficial dos regimes escravistas, ainda há resquícios dos padrões mentais e institucionais que permearam e permeiam as relações econômicas e sociais, uma vez que não existiram políticas públicas de distribuição de renda e direitos básicos para as

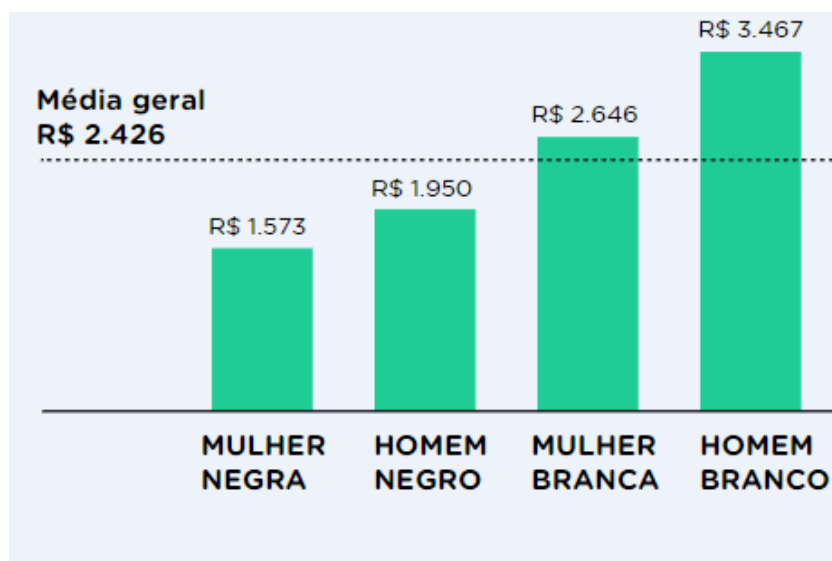
pessoas negras e suas famílias ex-escravizadas no período posterior à abolição da escravatura. Mas é pertinente compreender que existe uma atualização dessas opressões de raça, para que não se possa idealizar o racismo enquanto problema do passado.

Percebe-se que, na contemporaneidade, o racismo econômico faz com que os marcadores subalternizados de raça, gênero e classe sejam vistos como fatores não desvinculados, como podemos ver nos seguintes dados da desigualdade. Pesquisas apresentam as informações de como a pandemia de Covid-19 teve impacto direto na desigualdade racial econômica no Brasil. Desde o primeiro caso da doença causada pelo coronavírus no país, oficialmente divulgado em fevereiro de 2020, iniciou-se uma crise sanitária, social e política (LIMA, et. al., 2020). Em uma pesquisa sobre *A desigualdade racial e de gênero no mercado de trabalho no Brasil* realizada no segundo trimestre de 2020 pela plataforma acadêmico-jornalística *NEXO políticas públicas*, foi diagnosticado que no Brasil, homens brancos possuíam os maiores salários, seguido por mulheres brancas, enquanto mulheres negras têm os mais baixos índices de rendimento salarial no país. Na questão sobre desemprego, a pesquisa mostra que mulheres negras são as mais afetadas, possuindo uma taxa de 18,2%, sendo que a média geral é de 13,3%. Homens negros possuem 14% e mulheres brancas e homens brancos são os menos afetados pelo desemprego segundo a pesquisa. Veja os *gráficos 1 e 2*:

---

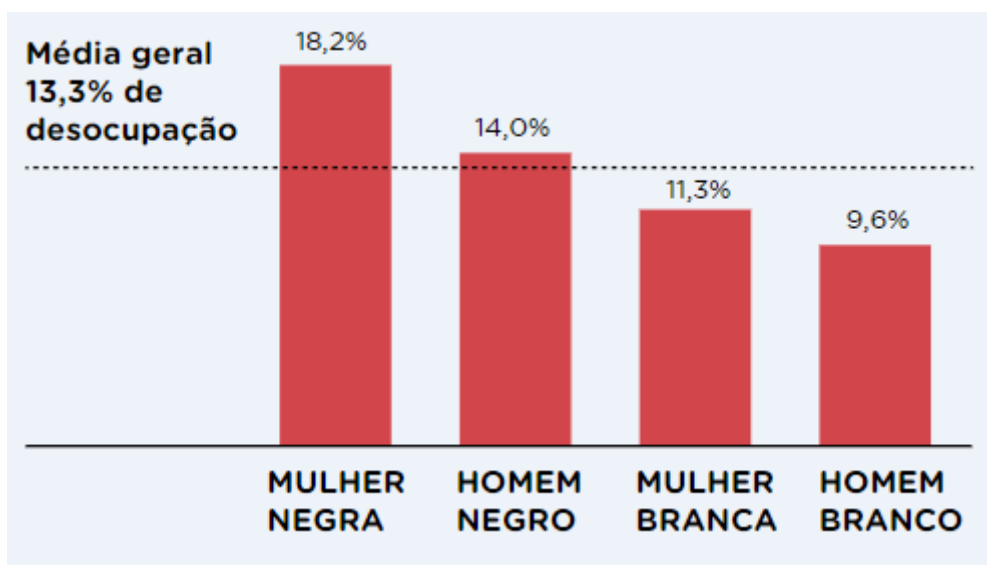
7 Ver em <https://pp.nexojournal.com.br/Dados/2021/02/11/A-desigualdade-racial-e-de-g%C3%AAnero-no-mercado-de-trabalho-no-Brasil>. Acesso em 06 de Jun. de 2022.

**Gráfico 1** - Rendimento médio mensal considerando gênero e cor/raça no Brasil no primeiro trimestre de 2020



Fonte: NEXO

**Gráfico 2:** Taxa de desocupação considerando gênero e cor/raça no Brasil no primeiro trimestre de 2020



Fonte: Nexo

Após reivindicações de organizações do Movimento Negro Antirracista brasileiro, o Ministério da Saúde começou a colocar os marcadores de raça enquanto elementos de base de dados sobre a pandemia do Covid-19. Antes disso essas informações não eram levantadas (LIMA, et. al, 2020; BERTOLDO, 2020). Nas pesquisas realizadas em abril de 2020 foi levantado que a doença é mais letal para pessoas negras, que representam 1 em cada 4 brasileiros internados com Síndrome Respiratória Aguda Grave (23,9%), chegam a 1 em cada 3 entre os mortos (34,3%) e são o único grupo racial que tem a taxa de mortalidade (34,3%) maior do que internação (23,9%) (BERTOLDO, XAVIER, 2020).

Como consequência do racismo de classe ou racismo econômico, o acesso à saúde é um problema que pessoas negras enfrentam no contexto brasileiro. Segundo o informativo publicado em outubro de 2020 pelo Afro Núcleo de Pesquisa e Formação em Raça, Gênero e Justiça Racial, pessoas negras são o grupo que mais sofre de doenças associadas a diabetes, tuberculose, hipertensão e doenças renais crônicas no país, doenças essas consideradas agravantes da Covid-19 (LIMA, MILANEZI, et. al., 2020). A população negra é o grupo que vive em locais com pior acesso aos serviços públicos, sofre com a precariedades de mobilidade urbana, acesso a hospitais e postos de saúde (LIMA, et. al., 2020). Assim, a pandemia não se restringe apenas a esfera da saúde, ela perpassa pelos problemas de território, trabalho, renda e educação, sendo uma ferramenta de produção e reprodução de desigualdade racial. Em questão de mortalidade foram os corpos negros que foram mais atingidos pela covid-19 (BERTOLDO, XAVIER, 2020).

## **2.2 Racismo Político/Institucional**

No aspecto político/institucional do racismo, entende-se que o Estado é uma forma política que alimenta e reproduz a divisão de grupos e pessoas por meio das estruturas estatais. O Estado é a relação material da força (ALMEIDA, 2020) isto é, ele é construído pela institucionalização e a centralização do poder de uma sociedade. O Estado é um elemento fundamental para reproduzir comportamentos sociais racistas, pois ele institucionaliza todos os parâmetros da vida social, inclusive o racismo. Jesso

Alves, em entrevista para esta pesquisa, relata que “enquanto pessoa pretas e não brancas, nós estamos em um lugar de sofrimento que não é nosso. Que o Estado nos colocou desde muito tempo atrás”.

As instituições são formadas para orientar, rotinizar e coordenar comportamentos sociais que estabilizam as sociedades, ou seja, estabelecem normas e padrões que orientam os indivíduos. O grupo social que domina as instituições é um exemplo prático dos efeitos do racismo institucional brasileiro. Homens brancos possuem o domínio sobre as instituições públicas, tais como cargos de poder nos legislativos, nos judiciários, nos ministérios públicos e nas reitorias de universidades (ALMEIDA, 2020). Esse cenário mostra quais corpos são ou não aceitos nas instituições e para quem elas são formadas.

Vejamos como exemplo as instituições educacionais. Estudos mostram como a educação tem um papel crucial na mobilidade social. Porém enquanto ferramenta estrutural do racismo, a educação se torna produtora de desigualdades (VENTURINI, et. al, 2020). Assim, racismo econômico e racismo político/institucional se interrelacionam. No caso da presença de pessoas negras enquanto estudantes nas instituições educacionais do ensino superior, tais como universidades públicas, historicamente esses corpos eram excluídos, uma vez que, as vagas dos cursos mais disputados eram preenchidas majoritariamente por estudantes brancos oriundos de escolas de ensino fundamental e médio da rede privada (VENTURINI, et. al, 2020). Após a implantação de ações afirmativas, como as cotas raciais para adesão de estudantes pretos, pardos e indígenas nas universidades públicas brasileiras, houve um aumento significativo de pessoas negras nas universidades. No entanto, esse aumento se deu de forma desigual, havendo uma maior participação desse grupo em áreas como Humanidades e Ciências Sociais Aplicadas em comparação as outras áreas, como Ciências Exatas e Ciências da Natureza (VENTURINI, et. al, 2020).

A política de cotas para ingresso de estudantes oriundos de escola pública inicialmente foi instaurada em 2002 pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF) e a Universidade do Estado da Bahia (UNEB) (GUIMARÃES, ZELAYA, 2021). Desde então, organizações ligadas ao Movimento Negro Antirracista brasileiro fomentaram a discussão sobre a implantação desta política a partir do recorte

racial, uma vez que, pessoas pretas, pardas e indígenas são as que menos ingressam nas universidades públicas do país. Dez anos depois, em 2012 no governo de Dilma Rousseff, foram colocadas como lei federal as políticas de cotas raciais e cotas para estudantes de escola públicas do ensino médio (GUIMARÃES, ZELAYA, 2021). Alguns resultados dessa ação afirmativa reverberaram positivamente, uma vez que, segundo os dados da Associação de Reitores de Instituições Federais (Andife), o acesso de negros e pardos ao ensino superior público passou de 34,4% em 2003, 47,6% em 2014 e em 2018 foi para 50,3% (GUIMARÃES, ZELAYA, 2021).

Deste modo, entende-se que as políticas de cotas raciais são uma estratégia de combate ao racismo político/institucional que não têm a finalidade de demonstrar qual grupo racial possui uma suposta capacidade intelectual em adentrar em uma universidade. As cotas têm como objetivo reconhecer e combater as desigualdades construídas historicamente pelos marcadores de raça e classe que dificultam as oportunidades para corpos negros, pardos e indígenas ocuparem espaços que são de direitos básicos. Elas visam reparar a forma de como o Estado historicamente produziu racismo e exclusão nos processos de escolarização nas universidades públicas. Sobre isso, Karina Duarte (2022) destaca:

a academia é um ponto crucial sobre esses espaços embranquecidos, por conta dela, nós negros temos que estar sendo duas vezes, três vezes mais, para poderem nos reconhecer enquanto artistas e quanto pessoas também.

Além de exclusões de pessoas negras no âmbito acadêmico, o racismo institucional utiliza o discurso academicista como produtor de poder da branquitude. A ciência, produto da academia, possibilita criar discursos de autoridade, que muitas vezes são incontestáveis. Pelo caráter restritivo de quem produz e consome, essa restrição acontece não por questões de capacidade, mas sim por questão de hegemonia (ALMEIDA, 2020). É formado uma ordem de validação do conhecimento que dita “a verdade” que é controlada por pessoas brancas para pessoas brancas, gerando assim a autopreservação do discurso feito pela branquitude acadêmica.

Por meio da “verdade científica” a academia classificou, hierarquizou e no caso de conhecimentos advindos da cultura negra desvalidou práticas de

saberes africanas e afro brasileiras. Assim, outras formas de conhecimento que não combinem com as diretrizes academicistas da branquitude não são reconhecidas enquanto constructo de saberes. Portanto, “a ciência não é, um simples estudo apolítico da verdade, mas a reprodução de relações raciais de poder que ditam o que deve ser considerado verdadeiro” (KILOMBA, 2019, p.53). Com isso, entende-se a academia como um espaço de violência simbólica.

Porém, a universidade pode ser um espaço de disputa de discursos, uma vez que, intelectuais ativistas do Movimento Negro Antirracista reivindicam o poder de fala sobre os discursos produzidos pela academia. Grada Kilomba (2019) salienta que o discurso da negritude acadêmica surge para transgredir a linguagem academicista clássica, como uma forma de produção emancipatória alternativa, que configura o conhecimento e transforma o poder em prol da abertura de novos espaços da teorização e da prática.

Na pandemia de Covid-19, o racismo político/institucional se intensificou por meio das desigualdades presentes nas diferentes condições entre as escolas públicas e as escolas privadas do ensino básico, fundamental e superior; as expressivas desigualdades regionais no território nacional; assim como nas estruturas domiciliares e de acesso a equipamentos que viabilizem o ensino remoto (VENTURINI, et. al, 2020). Nas instituições básicas, negros e pardos são os grupos que mais compõe o corpo discente, e por conta das medidas repentinas causadas pela pandemia as escolas públicas em primeiro momento decidiram suspender as atividades e depois houve uma adaptação do ensino remoto, com enfrentamento de dificuldades de infraestrutura tanto dos professores quanto dos alunos (VENTURINI, et. al, 2020). Com o cenário das adaptações voltadas ao ensino remoto, recorreu-se à utilização de computadores, celulares, demandando acesso à internet e espaço domiciliar adequado para presenciar as aulas remotamente. Com isso, foi percebido que o acesso a esses recursos não é democraticamente obtido por todos os alunos.

Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) realizada em 2019, 16% dos estudantes nos níveis de escolaridade da alfabetização e do ensino fundamental público não possuem acesso à internet e em ambos os níveis de escolaridade, a proporção de estudantes negros sem acesso à internet é maior do que a de brancos (VENTURINI, et. al, 2020). Nas

regiões do Norte e Nordeste, onde existe a maior concentração de pessoas negras no país, a proporção de pessoas sem acesso à internet é três vezes maior do que as de pessoas da região do Sudeste, Sul e Centro-Oeste (VENTURINI, et. al, 2020). Esses dados mostram que a estrutura educacional do Brasil não contempla de maneira igualitária todos os alunos.

### **2.3 Racismo ideológico, Estereótipos e Imagens Racistas**

Entender o racismo enquanto relação ideológica, é considerar a ideologia enquanto uma prática, um processo de constituição de subjetividades de indivíduos cujas consciências e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais (ALMEIDA, 2020). Uma pessoa não nasce negra ou branca, ela assim se torna a partir da situação em que seu corpo é ligado a uma rede de sentidos compartilhados coletivamente. O racismo, enquanto ideologia, só consegue perdurar porque produz um sistema de ideias que fornece uma explicação pseudo-racional para a desigualdade racial, que consiste em naturalizar papéis sociais subalternizados para pessoas negras. Neste processo constitui também, sujeitos que não se sentem abalados diante da discriminação e da violência racial que é classificada como normal e natural a partir da branquitude (ALMEIDA, 2020). Isto é, como ideologia, o racismo torna a violência contra pessoas negras a norma, ao mesmo tempo que opera na constituição de afetos e interpretações que não consideram tais agressões problemáticas, sejam elas simbólicas ou físicas. Para que essa naturalização ideológica se estabeleça como majoritária, tais valores precisam circular nas relações sociais. Logo, os meios de comunicação, as mídias e os sistemas educacionais constituem espaços privilegiados por meio dos quais o racismo opera na criação de um imaginário social que naturaliza estereótipos raciais.

Entende-se os estereótipos como certo tipo de categorias simplificadoras ou atalhos cognitivos que podem participar dos exercícios de poder (BIROLI, 2011). São dispositivos cognitivos facilitadores de acesso a novas informações, pois permitem previsibilidade e equivalem a padrões que correspondem às expectativas normativas. Consistem, portanto, em categorias que estabelecem padrões de aproximação de valores e julgamentos, tendo caráter produtivo e de naturalização (BIROLI, 2011). Isto é, os estereótipos são criados como uma



forma de reduzir, simplificar e naturalizar significados em uma cultura. As mídias e os meios de comunicação de massa são instituições que produzem estereótipos e os colocam em circulação.

Segundo bell hooks (2018), é possível visualizar em revistas, programas de televisão, filmes e fotografias, imagens de pessoas negras que reforçam estereótipos que implicam opressões. Para a autora, as imagens podem desempenhar um papel importante no controle do poder político e social em relação a certos grupos. A relação entre indivíduos e o mundo é sempre mediada por variados fatores, entre eles estão as imagens produzidas pela TV, internet e páginas de revistas, entre outras mídias (BIROLI, 2011). Essas imagens recorrentemente cristalizam certas convenções de linguagem, ligadas aos regimes de representação historicamente constituídos, que foram consolidadas nas próprias práticas profissionais envolvidas em suas produções.

No campo do design ou das artes gráficas, nos quais as colagens digitais são produzidas, existem rotinas que favorecem a naturalização de certas convenções visuais ligadas a estereótipo. Uma vez que a formação de designers e artistas ocorre em contato com as narrativas e repertórios institucionalizados, existe certa recorrência a fórmulas e soluções já consagradas na busca por resultados entendidos como eficazes. Nas produções de design gráfico, pode-se identificar convenções visuais institucionalizadas nas bibliografias dos cursos de design, nos bancos de imagens utilizados para criação de projetos gráficos e em produções historicamente utilizadas como referencial de projeto gráfico. Nas práticas de criação de imagens, as naturalizações de estereótipos estão ligadas à ausência de reflexão crítica acerca das rotinas de previsibilidade. Quando não questionadas, tais rotinas tendem a ser incorporadas como um repertório compartilhado nas formações de profissionais (BIROLI, 2011)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A autora enfoca os estereótipos nas produções jornalísticas. Aqui ampliamos a discussão para as produções de Design Gráfico, que são utilizadas na criação de imagens que circulam nos meios de comunicação. Tal aproximação é possível, uma vez que, assim como o jornalismo, o Design Gráfico é uma ferramenta de comunicação. Segundo Rudinei Kopp (2009), a primeira vez que o termo design gráfico foi utilizado por William Addison Dwiggins em 1922, foi para definir sua atuação enquanto um trabalho de ordem visual para as formas de comunicação. Deste modo, entende-se o Design Gráfico enquanto prática comunicativa, assim como o jornalismo.

Por mais que a mídia e os meios de comunicação de massa sejam propagadores de estereótipos, produzindo e reproduzindo imaginários hegemônicos, existem alguns aspectos que complexificam as análises sobre a relação entre estereótipos e mídias (BIROLI, 2011). A complexidade da relação entre estereótipos e mídia decorre da grande variedade de narrativas veiculadas que não são homogêneas na mídia dominante. Além disso, existem também narrativas produzidas em sistemas alternativos de comunicação. Sendo assim, os estereótipos não são capazes de dar sentido à totalidade das experiências dos grupos sociais, pois existe um campo de disputas em que os discursos alternativos utilizam de fissuras e contradições dos discursos dominantes para produzirem novas formas de representação.

Mas como ressalta Biroli (2011), deve-se levar em conta, nos sistemas de circulação, as assimetrias no alcance e nos pesos atribuídos às narrativas hegemônicas e às narrativas alternativas (contranarrativas). O acesso à ampla circulação e à legitimação das informações não são igualmente distribuídos, favorecendo certas vozes sociais em detrimento de outras. Isso contribui para a dinâmica que torna alguns grupos invisíveis e estereotipados, já que “a invisibilidade está relacionada ao fato de que suas perspectivas sociais são silenciadas” (BIROLI, 2011, p.79). No campo de disputas por representação, quem detém os meios dominantes tem o poder de divulgar ampla e positivamente seus valores, enquanto marca negativamente outros grupos sociais.

Os grupos socialmente estigmatizados pelas imagens criadas pela cultura dominante, que carregam estereótipos de opressão, reivindicam e tornam a imagem uma ferramenta de luta cultural (HALL, 2003). Desta luta cria-se um campo de disputa que ocorre na complexidade entre resistir, recusar e denunciar estereótipos que produzem violência contra estes corpos, que identificam que a construção negativa da imagem tem uma motivação sociopolítica (BERTH, 2019). Pessoas negras denunciam como alguns estereótipos são prejudiciais para as culturas negras, quando carregados de valores e julgamentos de subalternização de raça, gênero, sexualidade e classe.

Frantz Fanon (2020) ressalta como historicamente as imagens dos corpos e das culturas negras foram estigmatizadas pelo olhar da branquitude. O autor observa que:

Na Europa, o negro representa, seja concreta ou simbolicamente, o lado mau da personalidade. Enquanto não tivermos compreendido essa proposição, estaremos condenados a falar em vão sobre o "problema negro". O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, denegrir a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loira, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, acima de tudo, quanta esperança! Nada comparável com uma magnífica criança negra: literalmente, é algo insólito. Apesar de tudo, não terei de revistar as histórias dos anjos negros. Na Europa, ou seja, em todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro. (FANON, 2020, p. 200)

Neste trecho, Fanon ressalta como, no ocidente, a branquitude utilizou da dualidade entre branco/preto e bem/mal para construir marcadores racistas em que o imaginário negativo se impregna no corpo negro. A dualidade construída pela branquitude coloca valores socialmente positivados nas representações das culturas eurocêntricas enquanto sinônimos de bom, bem, agradável, bonito, maior, melhor, já as referências às culturas africanas são entendidas enquanto mal, ruim, desagradável, feio, menor e pior, causando efeitos de inferiorização, homogeneização, invisibilização, objetificação, demonização e fatalização das experiências negras. Deste modo, são naturalizados imaginários racistas que não questionam estes valores (FANON, 2020). Os veículos de comunicação de massa tendem a reproduzir esses imaginários mediante o trabalho imagético de reiteração da inferioridade negra em favor da hipervalorização branca, enquanto sinônimo de perfeição (BERTH, 2019).

Enquanto prática do racismo ideológico, as imagens presentes nos meios de comunicação dominados pela branquitude possuem um papel de controle social. Isto é, desde a escravização em diante, a branquitude utiliza a imagem como uma das ferramentas centrais para a manutenção do racismo (HOOKS, 2018). Essas imagens sustentam as noções de superioridade branca, mediante a subordinação de corpos não branco (HOOKS, 2018). Imagens racistas são veiculadas de forma massiva e constante pela mídia

dominante, contribuindo para ocultar a responsabilidade da branquitude em responder pelas violências contínuas ligadas às múltiplas formas de explorações vivenciadas pelos povos negros (BUENO, 2019).

Deste modo, os meios de comunicação participam da criação de valores racistas sobre os corpos negros, produzindo opressões de raça, gênero, sexualidade e classe social. Tais corpos, aqui, se encontram enquanto carne carregada de estereótipos e dificuldades definidas pela branquitude. Quando circulam nos espaços embranquecidos vivenciam negações, incertezas e opressões corporais pois “é em sua corporeidade que o negro é atingido” (FANON, 2020, p. 177). Assim, coexistindo com as imagens racistas, pessoas negras podem internalizar valores deturpados sobre si mesmas, como sugere Silvio Almeida (2020, p. 65):

Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações.

As imagens presentes na história da televisão e das telenovelas brasileiras majoritariamente propagam estereótipos de opressão contra as pessoas negras. Segundo uma pesquisa realizada para o documentário *A Negação do Brasil* (2000) de Joel Zito Araújo, em 75% dos papéis interpretados por atores negros, seus personagens estavam atrelados a narrativas de submissão (FERREIRA, 2017). O diretor do filme, ao ser entrevistado por Bruce Douglas (2015) para o jornal *The Guardian*, afirmou que as imagens de pessoas negras presentes nas telenovelas brasileiras estão ligadas, em sua maioria, a representações de moradores de favelas, servos domésticos e criminosos.

Segundo Araújo (2008), na década de 1960, atrizes negras interpretaram regularmente apenas escravizadas e empregadas domésticas, sendo uma reedição dos estereótipos comuns presentes no cinema e na televisão estadunidense. Um dos exemplos de sucesso comercial de personagens negras como domésticas foi a de Maria Clara, na novela *Antônio Maria* (1968), interpretada pela atriz Jacyra Silva. O autor da novela, Geraldo

Vietri, em entrevista para revista *Melhores Momentos* (1980), relatou que a trama da personagem “mudou quase completamente a mentalidade de patrões em relação a empregados. Recebi cartas de domésticas que transformaram Maria Clara em um ídolo”. Subentende-se na fala do autor, um homem branco, uma suposta harmonia entre patrões brancos e empregadas negras. Isso esconde a relação de inferiorização social dos negros causada pelo racismo econômico, maquiada pelas telenovelas que representavam uma certa amistosidade e convivência pacífica entre as raças. As representações convencionais da branquitude acerca das mulheres negras que trabalham como empregadas domésticas geralmente tendem a criar a presunção de um possível afeto entre as famílias brancas e suas empregadas, criando assim um marcador normativo quanto ao comportamento profissional das mulheres negras. Tal marcador opera sob um mito no qual as empregadas se dedicam a cuidar e amar as famílias brancas (BUENO, 2017). Essas imagens, que associam majoritariamente mulheres negras com representações de trabalhadoras domésticas, constituem um imaginário que naturaliza a percepção destes corpos como supostamente destinados para estas únicas funções de serviços. Logo, operam como uma atualização das premissas racistas advindas do período escravocrata, que entendiam as mulheres negras enquanto exemplo de mão de obra doméstica a serviço da família branca.

Na década de 1970, houve uma pequena mudança nas atribuições profissionais ligadas a personagens negros. Araújo (2008), cita como exemplos o psiquiatra, Dr. Percival, interpretado por Milton Gonçalves em *Pecado capital* (1975) e Dona Elisa, interpretada por Ruth de Souza, que era uma professora e dona de escola na novela *Duas Vidas* (1976). As duas novelas foram escritas por Janete Clair. Porém, esses personagens não faziam parte do enredo principal das histórias, sendo colocados como secundários. Foi apenas em 1996 que, pela primeira vez na história da teledramaturgia brasileira, uma mulher negra ocupou o lugar de protagonista. A personagem Xica da Silva foi interpretada por Taís Araújo na novela de nome homônimo. Entretanto, Xica da Silva foi construída a partir dos estereótipos de gênero, raça e sexualidade que constituíram as imagens das mulatas sedutoras e destruidoras de lares (ARAÚJO, 2008). Na trama, Xica da Silva é uma mulher ex-escravizada que consegue sua alforria ao se relacionar afetivamente com o explorador de

diamantes João Fernandes de Oliveira durante o período colonial. Com teor erótico, a novela foi transmitida pela emissora Rede Manchete, que caracterizava a personagem como “uma mulher lasciva e dominadora, uma mulher insaciável e capaz de dominar qualquer homem com o poder de seu corpo” (NUNES, 2019).

No caso da Rede Globo, pessoas negras foram, e ainda são, minoria nas narrativas presentes nas novelas produzidas pela emissora. Segundo a pesquisa feita por Joel Zito Araújo (2008), em um terço das telenovelas produzidas pela Rede Globo, até o final da década de 1990, não havia nenhuma personagem negro. Em outro terço, o número de atores negros contratados conseguiu ultrapassar levemente a marca de 10% do total do elenco. Esses números contrastam com o percentual de pessoas que se identificam como negros no país, que segundo o IBGE é de 54% (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2016). Isso mostra que as novelas da emissora não se preocupam em contemplar o perfil do povo brasileiro em suas narrativas. Além disso, um corpo negro interpretando uma protagonista em uma novela da emissora só pode ser visto em 2004, na novela *Da Cor do Pecado* de João Emanuel Carneiro. A personagem, Preta de Souza, também foi interpretada por Taís Araújo. Destaca-se aqui o título da novela, que associa o corpo e a cor negra com a ideia de pecado, caracterizando a beleza e a sexualidade negra como algo provocativo. Araújo (2008) ainda destaca outro aspecto comum nas narrativas das telenovelas brasileiras, que diz respeito a tratar o racismo como um problema individualizado, tal como um desvio de caráter dos personagens vilões nas tramas. Isso não contribui para um entendimento mais complexo da temática, que deveria ser tratada como algo sistemático e estrutural, como um traço recorrente e ainda presente na sociedade e na cultura brasileira (ARAÚJO, 2008).

## **2.4 Interseccionalidade**

As opressões de raça não funcionam de modo isolado. Para que as desigualdades do racismo estrutural existam, é preciso ter uma articulação com outros marcadores das diferenças que fortaleçam o sistema da branquitude. É na análise dessas articulações que a perspectiva interseccional trabalha para

identificar como ocorre essa dinâmica social que atinge os mais diversos corpos negros. O termo “interseccionalidade” foi cunhado em 1989 pela pesquisadora estadunidense Kimberlé Crenshaw no artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. A partir disso, o termo foi apropriado por pesquisadoras e ativistas do Feminismo Negro enquanto abordagem e intervenção política nas práticas de resistência e experiência de mulheres negras (AKOTIRENE, 2020).

Nesta perspectiva destaca-se a importância de não desvincular as opressões que atravessam as vivências de mulheres negras, cujas trajetórias articulam múltiplos marcadores sociais de diferença. Sendo assim, esta perspectiva funciona enquanto ferramenta analítica para entender os contextos múltiplos das desigualdades que emergem da intersecção entre raça, gênero, sexualidade e classe social, entre outros marcadores possíveis. Além de denunciar as opressões estruturais da sociedade, a discussão teórica pautada na interseccionalidade foi construída a partir da consciência da invisibilidade das experiências de mulheres negras nas agendas do Movimento Negro Antirracista e do Feminismo Branco. Este último tende a universalizar o “ser mulher”, a partir das experiências e vivências apenas de mulheres brancas (AKOTIRENE, 2020).

Sobre como a interseccionalidade denuncia as problemáticas análises sobre gênero e classe que universalizam e por consequência não contemplam as situações das mulheres negras, Carla Akotirene (2019, p. 28) elucida:

Por certo, produções e posicionamentos como esse, além de encontrarem caminhos de ressarcir vozes secularmente inaudíveis até a publicação, advertem equívocos analíticos da sociedade civil e Estado toda vez que a *mulher* é tomada de modo universal. Diga-se de passagem, iniquidades de gênero nunca atingiram mulheres em intensidade e frequências análogas. Gênero inscreve o corpo racializado. Entretanto, enfoques socialistas encurtados à cantilena de classe negaram humanidades africanas, além do fato de negras serem mulheres e estupro colonial terem-nas

---

9 Textos traduzidos da autora relacionados a temática: CRENSHAW, kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. Disponível em:

<<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>>.

Acesso em: 28 de jun. de 2017.

E CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Estudos Feministas, Florianópolis, vol. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

transformado em produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas no trabalho de parto, e seus filhos em mercadorias as quais, elas, em tese, mães, não tinham o direito à propriedade. É fetiche epistemicida omitirmos clivagens racistas, sexistas e cisheteronormativas<sup>10</sup> estruturadas pelo Ocidente cristão.

Quanto ao Movimento Negro Antirracista, Grada Kilomba (2019) ressalta que a literatura antirracista na primeira metade do século XX falhou em abordar as posições específicas de mulheres negras e as formas pelas quais gênero e sexualidade se relacionam com as reflexões de raça. A ausência da perspectiva interseccional nas pautas do Movimento Negro Antirracista pode produzir problemas de invisibilidade sobre as experiências de mulheres negras, como também nas de pessoas LGBTQIAP+ *negrxs*. Deste modo, a interseccionalidade tira das pautas dos movimentos sociais o essencialismo sobre gênero e raça, demonstrando que nem toda mulher é branca e nem todo negro é homem (AKOTIRENE, 2020). Essa perspectiva estimula o pensamento complexo, a criatividade e evita que grupos subalternizados produzam novos essencialismo.

De acordo com Carla Akotirene (2020), a perspectiva da interseccionalidade é uma sensibilidade analítica de entender as identidades subalternizadas e as opressões que tal subalternização acarreta estão relacionadas com o poder. É uma construção teórico-metodológica iniciada pelo feminismo negro para as mulheres negras, mas isso não significa que seja exclusiva a este grupo, pois mulheres não negras também devem refletir sobre o modo que suas vivências identitárias são articuladas. Essa abordagem possibilita, ainda, que LGBTQIAP+ sejam incorporados nas pautas da interseccionalidade. Deste modo, os marcadores basais da perspectiva da interseccionalidade são raça, gênero, sexualidade e classe social<sup>11</sup>.

---

10 Segundo Carla Akotirene (2020), cisheteronormatividade ou cisheteropatriarcado é um sistema político modelador da cultura e da dominação masculina, que violenta especialmente as mulheres. É intensificado pelas instituições sociais, como instituições religiosas e a instituição família que impõe identidades de gênero binários, construídos pela noção de homem (masculino) e mulher (feminino). Estas imposições são colocadas desde o nascimento do sujeito que é definido a partir da genitália, se o corpo nasce com um pênis ele automaticamente é definido como um corpo masculino, se possui uma vagina é uma mulher. Assim se constrói identidade de gênero “cis”, que é quando pessoas se identificam com o gênero imposto para elas a partir do seu órgão genital. Assim, a cisheteronormatividade exclui as identificações não-cis, tais como transexualidade e intersexualidade.

11 Anteriormente, foi discutido conceitualmente reflexões sobre raça e racismo econômico (classe). Neste tópico iremos discorrer sobre gênero e sexualidade.



Quando Carla Akotirene ressalta que “gênero inscreve o corpo racializado”, entende-se que estes corpos, produtos da subalternização, mesclam marcadores da diferença de gênero e de raça, como aponta Tanya Saunders (2020, p. 192):

As premissas de gênero e sexualidade entrelaçaram firmemente com um sistema de classificação racial, emergente, de tal forma que é impossível entender um eixo [...] sem entender como ele coexiste e é estruturado pelo outro” (SAUNDERS, 2020, p. 192).

Saunders (2020) evidencia que durante o século XIX, o racismo científico hegemônico juntamente com o marcador da sexualidade, sustentou o entendimento de que o corpo negro lésbico fosse classificado como o pervertido feminino “não humano”, provido de perversidade e o oposto da ordem social guiada pelo corpo, cisgênero<sup>12</sup>, masculino, heterossexual, burguês e cristão. Desta forma, compreendemos que mulheres negras, bem como corpos negros não cis e não heterossexuais, carregam em sua identidade cultural construções históricas pautadas pela noção de “outro”.

Gênero, assim como raça, também foi entendido como uma categoria da diferença que a partir da ideia que o homem (branco) é universal, mulheres foram tidas como “a diferença”. Anteriormente as teorias feministas, “gênero não pertencia ao homem, gênero era a marca da mulher, a marca de uma diferença que implica a condição de subordinação das mulheres à família e à sociedade” (LAURETIS, 2021, p.167). Enquanto conceito crítico, gênero foi introduzido e articulado por feministas em diversos campos disciplinares, como uma forma de denunciar e criticar as opressões vindas dos sistemas que produzem normativas androcêntricas (AKOTIRENE, 2019; LAURETIS, 2021).

Segundo Teresa de Lauretis (1994), a categoria gênero opera como representação e autorrepresentação, produto de diferentes tecnologias sociais, de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas presentes na vida cotidiana. Para Lauretis (1994) gênero medeia as relações do sistema “sexo-gênero”, que são concepções culturais que marcam corpos masculinos e femininos como complementares e opostos ao mesmo tempo. Essas marcações formam sistemas de significação que produzem valores e

---

12 Identidade de gênero em que o indivíduo se reconhece com o gênero atribuído em seu nascimento (CAZEIRO; SOUZA; BEZERRA, 2019).

hierarquias sociais, posicionando as masculinidades como superiores às feminilidades. Sobre os valores impostos pelo sistema sexo-gênero mulheres são supostamente frágeis, são designadas a cuidar do ambiente doméstico, e subordinadas aos homens, já os homens são fortes, não são formados para o trabalho doméstico e são superiores em relação as mulheres. Os sistemas sexo-gênero estão ligados a fatores políticos e econômicos, produzem assimetria de posições sociais, produzindo desigualdades pautadas no gênero.

Assim como a pedagogia dos opostos binários medeia e sustenta o racismo, como destacado antes, nas questões de gênero isso também ocorre. Os sistemas de classificação se apropriam de valores e significações de bem/mau, forte/frágil, bom/ruim, racional/emotivo, para produzir hierarquias e opressões. Racismo estrutural e o sistema sexo-gênero são articulações sistêmicas que produzem e reproduzem preconceitos, discriminações e violências. Eles sustentam uma estrutura de poder pautada na raça, sexualidade e gênero como elemento constitutivo dos sujeitos em uma sociedade. Existem exemplos de estereótipos que mostram como a intersecção de gênero e raça produz esses binarismos e preconceitos, tais como, a ideia de que mulheres brancas são frágeis em comparação a homens brancos e negros, mulheres negras têm mais propensão ao trabalho doméstico pesado do que mulheres brancas, homens negros tem mais facilidade para atividades “braçais” do que homens brancos.

A sexualidade está ligada ao termo sexo, que historicamente foi utilizado para definir as diferenças anatômicas entre corpo lidos como masculinos e femininos (LOURO, 2000). Com isso, as noções de gênero e sexualidade, muitas vezes são tratadas como equivalentes e entendidas, em alguns casos, como inerentes. A sexualidade, enquanto marcador da diferença, é ao mesmo tempo um fator que constrói a norma. A normativa, pautada na heterossexualidade como algo natural, tira o caráter político e social que esse marcador carrega. Tal qual o gênero e a raça, a sexualidade foi constituída historicamente a partir de discursos e práticas que regulam, normatizam e instauram saberes que produzem supostas “verdades” (LOURO, 2000). Antes do século XIX, a sexualidade no ocidente era uma preocupação da religião hegemônica cristã e da filosofia moral. A partir do século XIX, a sexualidade passa ser considerada um fenômeno que deve ser estudado e entendido

mediante a sua introdução nas áreas da psicologia, biologia e antropologia. A disciplina de sexologia, se especializa na elaboração de discursos científicos sobre os comportamentos sexuais e no século XX o tema foi pauta de discussões da sociologia e da história (LOURO, 2000).

A heterossexualidade e a associação entre sexo e gênero marginalizava e de certo modo ainda marginaliza corpos cujos desejos não são entendidos enquanto heteronormativos, tais como aqueles identificados com a homossexualidade e a bissexualidade, colocando-os como desviantes. Historicamente, a homossexualidade foi tida como doença e desvio comportamental de corpos que se identificavam como homossexuais. A mesma coisa acontecia com a identidade de gênero de travestis e transexuais, que até a década de 2010 estava inscrita como patologia psicológica.

Mas existem formas de resistências e subversões que tendem a tensionar os padrões de gênero e sexualidade impostos sobre os corpos ditos desviantes. Beatriz Preciado (2014, p. 21) define essas subversões como uma forma de contrassexualidade, que se caracteriza por:

Em primeiro lugar: uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (BUTLER, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de acessar a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas.

Para a autora, a contrassexualidade é uma tecnologia de resistência que opera por meio das práticas sexuais não convencionais que se distanciam do caráter reprodutor do ato sexual heteronormativo, tais como a prática de sexo anal, a utilização de próteses sexuais como dildos e as relações gays e lésbicas que atuam fora das oposições binárias homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual. Deste modo, a contrassexualidade se torna uma ferramenta emancipatória para os corpos

subalternizados interseccionalmente que buscam desvincular suas práticas das convenções realizadas pela branquitude heterocentrada. Pois,

nas ontologias ocidentais eurocêntricas, pessoas não brancas, racializadas e pessoas LGBTTT são consideradas monstros. É assim, que a racialização, a diferença sexual e as práticas religiosas não judaico-cristãs estão sendo cada vez mais construídas como 'outro' (SAUNDERS, 2020, p.195).

Para Karina Duarte (uma das artistas que é objeto de pesquisa desta dissertação) se identifica enquanto pessoa negra e afro-indígena, levando também os marcadores de gênero, sexualidade e classe dissidentes sendo uma mulher cisgênero bissexual artista. Para Duarte (2022), levar em seu corpo tais marcadores sociais é de uma coragem extrema, uma vez que, segundo ela, nosso corpo é político. Enquanto o corpo marcado por interseccionalidades dissidentes, em entrevista a esta pesquisa, o artista Jesso Alves (cujas obras serão analisadas neste trabalho) se identifica-se enquanto pessoa negra. Os marcadores de orientação sexual e identidade de gênero passam por um processo de auto questionamento. Dado momento em sua vida, o artista se identificava enquanto homem cis gay, mas, segundo Alves (2022), “Estou em um processo de questionar a cisgeneridade e talvez eu não me identifique mais em ser cisgênero”. Ele ressalta que “não me importo com os pronomes, você pode me chamar como sair, não é algo que me afeta”.

Destaca-se aqui o caráter opositor e contrassexual trazido na fala de Jesso Alves sobre sua identidade, uma vez que, ao passar por um processo de construção e desconstrução pautado pelo questionamento de seu gênero e sexualidade, o autor se distância da norma, que é a cisgeneridade, que na branquitude esses marcadores são subentendidos enquanto fixos e não mutáveis. Salienta-se também, que Jesso Alves é uma pessoa gorda e também nordestina, rótulos que nos sistemas de opressão presentes no Brasil, são estigmatizados e sofrem violências cotidianas. Segundo o artista essas identidades marginalizadas são camadas que constroem sua subjetividade.

A interseccionalidade de raça, gênero, classe e sexualidade, quando enfocadas por um olhar antirracista e contrassexual, trabalham para um futuro que se opõem às práticas da cultura dominante que tendem a violentar mulheres negras heterossexuais e corpos LGBTQIAP+ *negrxs*. Aqui a

heteronormatividade é entendida como sistema racializado de poder. Assim, Tanya Saunders (2020) salienta a importância de corpos negros serem mais críticos ao abraçarem a heteronormatividade, uma vez que esta se enquadra nas políticas racistas dominantes.

## **2.5 Olhar Opositor Negro**

Tendo em vista que as imagens podem ser ferramentas de opressão, pessoas negras buscam novas formas de pensar e falar sobre raça, gênero, sexualidade, classe e suas representações, a fim de transformar as imagens (HOOKS, 2018). As imagens racistas foram e são idealizadas por pessoas brancas que não se despiram do racismo ou pessoas não brancas que veem o mundo pelo olhar da branquitude. Assim, o olhar torna-se também uma ferramenta política (HOOKS, 2018). Como visto antes, as imagens sugerem sentidos que definem lugares sociais e controlam as possibilidades de certos grupos, colocando-os em situação de marginalidade, local em que o corpo negro foi designado pela branquitude. No contexto da marginalização, pessoas negras desenvolvem o olhar tanto “de fora para dentro”, quanto “de dentro para fora”. Segundo Grada Kilomba (2018), pessoas negras ficam atentas em observar o que é produzido no centro (local em que elas são geralmente excluídas), mas também podem tomar a margem enquanto um local de potência, utilizando-a como uma estratégia de sobrevivência e consciência racial. Foi na configuração de “outro” que o corpo negro foi colocado pela branquitude (centro) e, com isso, a negritude (margem) se fez resistente.

A negritude está posicionada na margem. Ela é entendida enquanto Identidade Negra, uma construção plural e consciente que perpassa as linhas sociais e históricas (GOMES, 2005). É através das relações do indivíduo com a comunidade negra e a história do que é ser negro ante o racismo, que a negritude se faz um caminho de luta. Ela responde à preocupação em conscientizar a identidade coletiva negra que, pelo histórico racista, foi estigmatizada. A negritude pode ser compreendida como afirmação, solidariedade e fraternidade entre as vítimas do racismo, sendo uma prática de resistência às violências advindas das estruturas raciais (GOMES, 2005). Negritude seria a ideia de uma existência de fatores comuns que ligam as

vivências de pessoas negras que tiveram e têm o racismo atravessado em seus corpos. Para Nilma Lino Gomes (2017), por meio das imagens, do corpo, da política, da arte, da educação, da dança e da poesia a negritude constrói a “beleza negra” que tensiona os valores impostos pela branquitude, valores estes que colocam o ser negro enquanto algo não belo.

Assim, além de ser identificado como um local de desvantagem em comparação ao centro, a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, espaço de privações e perdas, mas pode ser entendida enquanto localidade de possibilidades, emancipação, criatividade e criticidade (KILOMBA, 2019). É na margem que as categorias de raça, gênero, sexualidade e classe são questionadas. Para Grada Kilomba (2019) é nesse espaço que perguntas que desafiam o centro e os discursos hegemônicos são feitas, é na margem que se escreve contra. Escrever contra significa falar em oposição ao silêncio e estigmatização criados pelo racismo.

Em *Olhares Negros: raça e representação* (2018), bell hooks solicita que pessoas que se empenham na luta antirracista considerem a perspectiva da qual se olha as imagens sobre as comunidades negras. E afirma que é preciso questionar de modo vigilante, quais imagens nos identificamos e amamos. Deste modo, bell hooks (2018) salienta que existe um espaço de agência no qual pessoas negras podem interrogar o olhar da branquitude e se auto interrogar, tendo o “olhar” enquanto ferramenta de resistência. Pelas experiências diante do racismo estrutural, pessoas negras conscientes de sua negritude percebem que existe um jeito crítico de olhar que é opositor em relação às opressões de poder.

O ato crítico e vigilante, construído pela negritude, oportuniza que pessoas negras produzam contranarrativas em oposição à hegemonia branca. hooks (2019) ressalta que pessoas negras devem assistir as representações racistas de forma a questionar e identificar quais são os interesses da branquitude em construir imagens racistas. Uma das motivações de se construir estereótipos racistas por meio de representações é a de posicionar os corpos negros no imaginário de inferioridade racial. É pelo olhar questionador, consciente e opositor que se cria a negritude. Segundo bell hooks (2018, p.217),

Quando a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos teve a primeira oportunidade de assistir a filmes e à televisão, fez isso totalmente consciente de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com sua negação da representação negra. Foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente.

A partir da consciência das opressões advindas das imagens racistas do cinema e da televisão estadunidense, pessoas negras reivindicaram caminhos para a construção de imagens que se opunham às representações convencionais da branquitude. Para bell hooks (2018), este tem sido um trabalho árduo para as pessoas negras, que ao mesmo tempo que existe a produção de um olhar opositor negro, ainda circulam representações dolorosas sobre o corpo e a presença negra nas mídias de massa. Quando há visualidades de pessoas negras violentas, sendo violentadas ou violentando-se entre seus similares, em filmes e séries de televisão, existem pessoas que olham para estas representações como entretenimento, algo que, segundo a autora, deveria ser repudiado por todos (HOOKS, 2018). Pessoas negras que não têm consciência do poder das imagens violentas sobre corpos negros, muitas vezes são seduzidas por essas representações e não indagam qual é a intenção da mídia em retratar essas violências.

Narrativas visuais que produzem opressões de raça, gênero, sexualidade e classe social, quando não questionadas por meio de uma consciência crítica das visualidades, podem adquirir um papel pedagógico racista que ensina pessoas negras a terem ódio de si e de seus semelhantes. bell hooks (2018) enfatiza que enquanto pessoas negras forem ensinadas a rejeitar a negritude, o racismo internalizado será o fio condutor das consequências desse fenômeno, tal como a baixa autoestima que permeia suas vidas desde a infância.

Mas, são nas brechas e na margem que o olhar opositor negro transforma a imagem de forma a ressignificar as categorias de raça, gênero, sexualidade e classe social, se opondo às imagens racistas. Sobre isso a autora destaca:

É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver (HOOKS, 2018, p.37).

Com isso, hooks (2018) também destaca que essa luta por representação travada pela comunidade negra é uma responsabilidade de todos e não apenas das pessoas negras. Se pessoas brancas e outros grupos racializados ainda não questionam suas perspectivas em relação a narrativas racistas, elas vão ratificar padrões de dominação e de opressões interseccionalizadas. O modo de olhar para a negritude deve ser alterado, subvertido e afastado dos valores impostos pela branquitude. Como intervenção radical, é preciso elaborar atitudes de inquietação, disruptivas e subversivas. O olhar construído como opositor deve inquietar as pessoas que se sentem acomodadas pelo racismo cotidiano, tomando a provocação e engajamento como alicerces de transformação das imagens.

O olhar opositor negro encontra-se na criação de imagens, mas também no seu consumo. O espectador também é um agente opositor em potencial. No tensionamento de se identificar e rejeitar as representações sobre a comunidade negra, o espectador negro tem como objetivo criar rupturas de recepção dos discursos hegemônicos sobre os corpos negros, repudiando o consumo passivo dessas imagens. O debate presente na ideia de um olhar opositor negro não se encontra apenas em observar se a imagem é positiva ou negativa, ou então transformar imagens negativas em positivas sobre os corpos negros. Está em entender a produção e o consumo de imagens em sua complexidade e em considerar como essas imagens influenciam o racismo estrutural. Ao construir a noção de “olhar opositor negro”, bell hooks (2018) discute sobretudo, as imagens presentes no cinema estadunidense. Mas essa prática antirracista pode ser direcionada a outras manifestações artísticas, uma vez que, as representações de corpos e de culturas negras circulam em múltiplas produções culturais, tais como músicas, videoclipes, artes plásticas e colagens digitais.



Houve uma movimentação de pessoas negras que se preocupavam com as questões de raça e racismo representadas no cinema estadunidense. O olhar opositor negro criou críticos que denunciavam estereótipos raciais; a ausência de negros nas narrativas feitas no cinema e na televisão; a hierarquização racial que colocava personagens brancos como protagonistas, enquanto negros eram personagens secundários; a representação única da comunidade negra pautada na violência e a objetificação do corpo negro em representações de relacionamentos interracialis.

Porém, como destaca hooks (2018), inicialmente os olhares críticos sobre a negritude se preocupavam apenas com as representações de homens negros heterossexuais nas narrativas audiovisuais. Segundo hooks (2018), muitos diretores do cinema negro independente estadunidense representavam mulheres negras em seus filmes como objeto do olhar masculino negro. Em diálogo com as imagens advindas do cinema dominante, eles produziam representações convencionais de feminilidades objetificadas, agora direcionadas às mulheres negras. Deste modo, filmes “negros” também estão sujeitos a questionamento crítico, pois a construção de representações do ponto de vista das masculinidades negras heterocentradas, muitas vezes se apoia na afirmação de hierarquias de gênero e sexualidade convencionais. Isso desfavorece mulheres negras, outras identidades de gênero e sexualidades dissidentes. Deste modo, entende-se a importância da perspectiva interseccional que preocupa-se em analisar de forma a questionar as múltiplas representações dos corpos negros.

Mas vale ressaltar que, para além da oposição (que como colocado aqui é de extrema importância para a negritude) o corpo negro produz novos jeitos de olhar-se e olhar para o mundo na motivação de se entender que este também é digno de potencialidade expressiva. Isto é, para a negritude, a oposição contra a branquitude é necessária, mas não é o substancial único na vida das pessoas negras. Em uma espécie complexa de jogo social, Fanon (2020) salienta que o negro está fadado a permear em dois mundos, o mundo branco e o mundo negro. “Enquanto o negro estiver em seu lar, não precisará, exceto por ocasião de lutas internas de menor gravidade, pôr seu ser à prova de outrem” (FANON, 2020, p. 125). Desta forma, a negritude (o mundo negro)

não se preocupa apenas em viver em função da branquitude (o mundo branco) de forma a assimilá-la ou impugná-la.

Quando vivida de forma coletiva, pessoas negras se manifestam e propagam representações de suas comunidades como forma de dar continuidade às suas existências. Pessoas negras propõe possibilidades de visualidades como outro qualquer coletivo e outra qualquer identidade racial. Pela complexidade do olhar que produz visualidade e do olhar que consome essas imagens, a negritude passa pela ideia de ser potencialmente heterogênea e criativa.

Assim, quando corpos negros propõem o olhar opositor, isso pode ser compreendido enquanto um olhar crítico sobre as imagens de corpos negros diversos, como uma forma de representar a comunidade negra em contraposição às amarras racistas construídas pelas imagens. Na sequência deste trabalho, é destacado como o Afrofuturismo se opõe e/ou tensiona as práticas racistas mediante o uso das visualidades como alternativas de resistência, sendo uma forma de produzir o olhar opositor negro defendido por bell hooks. E também entendo a linguagem afrofuturista como um espaço de resistência para mulheres negras heterossexuais e corpos LGBTQIAP+ *negrxs*.

### 3. Afrofuturismo

Segundo Raquel Lima (2019), devido ao fato de não existir uma introdução formal, o Afrofuturismo foi se criando de forma orgânica e não determinada por um marco inicial que já apresentava o nome e as características dessa linguagem. Por isso, o surgimento do Afrofuturismo não está delimitado ao momento em que foi cunhado o termo, na década de 1990. O nome Afrofuturismo foi apresentado tardiamente, apenas em 1994, pelo escritor branco Mark Dery, no artigo "*Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose in Flame Wars: the discourse of cyberculture*" (1994). Neste texto, o autor discutia com profissionais negros, tais como o autor de ficção especulativa Samuel R. Delany, o crítico de arte Greg Tate e a socióloga Tricia Rose as produções de ficção científica advindas das comunidades negras estadunidenses. O texto inicia com a indagação feita por Mark Dery do porquê, naquela época, eram tão poucos os afros estadunidenses que escreviam ficção científica.

A ficção científica, como gênero literário, foi introduzida no ocidente no século XIX, articulada com os efeitos da Revolução Industrial<sup>13</sup>. Essa literatura, inicialmente, tematizava narrativas sobre a interação do ser humano com as ciências biológicas, com as máquinas, com artefatos tecnológicos e com o universo (CARNEIRO, et. al., 2005). Outra característica do gênero ficção científica foi a preocupação dessas narrativas em se atentar às práticas científicas e tecnológicas enquanto ferramentas de exploração e prospecções de futuros para humanidade. Para Lisa Yaszek (2020), autores de ficção científica vêm utilizando o gênero para criar histórias que pautam assuntos relacionados à ciência, à sociedade, à raça, à tecnologia, como forma de entender a existência humana e os marcadores de tempo, principalmente o futuro.

Para o crítico de ficção científica Greg Tate, em entrevista para Mark Dery (1994), um dos atributos do gênero é a maneira didática de alertar as possíveis e potenciais catástrofes que uma sociedade pode pavimentar seja pela tecnologia, seja pelo estilo de vida desses membros, tendo assim um caráter cheio de precaução social. Já, para Samuel Delany (2020), a ficção científica pode ser uma ferramenta que ajuda os indivíduos a pensarem sobre o presente, um presente que está em constante mudança que assegura a existência de variadas opções, ações, diferentes crenças, conflitos, processos e diferentes sentimentos. Para o autor, efetivamente, a ficção científica não fornece respostas do que vai acontecer amanhã, mas faz com que questionamos o presente.

Mesmo que num período anterior à cunhagem do nome, observa-se que existem obras do início século XX que se alinham com o Afrofuturismo. Isto ocorre pelo caráter ficcional relacionado com as questões de raça. Assim, na contemporaneidade, estas obras podem ser lidas enquanto afrofuturistas. Um desses exemplos é o conto *O Cometa* (1920) de W.E.B Du Bois. William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) foi um sociólogo, socialista, historiador e ativista estadunidense. Nascido em Massachusetts, o intelectual foi o

---

13 A Revolução Industrial foi um período iniciado na Inglaterra a partir da segunda metade do século XVIII, em que ocorreu processos de mecanização e industrialização do trabalho. Nesse período as máquinas foram as principais ferramentas de trabalho das fábricas, ao invés do trabalho manual. Foi a Revolução Industrial que consolidou o capitalismo.

primeiro homem negro a ser diplomado como doutor na universidade de Harvard. Du Bois passou sua carreira pesquisando sobre as questões raciais na sociedade estadunidense. A história de *O Cometa* (1920) fala sobre um cenário de Nova York pós-apocalíptico em função da passagem de um cometa sobre a cidade. Apenas Jim Davis, homem negro protagonista do conto, e Julia, uma mulher branca, sobrevivem. No decorrer da história, as tensões raciais são refletidas na relação dos dois personagens, e principalmente na construção de Jim, que se questiona sobre sua presença enquanto homem negro em uma cidade segregacionista e racista. Questões sobre como a superação do racismo poderia ser realizada apenas se existisse um apocalipse e seus sobreviventes fossem capazes de reformular os marcadores da diferença, principalmente o da raça, são pautadas em *O Cometa*.

A linguagem afrofuturista também pode ser localizada no contexto estadunidense a partir da década de 1960 (WOMACK, 2013), coexistindo juntamente com o imaginário popular construído pela mídia dos Estados Unidos no período da guerra fria que fomentava as narrativas sobre futuro, tecnologia e ficção científica. A guerra fria foi um período histórico designado aos conflitos políticos entre Estados Unidos e União Soviética URSS, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial até em 1991 com o fim da URSS. As duas nações tinham impacto e influência no mundo, que foi dividido entre capitalismo (liderado pelos Estados Unidos) e comunismo (liderado pela União Soviética) (HOBBSAWM, 1995). Na guerra fria foi protagonizado um conflito conhecido como “a corrida espacial”, que era uma disputa entre os programas de pesquisa das duas potências mundiais que envolvia o desenvolvimento de profissionais, estudos e aparatos tecnológicos que auxiliariam a chegada do homem ao espaço. Este conflito teve como ponto inicial o lançamento do *Sputnik*, satélite artificial que ficava ao redor da Terra, implantado pela União Soviética (ZORZETTO, 2019).

A corrida espacial causou um misto de medo (sabendo que a guerra fria poderia causar um conflito direto entre URSS e Estados Unidos) e admiração pelas conquistas tecnológicas realizadas por cada nação durante esse período (HOBBSAWM, 1995). Assim, o imaginário sobre a corrida espacial foi introduzido na vida da população estadunidense, em que brinquedos, desenhos animados, séries de televisão, filmes, livros, histórias em quadrinhos,

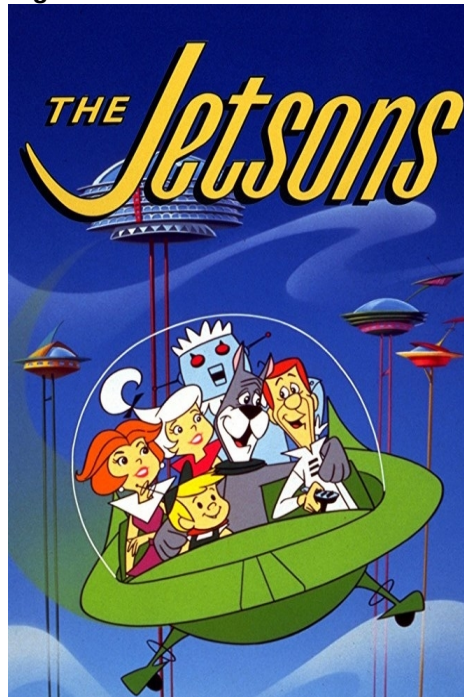
embalagens, revistas e anúncios publicitários foram tomados pela temática e consumidos em escala massiva (BOSTELMANN, 2017). O gênero ficção científica, enquanto produto *mainstream* estadunidense foi utilizado como propagador desse imaginário sobre futuro e avanço tecnológico, que era consumido como um estilo de vida estadunidense.

Mas foi no século XX, que a ficção científica passou a ser contemplada por outras linguagens, além da literatura, como forma de construir um imaginário sobre o futuro, a tecnologia e a ciência. Histórias de ficção científica presentes na década de 1960 criavam narrativas repletas de super-heróis, coexistência entre humanos, robôs e alienígenas, naves voadoras como transporte convencional e cidades entendidas pelo senso comum como ultra tecnológicas (WOMACK, 2013). O gênero ficção científica é utilizado nesta década, como alegoria para anseios do imaginário social estadunidense que tinha a corrida espacial enquanto fio condutor dos avanços tecnológicos (MARTINS, 2013). Como exemplo, vale citar o quadrinho *O Quarteto Fantástico e o Surfista Prateado* lançado em 1966, que trazia a história de quatro cientistas que, em uma viagem espacial são atingidos por um raio cósmico que os transformam em super-heróis. Essa narrativa criava uma metáfora sobre os cientistas e os astronautas que trabalhavam na corrida espacial, em serviço aos Estados Unidos, fossem vistos como super-heróis que obtiveram grandes poderes após suas missões no espaço.

Já a animação televisiva *Os Jetsons*, lançada em 1962, era uma produção que representava como os estadunidenses pensavam e sonhavam com o futuro, tendo a exploração do universo como fonte de inspiração (GUIMARÃES, 2022). A história se passava em 2062, em uma cidade futurista onde vivia uma família constituída por um pai, uma mãe, dois filhos (uma menina e um menino), um cachorro e um robô. Os seres humanos dessa família eram todos brancos e seguiam os moldes de uma família nuclear cis heteronormativa de classe social média. A robô Rosie, que tinha como função ser empregada doméstica, fazia a associação de que os trabalhos domésticos ainda no futuro seriam atividades femininas. Podemos observar as convenções normativas e conservadoras da época no cartaz de divulgação da série (*figura 1*), em que o pai da família é quem dirige o automóvel, o filho mais novo por ser homem senta na parte da frente, a filha, embora mais velha, senta atrás. Todos

os personagens olham em direção ao pai, figura importante para o núcleo familiar cis heteronormativo branco de classe social média.

Figura 1: Cartaz da série “Os Jetsons”



Fonte: Adoro Cinema<sup>14</sup>

*Os Jetsons* servia como contraponto de outra animação *Os Flintstones* de 1960, que trazia o cotidiano de duas famílias do passado, que viviam na “Idade da Pedra”<sup>15</sup>. A família Flintstone era formada por um pai, uma mãe, uma filha e um dinossauro, a família vizinha os Rubbles, era constituída por um pai, uma mãe e um filho menino. As famílias viviam na cidade *Bedrock* (canteiro das pedras, em livre tradução) que propunha elementos arquitetônicos e tecnológicos ligados à Idade da Pedra, mas que faziam referência à vida cotidiana da classe média estadunidense na década de 1960. Essa mescla ocorria por meio de representações de casas formadas por pedras; dos meios de locomoção que eram carros feitos de pedra e madeira e que tinham como

<sup>14</sup> Disponível em < <https://www.adorocinema.com/series/serie-5027/>>. Acesso em 25 de jul. de 2022.

<sup>15</sup> Idade da Pedra, é o termo designado a referir-se ao período histórico (de 2,5 milhões A.C. à 3000 A.C) em que os seres humanos utilizavam a pedra enquanto ferramenta tecnológica que mais predominava nas sociedades daquela época.

propulsão os pés de quem dirige; dos penteados das personagens feitos com um pedaço de osso; dos capacetes de trabalho dos personagens feitos de cascos de tartaruga; dos animais selvagens representados como domesticados e dos animais extintos anteriormente à presença humana no planeta Terra, como os dinossauros que conviviam de forma harmoniosa com as pessoas. Isso servia como uma licença poética que não se atentava a representar de forma “fiel” as famílias supostamente do passado.

Em 1987, é lançado um longa-metragem sobre o encontro das duas famílias: *Os Jetsons e Os Flintstones Se Encontram* (figura 2), vinte anos após os lançamentos das duas animações. O filme mostra como as duas famílias supostamente distintas, uma do futuro e outra do passado, se deparam com as diferenças. Porém, o que pode ser visto é que o conceito de família, tanto no passado como no futuro, é representado pelo modelo nuclear cis heterossexual branco de classe média. Por mais que exista distância entre os períodos históricos onde as famílias são localizadas, os corpos representados enquanto constructo dessa instituição (a familiar) são brancos. As duas séries televisivas exemplificam que a família nuclear branca, cis, heteronormativa e de classe média é a instituição social que será preservada em qualquer período histórico, sendo assim uma instituição universal.

**Figura 2:** Capa da mídia física (DVD) do filme *Os Jetsons e Os Flintstones Se Encontram*





Fonte: Ingenio Virtual<sup>16</sup>

Percebendo o apagamento dos corpos negros nas narrativas sobre futuro e ficção científica presentes na cultura *mainstream*, pessoas negras começaram a questionar e denunciar a falta de representatividade nessas histórias. Por meio de imagens construídas em produções audiovisuais, músicas, artes visuais, moda, design e dança, o Afrofuturismo se estabelece como uma manifestação que baseia-se nas questões de raça, interseccionando a imaginação, a tecnologia, o futuro a libertação do povo preto (WOMACK, 2013).

Ytasha Womack (2013, p. 9) diz que

os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude para hoje e para o futuro. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica, o Afrofuturismo combina elementos de ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma re-visão total do passado e especulações sobre o futuro repleto de críticas culturais.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Disponível em <[https://www.tthme.com/?category\\_id=2619611](https://www.tthme.com/?category_id=2619611)>. Acesso em 25 de jul. de 2022.

<sup>17</sup> Tradução livre do texto: Afrofuturists redefine culture and notions of blackness for today and the future. Both an artistic aesthetic and a framework for critical theory, Afrofuturism combines elements of science fiction, historical fiction, speculative fiction, fantasy, Afrocentricity, and magic realism with non-Western beliefs. In some cases, it's a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critiques (WOMACK, 2013, p.9).

O movimento afrofuturista vislumbra representar o futuro por meio de uma perspectiva crítica, um olhar opositor negro, de forma a contestar o passado e o presente que foram e são edificados pelo histórico e herança escravocrata imbuídos pela branquitude. Para Mark Dery (1994), o Afrofuturismo se apropria de imagens sobre tecnologia e sobre o futuro, como uma forma de significação das identidades negras, frente as esperanças e medos que pessoas subalternamente racializadas enfrentam diante ao racismo. Os afrofuturistas se atentavam sobre como as histórias presentes na mídia *mainstream* fatalizava, apagava, homogeneizava e inferiorizava a presença de pessoas negras (WOMACK, 2013).

Além da ascensão da corrida espacial e do gênero ficção científica, o Afrofuturismo também está alinhado com a efervescência das pautas do Movimento Negro Estadunidense da década de 1960, tais como o Movimento dos Direitos Civis e Os Panteras Negras (WOMACK, 2013; YASZEK, 2020). Orientados pela expressão “Black Power”, proferida inicialmente pelo militante negro Stockley Carmichael, após sua 27ª detenção em 1966, essas articulações acreditavam que era preciso fortalecer em diversas instâncias sociais as comunidades negras, por meio da educação, direitos civis e estética<sup>18</sup>, como forma de dar poder aos indivíduos negros (PINHO, 2015). Durante a década de 1960 a expressão tornou-se nome de um Movimento que mobilizava a negritude enquanto aparato de luta contra o racismo. Uma das revoluções estéticas foi a utilização dos cabelos “armados” das pessoas negras, penteado que levava o nome do movimento, o cabelo *black power*, como uma forma de resistir aos padrões de beleza branco que impunham o cabelo alisado enquanto o mais belo. Um dos *slogans* advindo do *black power*, era a frase “black is beautiful” (preto é lindo, em livre tradução), que era dita como uma maneira de retificar a beleza negra.

---

18 Para Nilma Lino Gomes (2017) a noção de estética é entendida como forma de sentir o mundo que necessariamente envolve a corporeidade, ou seja, é a forma de viver o corpo no mundo. A estética produz saberes corpóreos, ela constrói as sensibilidades e as expressões em torno do corpo. Estética é o campo da Filosofia que estuda o que percebemos daquilo que é considerado belo, as emoções que essa percepção produz e o julgamento que se pode fazer entre o que é de fato belo ou não (BERTH, 2019). Para a branquitude os padrões estéticos servem como uma forma de produzir racismos, uma vez que, corpos negros não contemplam as características impostas como belas, tais como cabelos lisos, traços “finos” no rosto.

O Movimento dos Direitos Civis dos Negros Estadunidense inicia-se em 1955, quando Rosa Parks se opõe às legislações segregacionistas que dividiam os assentos dos ônibus entre pessoas brancas e negras, se recusando a dar o seu lugar no transporte público para um homem branco. Esse ato foi incentivador para o e boicote aos ônibus na cidade de Montgomery e resultou na prisão de Rosa Parks (SILVA, 2021). Quando foi solta, Parks se juntou ao pastor evangélico e ativista Martin Luther King Jr., e juntamente com outros ativistas negros, elaboraram manifestações e passeatas contra as leis segregacionistas e racistas nos estados do sul dos Estados Unidos. Por mais de uma década, o movimento se espalhou pelos estados do país e com isso foram reivindicados direitos a população negra e luta contra o fim da discriminação racial (SILVA, 2021).

O partido não institucional dos Panteras Negras foi criado em 1966, em Oakland, Califórnia, pelos ativistas Huey Percy Newton (1942 - 1989) e Robert “Bobby” George Seale (1936) e teve inicialmente a finalidade de proteger pessoas negras contra a brutalidade policial (SILVA, RIBEIRO, 2018). Alicerçado pelos ideais marxistas, juntamente com os discursos de Malcolm X<sup>19</sup>, buscavam também lutar pela igualdade de direitos e fortalecimento da comunidade negra, produzindo protestos, passeatas, vigílias armadas em proteção a comunidades e periferias violentadas pelos policiais racistas. Segundo Silva e Ribeiro (2018), os Panteras Negras trabalharam a autoestima da comunidade negra que vivia em situação de subalternidade, agiram na segurança das pessoas negras e também construíram programas de assistência social que contribuía para alimentação das crianças mais carentes e na educação das mesmas.

O Afrofuturismo desta época se deu concomitantemente à outras articulações do Movimento Negro Antirracista Estadunidense advindas da

---

19 Malcolm X foi um ativista do Movimento Negro Antirracista Estadunidense durante as décadas de 1950 e 1960. Quando adepto do Islamismo, ele fez parte de uma organização afro-americana chamada Nação do Islã entre os anos de 1952 e 1964. X acreditava que as pessoas negras tinham que se entender enquanto superiores aos pensamentos construídos pela branquitude e defendia que era necessário construir um Estado autônomo para a comunidade afro-americana. O ativista dizia que os objetivos de libertar as pessoas negras das condições raciais deveriam ser feitos de forma radical, e quando ameaçados deveriam utilizar da violência para sua autodefesa. Ver mais em [https://www.academia.edu/33319008/Malcolm\\_X\\_Uma\\_Vida\\_de\\_Reinven%C3%A7%C3%B5es\\_Manning\\_Marable\\_pdf](https://www.academia.edu/33319008/Malcolm_X_Uma_Vida_de_Reinven%C3%A7%C3%B5es_Manning_Marable_pdf).

década de 1960, como uma maneira de disputar discursos e ser uma alternativa de resistência contra os meios hegemônicos da branquitude, já que

Apesar das lutas pelos direitos civis, do movimento *black power* [poder negro] os anos 1960 e de *slogans* poderosos como *black is beautiful* [negro é lindo], multidões de pessoas negras continuam a ser socializadas via mídia de massa e sistemas educacionais não progressistas para internalizar pensamentos e valores da supremacia branca. Sem uma luta de resistência contínua e movimentos progressistas de libertação dos negros pela autodefinição, massas de pessoas negras (e de todas as outras pessoas) não têm uma visão de mundo alternativa que afirme e celebre a negritude (HOOKS, 2018, p.60).

Um dos nomes destacáveis da linguagem afrofuturista estadunidense, é o músico Sun Ra. Sun Ra foi um artista multimídia que acreditava que sua música curaria e transformaria o mundo (WOMACK, 2013). Nascido no Alabama, seu nome inicialmente era Herman Poole Blount, mas quando adulto e já artista passou a se chamar Sun Ra, em homenagem à divindade do Egito Antigo: Rá, o guardião do sol. Segundo o artista ele se desvinculou de seu primeiro nome como uma forma de se distanciar do passado escravocrata que o nome Herman trazia, uma vez que, era um nome que senhores de escravizados davam as pessoas negras (SANTOS, 2017; SILVA, 2017). Em sua carreira passou a declamar o lema “space is the place” (o espaço é o lugar, em livre tradução), pois dizia que sua missão era tirar as pessoas negras em diáspora do planeta terra e levá-las para outro lugar do universo, onde haveria uma outra realidade sem racismo e sem desigualdades sociais. Ele desenvolveu trabalhos em que mesclava o gênero Jazz com elementos sonoros advindos da música eletrônica e da música do continente africano, e intensificou sua linguagem afrofuturista em seus figurinos, produções audiovisuais e temáticas líricas. Sobre essa construção afrofuturista na carreira de Sun Ra, Ytasha Womack diz:

Sun Ra queria usar a música para curar. Ele teve um momento de conversão semelhante a um pregador. Parte revelação espiritual, parte encontro alienígena auto-descrito, Sun Ra acreditava que ele veio ao mundo para curar. Essa busca para preencher as lacunas de conhecimento, encontrar as contribuições apagadas das pessoas de cor e acabar com a divisão de cores / classes resultou em uma jornada que duraria a maior parte de sua vida. E essa busca por mais, esse desejo de saber as respostas que não estavam prontamente disponíveis nos clássicos e na mídia da época, foi o impulso para seu alcance na música. Embora ele fosse adepto de tocar a *big band* e o *bebop* que definiam o jazz

nos anos 1950 e início dos anos 60, ele não queria ser limitado por sua forma. Ele se nomeou Sun Ra em homenagem à divindade do sol egípcia e afirmou que era de Saturno (WOMACK, 2013, p.59).<sup>20</sup>

Segundo Tricia Rose em entrevista realizada por Mark Dery (1994), ela diz que o imaginário construído por Sun Ra, entende a ciência como um processo místico que se distânciava do caráter racional da branquitude e produz novos mitos sociais. É sobre reconciliar mito e ciência. Ele entendia que para pensar o futuro era preciso imaginar de onde veio, cultuar a ancestralidade africana e se opor ao apagamento histórico da comunidade negra.

O discurso afrofuturista de Sun Ra e seus propósitos enquanto artista podem ser vistos principalmente nas suas obras produzidas na década 1960, 1970 e 1980 (SANTOS, 2017). O seu lema “Space Is The Place” foi título do filme independente (figura 3), dirigido por John Coney, estrelado pelo artista em 1974, e do álbum musical de 1973. O enredo do filme era inspirado pela sua missão de salvar as pessoas negras do racismo e levá-las para o espaço para encontrar um local em que elas conviveriam de uma forma mais humanizante e sem opressões que perpassam pelas condições físicas, sociais, estéticas e espirituais (LIMA, 2018).

No audiovisual, através do poder do jazz, pessoas negras viajam e são transportadas por uma nave espacial, onde a “arkestra” (nome dado à orquestra do cantor, que era composta por músicos, cantores e dançarinos) trabalha a música como ferramenta curadora e criadora de uma harmonia social para os corpos negros. Bebendo da fonte das narrativas de ficção científica, o filme traz elementos da química e da biologia mesclados com elementos musicais, enquanto instrumentos que auxiliariam a jornada antirracista de Sun Ra. Como no trecho em que o artista diz que traria as pessoas negras para o novo mundo “através de isótopos, teletransporte,

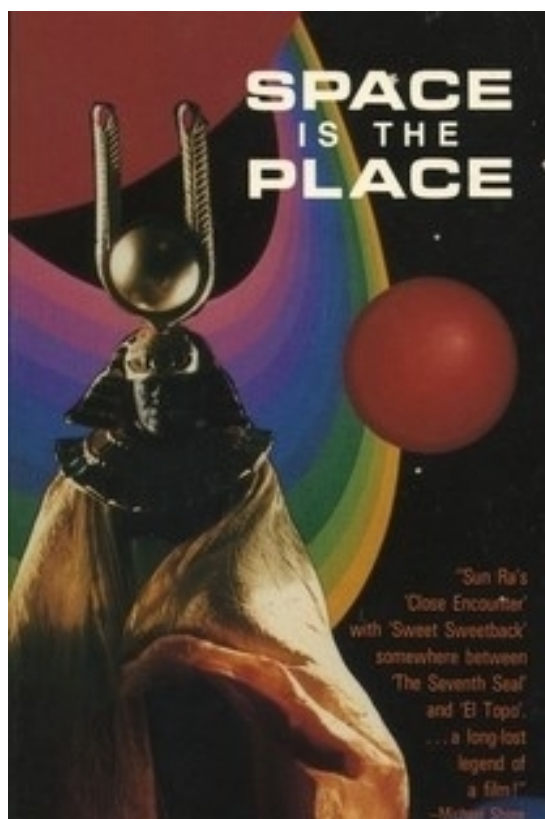
---

20 Tradução livre do texto: Sun Ra wanted to use music to heal. He had a preacher-like conversion moment. Part spiritual revelation, part self-described alien encounter, Sun Ra believed he came to the world to heal. This quest to fill the knowledge gaps, to find the erased contributions of people of color, and to ultimately shatter the color/class divides resulted in an information trek that would last for Much of his life. And this searching for more, this desire to know the answers that weren't readily available in the classics and media of the time, was the impetus for his stretch in music. Although he was adept at playing the big band and bebop that defined jazz in the 1950s and early '60s, he did not want to be limited by its form. He named himself Sun Ra after the Egyptian sun deity and claimed he was from Saturn.

transmoleculização”, o artista complementa que seria “melhor ainda, teletransportar todo o planeta através da música” como apresenta Womack (2013, p. 62).

A partir de um olhar opositor sobre o filme, percebe-se que há problemáticas quando observadas as representações de gênero. Já que em determinado momento, *Space Is The Place* traz uma cena de espancamento de duas personagens femininas, sem grandes explicações e que pouco se relacionam com a trama principal do filme. Por meio deste ponto, destaca-se que as produções Afrofuturistas, por mais contranarrativas que possam se propor a ser, as vezes privilegiam apenas o marcador da raça, deixando de lado a perspectiva interseccional que correlaciona outros marcadores sociais.

**Figura 3:** Cartaz de divulgação do filme “Space is The Place” de 1974



Fonte: Filmow<sup>21</sup>

Após seus trabalhos apresentados nas décadas de 1960 e 1970, a crítica especializada reconheceu o trabalho de Sun Ra como único e vanguardista. Artistas de diversos segmentos musicais tinham sua obra como

---

<sup>21</sup> Disponível em <https://filmow.com/space-is-the-place-t26613/>. Acesso em 28 de Jul. de 2022.

inspiração e existia uma base de fãs consideravelmente leais ao seu trabalho. Porém para a Ytasha Womack (2013), em vida, Sun Ra não obteve sucesso *mainstream* ou devido reconhecido da mídia de massa. Para a autora (2013), o trabalho deste artista é crucial e basal para entendimento das premissas afrofuturistas. Sun Ra morreu em 1993, um ano antes do termo Afrofuturismo ser cunhado por Mark Dery.

Na literatura, Octavia Butler produzia histórias de ficção científica em que discutia questões de raça, gênero e classe enquanto recorte central de suas narrativas. Nascida em Pasadena, no dia 22 de junho de 1947, a autora se interessava por literatura desde seus seis anos de idade e decidiu ser escritora aos doze, após assistir ao filme de ficção científica *A Garota Diabólica de Marte* de 1954 (SANTOS, 2018; VIERA, 2018). Seu romance de estreia foi lançado em 1976 com o título *Patternmaster*, em que a autora explora as relações de poder entre uma comunidade de telepatas. Em suas obras são abordadas temáticas como mundos pós-apocalípticos, viagens no tempo e interplanetárias, existência e coexistência de humanos e espécies alienígenas, narrativas protagonizadas por mulheres negras pobres e refugiadas (CALENTI, 2015).

Como, por exemplo, Dana, personagem principal de *Kindred*, obra mais conhecida da autora, lançada por Butler em 1979. No livro, o corpo de Dana funciona como uma espécie de máquina no tempo, que leva a personagem para o passado, vivenciando o período escravocrata (MOMBAÇA, 2020). Em princípio, Dana vive na Califórnia, aos vinte e seis anos na década de 1970. Em seu apartamento com o marido, ela tem um mal súbito e é transportada para o século XIX em Maryland. Lá a personagem encontra seus ancestrais e vive a experiência de ser lida como escravizada, já que seu corpo é negro e na época em que Dana é inserida, pessoas negras só tinham essa possibilidade. Utilizando a metáfora da viagem no tempo, em *Kindred*, a autora discute a permanência de marcas de dor e sofrimentos do passado estar na vida contemporânea de pessoas negras.

Octavia Butler, com sua obra, ofereceu para mulheres negras possibilidades de serem representadas e serem agentes nas produções de ficção científica, uma vez que,

Em um espaço de ficção científica hipermasculino onde a ciência e a tecnologia dominam, Butler forneceu um plano de como as mulheres, particularmente as mulheres negras, poderiam operar nessas realidades distorcidas e mundos distantes. Butler preparou o cenário para mulheres negras multidimensionais em mundos complexos tanto do passado quanto do presente, mulheres que são vulneráveis em suas vitórias e valentes em sua arriscada tarefa de iluminar a humanidade (WOMACK, 2013, p.110).<sup>22</sup>

Segundo Viera (2018), a ficção científica forma mundos futuristas em que o imaginário e a realidade se conectam. Para Octavia Butler, suas histórias utilizaram a perspectiva da interseccionalidade como constructo narrativo, já que sua realidade era construída pela experiência de múltiplos marcadores da diferença, pois a autora era uma mulher negra estadunidense vinda de uma classe social baixa. Para Viera (2018) as histórias de Butler possibilitam que mulheres negras sejam heroínas, algo incomum nas produções *sci-fi mainstream* estadunidenses. Por mais que as obras da autora sejam um ponto fora da curva do gênero ficção científica, nas últimas décadas a autora foi conhecida como a mãe do gênero e do Afrofuturismo (Womack, 2013). Octavia Butler morreu em 24 de fevereiro de 2006.

Na segunda metade da década de 1970, com advento dos gêneros musicais *disco music* e *funk* estadunidense, a linguagem afrofuturista foi adotada por artistas negros, tais como George Clinton, o grupo musical Labelle e a banda Earth, Wind & Fire (Womack, 2013). George Clinton foi líder da do coletivo musical Parliament e da banda Funkadelic. A roupagem afrofuturista pode ser observada na capa, no título e no conceito do álbum *Mothership Connection* (1975) (Conexão Nave Mãe, em livre tradução). Lançado em 15 de dezembro de 1975, o álbum traz a iconografia visual e sonora dos elementos espaciais e futuristas que eram usualmente construídos pela ficção científica da época. Na capa (*figura 4*), Fotografia de David Alexandre e Direção de Arte e Design por Gribbitt, George Clinton aparece de óculos escuros e vestido de prata metálico, saindo de uma nave espacial, como se fosse uma astronauta adentrando o espaço sideral. Sobre a elaboração da capa do álbum, George Clinton diz anos depois no documentário *The Last Angel of History* (1996)

---

22 Tradução livre do texto: In a hypermale sci-fi space where science and technology dominate, Butler provided a blueprint for how women, particularly women of color, could operate in these skewed realities and distant worlds. Butler set the stage for multidimensional black women in complex worlds both past and present, women who are vulnerable in their victories and valiant in their risky charge to enlighten humanity.



Eu era fã de Jornada nas Estrelas. Sabe os loucos por Jornada nas Estrelas? Um novo lugar onde os negros não apareciam era em uma nave espacial. Então vi a nave como um Cadillac passeando pelo espaço, chegando do planeta Sirius.

Figura 4: Capa do álbum *Mothership Connection* (1975) de Parliament



Fonte: Discogs<sup>23</sup>

O Afrofuturismo teve importância também na criação da cultura hip-hop (SANTOS, 2017). Contextualizada nas periferias urbanas dos Estados Unidos, a cultura hip-hop iniciou-se na década de 1970 enquanto alternativa de uma identidade juvenil negra (ALMEIDA, 2020). Composto por três expressões básicas: o *break*, o grafite e o rap, essa manifestação cultural entendia o corpo negro para além das características de ser humano. Ela relacionava este corpo com uma espécie de robô. Isso acontece por meio do *beat box* (percussão vocal) que imita sons de máquinas eletrônicas e o *break dance* que modela movimentos que remetem a um corpo mecanizado, imitando figuras robóticas construídas a partir dos filmes de ficção científica (SANTOS, 2017).

Segundo Samuel Delany, Greg Tate e Trace Rose em entrevista para Mark Dery (1994), o hip-hop enquanto uma cultura negra urbana, traz a partir

---

<sup>23</sup> Disponível em <https://www.discogs.com/release/675874-Parliament-Mothership-Connection>. Acesso em 02 de fev. de 2023.

dos elementos que remetem às visualidades, sonoridades e objetos referentes as tecnologias digitais, tecnologia industriais, tecnologias urbanas e a ficção científica. É a ideia de uma reforma cultural negra que se apropriou de tais artefatos controlados pela cultura dominante, como uma forma de produzir uma arte que tensiona e reposiciona a presença do negro no contexto norte-americano. Isto é, a partir do corpo robótico produzido nas manifestações do hip-hop, é tensionado como o corpo negro é entendido pelas estruturas da branquitude, que em tese, criou-se máquinas/robôs para fins de mão de obra produtiva para serviços que os brancos não gostariam de realizar. Essa função do robô é a mesma que foi imposta pelos africanos escravizados, que foram colocados em serviços ditos braçais que os senhores de escravos não gostavam de realizar. A construção do corpo negro robótico do hip-hop tensiona o sujeito negro, uma vez que, a partir das manifestações artísticas este corpo não mais escravizado ganha autonomia e ressignifica os entendimentos do que é humano e o que é máquina.

A sonoridade hip-hop também é destacada como um dos mais visíveis gêneros da música eletrônica negra. Repleta de *samplers*, sequenciadores, baterias eletrônicas e sintetizadores, ela foi evidenciada a partir do também electro-boggie *Planet Rock* (1982) dos artistas Afrika Bambaataa e The Soul Sonic Force. Afrika Bambaataa que é DJ desde 1974, lança a canção em 1982 trazendo influência e o sample do grupo alemão de música eletrônica Kraftwerk com inserção do ritmo negro norte americano funk. O grupo alemão é conhecido pela sonoridade e visualidade que explora elementos industriais, mecânicos e robóticos. Sobre essa estética do robô como crítica social presente na obra de Afrika Bambaataa e dos demais agentes do hip-hop, Tricie Rose em entrevista a Mark Dery (1994, p.57) diz:

O que Afrika Bambaataa e o pessoal do hip-hop como ele viu no uso que o Kraftwerk fazia do robô era uma compreensão deles mesmos como já tendo sido robôs. Adotar “o robô” refletia uma resposta a uma condição existente: a saber, que eles eram mão de obra para o capitalismo, que eles tinham muito pouco valor nesta sociedade.

Na década de 1980, uma artista multimídia que utilizou as práticas da linguagem afrofuturista como ferramenta para ressignificar os marcadores interseccionais de raça, gênero, sexualidade, foi Grace Jones, jamaicana

radicada nos Estados Unidos. Vinda do gênero *disco music* do final da década de 1970, nos anos de 1980, Jones reformulou sua estética tanto musical quanto visual, se apropriando de elementos sonoros advindos da música eletrônica, mesclados com a sonoridade *new wave* e estilos de música jamaicanos, como o *reggae*. Em suas capas de álbuns, performances ao vivo, personagens de filmes e videoclipes, Grace Jones utilizou a construção do corpo negro como robô, como alienígena, como instalação de arte e como andrógino. A inserção de adornos metálicos e de plásticos, de pinturas corporais e de figurinos de tecidos sintéticos são exemplos de como Grace Jones dialogava com elementos da ficção científica para representar o corpo negro futurista. Por meio dos cortes de cabelos, que eram de forma geométrica reta ou, às vezes raspados e de roupas ditas masculinas, tais como ternos, a artista questionava os padrões de gênero a partir das roupas e de sua estética corporal, como podemos ver na figura 5. O discurso andrógino da artista encontra-se também nas suas interpretações musicais, como na faixa *Walking In The Rain*, presente no álbum *Nightclubbing* de 1981. Nos versos, Jones declama “Feeling like a woman, looking like a man” (me sentindo como uma mulher, parecendo um homem, em livre tradução). No contexto da música, a intérprete fala sobre se sentir estranha comparada aos outros. Para Ytasha Womack (2013, p. 105),

Jones é um fenômeno da cultura pop cujas ousadas artimanhas, personalidade estranha e aparência deslumbrante desafiaram todas as normas. Não havia absolutamente nada nela que fosse convencional quando ela atingiu o estrelato mundial no final dos anos 1970. Ela é Josephine Baker pós-liberação das mulheres e o movimento de libertação negra, com um visual de aço, feminino e andrógino que definiu o estilo do início dos anos 80 e ressurgiu no século XXI.<sup>24</sup>

---

24 Tradução livre do texto: “Jones is a pop-culture phenom whose bold antics, outlandish personality, and dazzling looks defied all norms. There was absolutely nothing about her that was conventional when she hit the world stage in the late 1970s. She is Josephine Baker post women’s lib and the black liberation movement, with a steely, feminine-yet-androgynous look that came to define early ’80s style and has resurged in the twentyfirst century” (WOMACK, 2013, p. 105)

**Figura 5:** Capa do álbum *Nightclubbing* de 1991



Fonte: Flickr<sup>25</sup>

Em 1994, foi publicado o já citado texto “*Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose in Flame Wars: the discourse of cyberculture*” de Mark Dery, entrevista em que o termo Afrofuturismo aparece pela primeira vez. O texto traz reflexões sobre a falta e/ou apagamento das culturas negras em obras de ficção científica, quais são as problemáticas de algumas histórias que levam a representação de corpos negros no gênero *sci-fi*, traz problematizações sobre as representações de classe em algumas obras, questiona sobre a representatividade de corpos gays tanto no consumo quanto nas obras de ficção científica, e traz algumas reflexões sobre gênero e feminismo nas falas de Tricia Rose. Quanto as preocupação de Mark Dery e dos intelectuais entrevistados, percebe-se neste texto, um olhar interseccional para as obras de ficção científica realizada por negros e negras afro estadunidense.

Em 1996 é lançado o documentário *The Last Angel of History* (O Último Anjo da História) de John Akomfrah. O documentário estadunidense traz falas

---

<sup>25</sup> Disponível em < <https://www.flickr.com/photos/mielette/14215007067>>. Acesso em 27 de jul. de 2022.

de artistas e intelectuais que abordam a linguagem afrofuturista e seus diversos atravessamentos nas artes, na história da comunidade afro estadunidense e as aproximações com o continente africano formadas pela diáspora. Além das participações desses artistas e intelectuais em sua maioria negros, o filme apresenta uma narrativa ficcional de um viajante no tempo denominado como Data Thief (ladrão de dados, em livre tradução) que vem de um futuro de 200 anos com uma missão arqueológica de desvendar através de uma encruzilhada os fragmentos de fósseis tecnológicas que decifram o código que trará a ele a chave do futuro. A primeira pista para esta missão é a *Mothership Connection*, frase em alusão ao título do já citado álbum do grupo musical Parliament de George Clinton.

A partir do álbum *Mothership Connection* entendido como o fóssil tecnológico que o Data Thief encontrou em sua viagem ao passado, o filme traz a importância da obra de George Clinton, em conjunto com as obras de Sun Ra e de Lee Pery, tendo um foco maior na música afrofuturista do que em outras manifestações artísticas. Por mais que o filme é um destacável demonstrativo das pautas afrofuturistas da época, ele deixa a desejar em representar as obras de mulheres negras, tendo apenas uma breve fala de Michelle Nichols e Octavia Butler, mas não apresentando a importância do grupo feminino Labelle e de Grace Jones na musicalidade afrofuturista, por exemplo.

Em meados da década de 1990, com o imaginário coletivo de avanço tecnológico associado à virada dos milênios e ao advento da internet, artistas e intelectuais negros estadunidenses utilizaram a estratégia afrofuturista em suas histórias em quadrinhos, romances, capas de álbuns, músicas, filmes, videoclipes e apresentações ao vivo (WOMACK, 2013). Mesmo que a internet fosse limitada apenas para os indivíduos que podiam ter condições de acesso a ela, esta tecnologia que representava o avanço dos anos 2000, foi entendida pelos afrofuturistas como uma ferramenta de emancipação e discussão negra, uma vez que potencialmente possibilitaria às pessoas negras, a criação de redes de comunidades cibernéticas afro, produzindo fortalecimento e disseminação de informação sobre raça e outros marcadores interseccionais (WOMACK, 2013).

Pesquisadores afrofuturistas entendiam a internet enquanto espaço potencial para divulgar, descobrir e redescobrir narrativas sobre as

comunidades negras que a mídia tradicional da época, tais como a televisão, revistas e jornais, apagavam. Segundo Ytasha Womack (2013), foi nesta época que estudantes negros criaram uma rede de informação sobre ficção científica, tecnologia e negritude. Como o grupo de discussão virtual *AOL Listserv*, criado pela estudante Alondra Nelson em 1998, que reunia acadêmicos, artistas e músicos interessados em analisar e criar produtos afrofuturistas. O grupo tinha como função fazer um trabalho de curadoria de produções afrofuturistas que se perderam no tempo e que muitas vezes não eram catalogadas enquanto obras de ficção científica, uma vez que eram realizações de intelectuais negros. As discussões realizadas pelo grupo, fomentaram a criação de novos trabalhos e a divulgação dos antigos, como uma forma de documentar uma história sobre ficção científica negra apagada até aquele momento. Para Womack, o trabalho de Alondra Nelson fortificou um mundo de profissionais, entusiastas negros de ficção científica e fãs de quadrinhos que se sentiam isolados em seus interesses e ignorados pelos criadores de ficção científica *mainstream*.

O Afrofuturismo foi incorporado à mídia *mainstream* por meio da produção audiovisual *Pantera Negra*. O filme estadunidense dirigido por Ryan Coogler, foi lançado em 2018 pelos estúdios Marvel, com distribuição realizada por Walt Disney Studios Motion Pictures, tornando-se um exemplo emblemático de produção afrofuturista pelos seus efeitos mercadológicos e cinematográficos hollywoodianos (FERNANDES, 2019). O filme foi inspirado na série de quadrinhos que leva o mesmo nome. Os quadrinhos não são considerados obras afrofuturistas por serem uma criação e produção de Stan Lee e Jack Kirby, pessoas brancas. O filme torna-se afrofuturista por trazer pela primeira vez na história da Marvel, um super herói e protagonista negro em um longa-metragem, com um elenco e equipe majoritariamente negro e participação considerável de mulheres negras.

O filme em seu ano de lançamento arrecadou cerca de 1,34 bilhões em bilheteria, sendo o segundo filme mais assistido do ano de 2018 <sup>26</sup>. O sucesso do filme, causou interesse da mídia *mainstream* pelo continente africano e fez com que o termo Afrofuturismo fosse difundido em produções de moda,

---

26 Ver informações em < <https://www.omelete.com.br/filmes/10-maiores-bilheterias-de-2018#15>>. Acesso em 27 de jul. de 2022.

audiovisuais e musicais (BUROCCO, 2019). Para algumas comunidades negras estadunidenses e de outros países ocidentais, a produção foi considerada um marco da representatividade negra em audiovisuais sobre super-heróis e sobre ficção científica, uma vez que, houveram iniciativas de criar sessões de cinema exclusivas para crianças negras assistirem o filme, como uma oportunidade de se verem representadas nessas narrativas. No Brasil, isso ocorreu por meio da campanha de Vitória Silva, que arrecadou doações e conseguiu levar 200 crianças negras vindas de comunidades carentes de Porto Alegre para verem o filme<sup>27</sup>.

Mas sendo uma obra produzida no circuito *mainstream*, a construção da narrativa afrofuturista em Pantera Negra, enquanto um olhar opositor, tem suas contradições e coloca algumas premissas da linguagem em segundo plano. Como, por exemplo, a construção do reino fictício Wakanda, onde acontece a história do Pantera Negra. No filme, Wakanda é apresentada como um espaço compreendido pelo senso comum como ultra tecnológico em que há uma hierarquia social parecida com o reinado europeu, porém localizada no continente africano. Essa hierarquização e organização social representada no filme, coloca um hipotético reinado africano a partir dos olhos da branquitude. Uma vez que o audiovisual tem a intenção de mostrar uma parte do continente africano tecnologicamente “desenvolvido”, a partir dos parâmetros da branquitude do que é tido como avançado, essa estratégia afrofuturista cai em fórmulas de representação muito utilizadas pela mídia hegemônica e não cria um olhar crítico sobre a realidade social e histórica de um continente sucateado pela branquitude. Segundo Burocco (2019, s.p)

A falta de aprofundamento das realidades contemporâneas do continente acaba assim implicitamente engessando a África e excluindo-a de uma reflexão contemporânea sobre cultura, economia e democracia que a inclua como sujeito ativo da conversa. É curioso como um movimento que diz querer reinventar futuros possíveis a partir de uma ótica cultural negra possa, ao meu ver, retomar posições próprias do colonizador negando a história e a individualidade do sujeito, e apropriando-se da sua imagem ou de forma romantizada ou de forma primitivizada, movido pelo marketing da indústria cultural que não para de mostrar a própria natureza devoradora.

---

27 Ver notícia sobre a campanha de Vitória Silva em <<https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento.jovem-leva-mais-de-200-criancas-para-assistirem-pantera-negra,70002201601>>. Acesso em 27 de jul. de 2022.

Deste modo, por mais que artistas e intelectuais afrofuturistas tenham se dedicado a desenvolver a linguagem afrofuturista em um viés contra hegemônico, sob um olhar opositor negro, existem algumas estratégias da linguagem que estão propícias a contradições, uma vez que em algumas produções denominadas afrofuturistas ainda há influência das mesmas narrativas de ficção científica alinhadas com os valores eurocêntricos, tais como a noção de tempo enquanto algo linear (em contraponto ao olhar de algumas culturas do continente africano que entendem a temporalidade enquanto algo cíclico) e da construção do imaginário de uma cultura africana homogênea. Sobre isso, Burocco (2019, s.p) destaca

[...] o binômio futuro/modernidade levantado pelos desdobramentos do originário movimento afrofuturista parece dar continuidade a teorias euro-americanas que tratam a modernidade como se fosse inseparável da ascensão da razão iluminista, reproduzindo uma percepção única da história como linear, progressiva, cumulativa na qual tem espaço apenas por um futuro aonde desenvolvimento, leia-se riqueza e ascensão econômica, se tornam dois lados da mesma modernidade ocidental assim como a mega produção afrofuturista Pantera Negra parece ter demonstrado.

### 3.1 Características da linguagem afrofuturista

O Afrofuturismo vislumbra representar o futuro por meio de uma perspectiva crítica, que caracterizo como um olhar opositor negro, de forma a contestar o passado e o presente que foram e são edificados pelo histórico escravocrata e pelo racismo estrutural. Artistas afrofuturistas têm se mobilizado para desafiar a lógica hegemônica, de modo a trabalhar a emancipação coletiva e criar noções de futuros para grupos racializados subalternamente (SAUNDERS, 2020). Destaca-se aqui que o crescente interesse de corpos negros em se colocarem nas ficções especulativas e nas construções de futuros vai além do caráter denunciativo das opressões e apagamentos destes corpos nas narrativas futuristas da mídia *mainstream*. O futuro é tido, também, como um possível espaço em que pessoas negras se tornam corpos potentes em sua existência. A partir da ideia de que a “imaginação também é uma ferramenta de resistência” (WOMACK, 2013, p. 28), o Afrofuturismo faz uso de



variadas manifestações culturais para produzir especulações e ideias de futuros que se distanciam das representações do senso comum.

Segundo o escritor afrofuturista Samuel Delany, entrevistado por Mark Dery (1994), pessoas negras tiveram as imagens de seus futuros empobrecidas, em vista que historicamente e sistematicamente estes foram proibidos de manter qualquer imagem dos seus passados. Isto é, desde a imigração forçada dos africanos para o continente americano, tudo que fazia parte da história e da cultura africana foi apagada. Sobre o contexto estadunidense Delany explicita que quando, os negros dizem que o país foi fundado pela escravidão, isso quer dizer que especificamente o Estados Unidos da América foi fundado a partir da destruição sistemática, consciente e massiva dos elementos culturais africanos. Esse apontamento também serve para o contexto brasileiro.

Com isso, a linguagem afrofuturista visa contestar as práticas da mídia *mainstream* utilizadas para propagar estigmas racistas em relação aos corpos negros e às culturas advindas do continente africano. Segundo Ytasha Womack (2013), quando há corpos negros nas produções audiovisuais de ficção científica *mainstream* estadunidense, geralmente esses personagens são apresentados como animais, secundários, primitivos, e em muitas vezes, quando estes personagens são os únicos nessas narrativas, são mortos sem grandes explicações.

Para Frantz Fanon (2019) pessoas negras têm a obrigação de representar a sua época, o presente, idealmente moldado para servir de elaboração de um futuro. Nas palavras do autor: “o futuro deve ser uma construção constante do homem existente. Essa edificação se vincula ao presente, na medida em que o considero algo a ser superado” (FANON, 2020, p. 27). A temporalidade se torna um ponto específico para o Afrofuturismo, uma vez que esta linguagem é uma “re-visão total do passado e uma especulação sobre o futuro repleta de críticas culturais” (WOMACK, 2013, p. 9). Esta revisão do passado destacada por Ytasha Womack (2013), desdobra-se não apenas na abordagem e na denúncia do período genocida escravocrata. Mas, também, na reconstrução da ancestralidade africana enquanto referencial cultural e histórico. Tal estratégia de emancipação da cultura negra propõe entender esses corpos para além do caráter fatalista e hostil ligado à

escravização. Ela possibilita identificar a cultura advinda do continente africano enquanto potência cultural que foi deturpada e estigmatizada pela branquitude e relembra a existência da África antes do olhar violento construído pelo colonialismo ocidental.

Fábio Kabral (2018, s.p) ressalta que o Afrofuturismo é “a mescla entre mitologias e tradições africanas com narrativas de fantasia e ficção científica”. Envolve “contar novas histórias, novas possibilidades de futuro para além do ‘eurofuturismo’ que é imposto como padrão”. Para os afrofuturistas, a ficção científica extrapola os padrões do gênero literário e audiovisual, sendo uma ferramenta de agenciamento que representa um modo de percepção da realidade (CALENTI, 2015). Percepção que não visa a formulação de uma resposta única e concreta, mas sim questões, reflexões e possibilidades variadas pautadas na diversidade e na criticidade. Samuel Delany (1984), diz que a comunidade negra necessita mais do que tudo das imagens do amanhã, segundo o autor

Sem uma imagem do amanhã, somos encurralados por uma história, economia e política cegas, para além do nosso controle. Somos amarrados em uma teia, em uma rede, sem chance de lutar pela liberdade. Somente tendo imagens claras e vitais de muitas alternativas, boas e más, de onde se pode ir, é que nós teremos algum controle sobre o modo com que devemos, na verdade, entrar em uma realidade na qual o amanhã trará tudo muito rápido (DELANY, 2020, p, 183).

Enquanto disputa de discurso e superação da opressão, o Afrofuturismo se preocupa em criticar as narrativas eurocêntricas e estadunidenses que tendem a reforçar autoridade e poder sobre outras culturas utilizando os marcadores de tempo passado, presente e futuro que mascaram opressões de raça, gênero, sexualidade e classe social (ANDERSON, 2021).

Segundo Eduardo David Oliveira (2009, p.1), as culturas africanas e afro-brasileiras foram colocadas no campo da marginalização, com a finalidade de posicioná-las “aos guetos fossilizados da memória”. Marginaliza-se para estereotipar, e como já destacado, os estereótipos podem ter ligação com os processos de dominação e opressão da branquitude. Como forma de representar uma África deslocada das representações estereotipadas em relação às culturas e aos corpos oriundos do continente, a recorrência à noção de Ancestralidade é uma das principais características presentes nas

manifestações da linguagem. Deste modo, O Movimento Negro Antirracista trabalha a ideia de Ancestralidade enquanto categoria analítica em volta da cultura e do corpo negro (OLIVEIRA, 2009; WOMACK; 2013). Para os afrofuturistas, além de ferramenta de análise, a ancestralidade é uma estratégia de representação emancipatória e de resistência (WOMACK, 2013).

No contexto brasileiro, Ancestralidade é um princípio do candomblé, religião de matriz africana desenvolvida no Brasil a partir dos rituais religiosos oriundos dos povos africanos escravizados no país (OLIVEIRA, 2009). Enquanto princípio organizador de valores, a ancestralidade extrapola a ideia de ser apenas uma relação de consanguinidade entre parentescos. É, então, a fundamentação reguladora das práticas e representações do povo-de-santo (OLIVEIRA, 2009). Com isso, pessoas negras advindas das práticas religiosas do candomblé utilizam o princípio da ancestralidade também como fio condutor da

inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos e na vida comunitária (OLIVEIRA, 2009, p.3).

Há diversas possibilidades de trabalhar ancestralidade nas narrativas afrofuturistas. Aqui levantamos duas muito utilizadas por agentes da linguagem: A Ancestralidade na representação do Egito Antigo e a Ancestralidade a partir da representação dos orixás e entidades das religiões de Matriz Africana. As representações do Egito Antigo oriundas das produções cinematográficas e televisivas da mídia *mainstream* são comumente apresentadas como uma sociedade branca. Corpos negros são inseridos nessas narrativas em papéis secundários interpretando servos, escravos e ladrões. Já os personagens brancos são caracterizados enquanto os governantes e divindades egípcias (OLIVEIRA, SILVA, 2019).

Este fato pode ser observado nos filmes que retratam a história da rainha Cleópatra VII Filopátor (69-30 a.C). No filme *Cleópatra* de 1963, dirigido por Joseph L. Mankiewicz, a atriz Elizabeth Taylor interpreta a figura egípcia, que nessa narrativa se aproxima de uma figura europeia a partir da pele branca, dos olhos claros e cabelos alisados. Esse embranquecimento de personalidades importantes da história é altamente difundido em obras

ficcionais e outras formas de arte, tais como pinturas e esculturas. Algo semelhante aconteceu, também, com as representações de Jesus Cristo, que no ocidente é apresentado com traços europeus. Isso decorre e contribui para a noção de que corpos que simbolizam status ou superioridade só podem ser vistos como brancos (OLIVEIRA, SILVA, 2019).

Essas imagens construídas do Egito Antigo afastam este período do continente africano, apagando toda a história pré-exploração europeia, subentendendo uma inexistência histórica da África anterior à invasão dos brancos. Mas como ferramenta ancestral e de resistência, afrofuturistas reconstróem as narrativas sobre o Egito Antigo, entendendo esse momento da história como sendo um exemplo de África, servindo como uma prova de que as culturas de pessoas de pele negra governavam sociedades ditas avançadas (WOMACK, 2013). Esta noção de uma sociedade desenvolvida se dá pelos feitos arquitetônicos, religiosos, mitológicos e de produção de conhecimentos diversos realizados na época, tais como as pirâmides, as divindades egípcias, estudos anatômicos, astronomia, criação e utilização de maquiagens e cosméticos, que são estudados e referenciados em sociedades contemporâneas. Para Ytasha Womack (2013, p.83)

a afirmação afrofuturista sobre o Egito Antigo, coloca a cultura e a nação no coração da história africana, uma afirmação que contraria a tendência da cultura popular de divorciar o Egito de seu local e de seu povo<sup>28</sup>.

O Afrofuturismo recorre às utilizações de nomes referentes às divindades egípcias (como Sun Ra fez ao escolher seu nome inspirado no deus do Sol: Rá); nos figurinos que remetem às roupas dos egípcios e dos faraós, tal como a nemés, uma espécie de coroa faraônica (assim como Sun Ra se apresentava em seu trabalho); nos cabelos com as tranças egípcias; nas técnicas de maquiagens inspiradas nos contornos de olhos egípcios; nas referências aos hieróglifos<sup>29</sup>; na utilização das cores douradas e azul em referência ao período histórico; nas representações das pirâmides, da esfinges, e outros monumentos do Egito Antigo. O interesse pelo espaço, pelo cosmos e

---

28 Tradução do texto: The Afrofuturistic claim on the culture places the nation at the heart of African diaspora history, a statement that counters popular culture's tendency to divorce Egypt from its African locale and people.

29 Hieróglifo é um modelo de escrita pictográfica, utilizado pela sociedade do Antigo Egito.

astronomia é um marcador muito presente nas narrativas de ficção científica. Mas também é uma herança do Egito Antigo, já que existem estudos que mostram como a arquitetura da época foi elaborada a partir do alinhamento dos movimentos das constelações, dos solstícios do nascer do sol e dos pontos cardeais da bússola (WOMACK, 2013). Essas referências à cultura egípcia podem ser identificadas na colagem digital da artista curitibana Karina Duarte, apresentada na figura 6. Nesta obra, ela utiliza imagens das pirâmides, a figura de um alienígena vestido de faraó e de dois monumentos de Anúbis, deus da morte e guardião dos túmulos e cemitérios, que guiava os mortos para a vida pós a morte.

**Figura 6:** "Yoga" da África Ocidental pela etnia Dan na Costa do Marfim (2020)



Fonte: Instagram<sup>30</sup>

Já a segunda forma de retratar a Ancestralidade está relacionada à representação dos orixás africanos. Segundo Fábio Kabral (2019), orixás na

---

<sup>30</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/p/CHIUR0zh8t0SuERsJ2v1IUkin3lpNfBjoLETJc0/>. Acesso em 28 de Jul. de 2022.

perspectiva da cultura Iorubá<sup>31</sup>, não são apenas divindades religiosas, no sentido de entender a religião como algo não científico, mas também são ciências naturais representadas simbolicamente. Para os Iorubanos, religião e ciência não são desassociáveis. Trazidos na condição de escravizados, o povo Iorubano teve influência na criação das religiões afro brasileiras, tais como Candomblé e Umbanda. Ambas as religiões tem a prática de cultuar os orixás. Para cada força da natureza existe um orixá que a representa. Iemanjá representa o Mar, os Rios são comandados por Oxum, Lagos são regidos por Nanã Buruquê, as Matas são simbolizadas por Oxossí, as Pedreiras e as Montanhas caracterizam a força de Xangô, os Ventos e as Tempestades são propriedades de Iansã, os Metais são formados por Ogum, a Terra equivale a Omolu e o Planeta Terra é determinado por Oxalá. Eles são apresentados a partir da mitologia Iorubá que é produzida e reproduzida por meio da oralidade.

Na visão das culturas africanas, mitos são formas de representação de saberes ancestrais, uma vez que

A maioria das culturas africanas encerra sua sabedoria na forma narrativa dos mitos. Talvez porque os mitos não segreguem as esferas do viver. Não separa religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. Talvez, também, porque o mito mantenha seu poder de segredo e encantamento, pois ao mesmo tempo em que revela, esconde e, ao mesmo tempo em que oculta, manifesta. E num caso ou no outro ele encanta, seja pela beleza explícita seja pela beleza encoberta. Em todo o caso, a ética vem travestida de estética, seja na palavra, no vestuário, na música, na dança ou na arte. A vida é uma obra de arte e seus segredos são transmitidos através dos mitos que têm a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que sua forma de narrativa acaba por criar a própria realidade que se quer conhecer. (OLIVEIRA, 2009. p.5)

Deste modo, orixás são representações pedagógicas do conhecimento científico acerca da natureza. A partir de suas mitologias, eles transmitem saberes que servem como entendimento da relação entre a natureza e o ser humano. Em seus mitos, os orixás viviam como humanos e carregavam

---

31 Iorubá é o termo utilizado para definir diversos povos que têm em comum a língua Iorubana, são localizados no Golfo da Guiné, que é formado pelos países: Nigéria, Benin e Togo. Juntamente com os países: Costa do Marfim, Congo, Angola e Moçambique, foram escravizados e colonizados pela Inglaterra, França e Portugal. Trazidos pelos Portugueses para o Brasil como mão de obra escravizada, os Iorubás e os Nagô, que eram os povos escravizados que falavam em Iorubano, trouxeram alguns costumes de seu país, tais como a agricultura, a gastronomia, a religião que é formada pela crença nos orixás.

características sentimentais e de comportamento tal qual um indivíduo carrega em sua vida. Essa relação entre o ser humano e os orixás se dá pelo fato de que

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá de que provém suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos. Os orixás vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (Prandi, 2007, p. 24).

Assim, afrofuturistas entendem que as divindades Iorubás são importantes para a reconstrução da ancestralidade africana. As referências ocorrem por meio de estratégias de representação, tais como: utilização de objetos sagrados, cores, alimentos, oferendas, indumentárias, ervas, pontos de força da natureza que são associados aos orixás. O colagista Jesso Alves representou a artista brasileira Zezé Motta vestida com elementos que remetem à Oxum (figura 7), tais como a vestimenta de cor amarela e dourada, a chorão de pérolas e o espelho inseridos em uma paisagem de água. Oxum, para as religiosidades de matriz africana, é uma divindade “generosa e digna, é a rainha de todos os rios e cachoeiras. Orixá da beleza, gosta de usar colares, joias, tudo relacionado à vaidade”. Além disso, ela é “dona da fecundidade das mulheres, a dona do grande poder feminino” (ARAÚJO, 2017, p. 27).

Figura 7: DEUSA ZEZÉ (3021)



Fonte: Instragam de Jesso Alves<sup>32</sup>

Mark Dery (1994) elucida que as vozes afro estadunidenses têm poder de contar outras histórias sobre cultura e tecnologia, pois segundo ele, se existe o Afrofuturismo, ele precisa buscar lugares inesperados, em espaços remotos. Com essa proposição, percebe-se que a linguagem afrofuturista tem o olhar oposto negro, que identifica a partir da marginalidade a potencialidade do corpo negro em criticizar as imagens do futuro. Esse futuro, encontra-se na reconstrução da ancestralidade negra, na crítica social, no protagonismo negro e nas apropriações de elementos da ficção científica.

### 3.2 Afrofuturismo brasileiro antes do Afrofuturismo brasileiro

Assim como nos Estados Unidos, aqui no Brasil não houve de fato uma introdução formal da linguagem afrofuturista. De forma semelhante, o Afrofuturismo brasileiro foi sendo criado de forma orgânica e não determinada

---

<sup>32</sup> Ver em <<https://www.instagram.com/p/CMI0u4rFIW6/>>. Acesso em 07 de Julho de 2021.



por um marco inicial. Considerando isso, apresentamos algumas obras brasileiras que podem ser lidas como afrofuturistas, produzidas antes da década de 2010, que foi o momento em que artistas e intelectuais brasileiros começaram a denominar suas obras como afrofuturistas e criar assim uma linguagem brasileira propositalmente associada ao movimento.

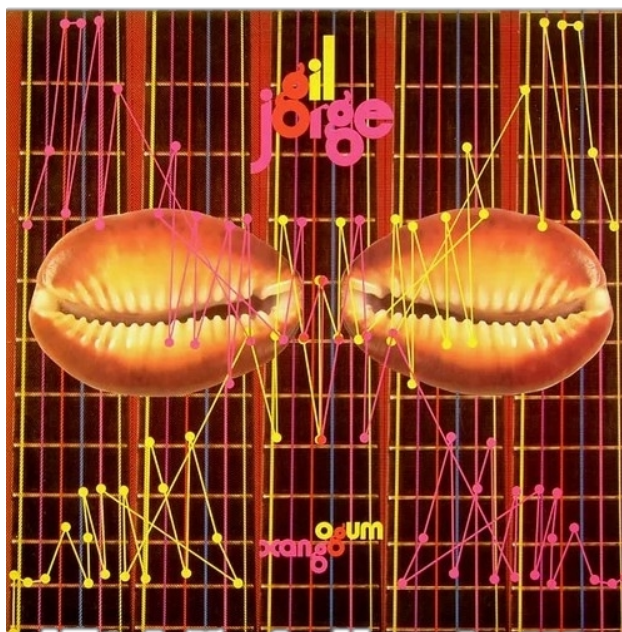
Artistas da música popular brasileira como Jorge Ben Jor, Gilberto Gil e Tim Maia, trouxeram a temática sobre futuro e negritude em suas músicas e capas de álbum lançadas nas décadas de 1960 e 1970. Contextualizados no período da ditadura militar (1964-1985), artistas como Gilberto Gil eram reconhecidos pelo regime ditatorial como subversivos, pois em suas obras eram trabalhadas temáticas como sexualidade, drogas ilícitas, críticas ao militarismo, contracultura e outros assuntos que eram entendidos na época enquanto desviantes (SILVA, 2020). Em 1968, na música *Cérebro Eletrônico* do álbum *Gilberto Gil*, o autor traça paralelos entre o corpo negro e uma máquina eletrônica, uma espécie de computador. Em 1972, Gil lançava a música *Expresso 2222*, que falava sobre um transporte de trilho, que levava as pessoas para depois dos anos 2000, sendo uma viagem ao tempo futuro. A música faz uma mistura de ritmos brasileiros (baião), estadunidense e britânico (rock psicodélico), que o artista teve contato durante seu exílio na Inglaterra, de 1969 a 1972. O exílio ocorreu após ele ser preso no Brasil, por conta do ato institucional AI-5 de 1968, que censurava obras entendidas pelos militares como atos de desacato intelectual e artístico.

Em 1974, o artista carioca Jorge Ben Jor lança o álbum *Tábua de Esmeralda*. A temática lírica do álbum explora questões relacionadas a negritude, misticismo, espiritualidade, alquimia, deuses egípcios, astrologia e astronomia. A pauta sobre a cultura do Egito Antigo se dá pela canção “Hermes Trismegisto e Sua Celeste Tábua de Esmeralda, em que o artista faz referência à divindade egípcia da magia e influenciador da filosofia alquímica, Hermes Trismegisto. Outro aspecto afrofuturista presente no álbum musical é a canção “Errare Humanum Est”, que a letra fala sobre o interesse em desvendar o espaço sideral como uma “herança cósmica” decorrente da presença de extraterrestres na terra, antes mesmo do surgimento de seres humanos. Para intensificar a ambientação da temática da música, são inseridos efeitos sonoros eletrônicos no início da canção. Na parte final da música, é iniciada uma

contagem regressiva, como se o eu-lírico estivesse pronto para uma viagem ao espaço.

No álbum em conjunto dos dois artistas, *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* (1975) (figura 8), a capa da obra, realizada pelo designer gráfico Rogério Duarte, traz dois búzios. Búzio é um elemento sagrado do Candomblé e de algumas vertentes da Umbanda. É utilizado em rituais de Jogo de Búzios, realizados como um oráculo que transmite a comunicação do orixá. A imagem dá a entender que o encontro musical dos artistas, forma conexões espirituais. Na capa cada búzio representa, um orixá: Ogum (em que Jorge Ben é filho) e Xangô (pai ancestral de Gilberto Gil). No fundo da imagem há uma representação de um braço de violão (formado por trastes e casas), com marcações que lembram cifras musicais coloridas. O caminho das cifras marcado no braço do violão, remete também a uma espécie de gráfico de coordenadas paralelas que podiam ser feitas por computadores industriais da época e são imagens utilizadas em filmes de ficção científica. Mais uma vez, aparece a utilização de elementos tecnológicos mesclados com códigos de ancestralidade africana.

**Figura 8:** Capa do álbum *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* (1974), arte de Rogério Duarte



Fonte: Lastfm<sup>33</sup>

---

33 Disponível em < <https://www.last.fm/music/Gilberto+Gil+&+Jorge+Ben/Ogum+Xang%C3%B4>>. Cesso em 29 de Jul. de 2022.

Em 1975, o artista Tim Maia lançava seu álbum-conceito *Tim Maia Racional, Vol. 1*, que concentrava toda sua temática nos assuntos presentes na seita de nome Cultura Racional, criada no Brasil na década de 1930. A organização, criada por um homem negro: Manuel Jacinto Coelho, trabalhava com assuntos como espiritismo, cosmologia, metafísica, ecologia, teologia e OVNIS (objetos voadores não identificados) (SILVA, 2003). O cantor foi adepto da Cultura Racional e em 1974 colocou as crenças adquiridas na seita como inspiração principal nas músicas presentes no álbum, lançado pela gravadora independente Seroma. Percebe-se o caráter afrofuturista na canção *Imunização Racional (Que Beleza)* composta por Maia, em que o artista fala sobre a importância do indivíduo saber sua origem, seu passado, presente e futuro nos seguintes versos:

Que beleza é sentir a natureza  
 Ter certeza pra onde vai e de onde vem  
 Que beleza é lhe dá pureza  
 E sem medo distinguir o mal e o bem  
 Uh uh uh que beleza  
 Uh uh uh que beleza  
 Que beleza é saber seu nome  
 Sua origem, seu passado e seu futuro  
 Que beleza é conhecer o desencanto  
 Viver tudo bem mais claro no escuro  
 Uh uh uh que beleza  
 Uh uh uh que beleza  
 Abra a porta e vá entrando  
 Felicidade vai brilhar no mundo  
 Que beleza  
 Que beleza  
 Que beleza  
 Que beleza

Em 1987, o grupo musical e bloco afro Olodum lançava a música *Faraó, Divindade do Egito*, composta por Luciano Gomes e interpretada, posteriormente, por Margareth Menezes e Djalma Oliveira. A faixa é considerada a primeira gravação de samba reggae no Brasil e conquistou a marca de vendas de 100 mil cópias (MOURÃO, 2007). A canção traz elementos da mitologia egípcia sobre a origem do mundo, fala sobre politeísmo, relata sobre alguns governantes do período do antigo império, tais como Tutancâmon e Akhaenaton e faz referência a Gizé, cidade histórica em

que se encontram as emblemáticas arquiteturas feitas durante a época do Egito Antigo.

Ainda na letra, Luciano Gomes, apresenta o Egito como importante sociedade africana e que deveria servir de exemplo de resistência para os negros brasileiros presentes na comunidade do bairro histórico Pelourinho, da cidade de Salvador, Bahia. Como dito antes, é uma estratégia afrofuturista olhar para esse período histórico como referência da História da África e símbolo da Ancestralidade Negra. Além disso, está posta a ideia de que as narrativas do passado devem ser retomadas no presente e no futuro como forma de emancipação do corpo negro. Isso aparece nos trechos da canção em que é declamado: “Despertai-vos para a cultura Egípcia no Brasil / Em vez de cabelos trançados / Veremos turbantes de Tutancâmon / E nas cabeças, enchem-se de liberdade / O povo negro pede igualdade / Deixando de lado as separações”. O compositor, aqui, defende que os corpos negros devem ser entendidos como potência. A referência de uma valorização ao vestir turbantes de um Faraó, que nesta cultura era visto como representação divina, é uma metáfora de oposição e superação do caráter inferiorizado atribuídos aos corpos negros pela branquitude.

*Faraó, Divindade do Egito* aproxima Brasil e Egito Antigo como uma forma de trabalhar a ancestralidade negra afrofuturista, mostrando as similaridades do povo brasileiro com outras sociedades africanas. Demonstrando como Pelourinho, Salvador e Bahia são afirmados como locais importantes da história do povo negro, uma vez que, a cidade de Salvador é o lugar em que existe a maior concentração de pessoas negras fora do continente africano. Segundo pesquisas feitas pela Fundação Cultural Palmares (2019), na cidade de Salvador, os negros (pretos e pardos) somam 2,425 milhões, ou 82,1% das 2.954 milhões de pessoas que habitam a cidade.

As imagens afrofuturistas sobre o Egito Antigo aparecem também no projeto gráfico do primeiro álbum do músico baiano Carlinhos Brown: *Alfagamabetizado* (1996). Na contracapa do álbum (figura 9), o cantor está apresentado em posição que remete como os Faraós eram embalsamados no processo de mumificação, em que eram enfaixados do pescoço aos pés, com os braços cruzados sobre o peito. A representação de Brown, que se associa a um faraó, forma uma releitura afrofuturista mediante a mescla com artefatos

futuristas, uma vez que, o tecido que envolve o seu corpo é metalizado, assim como o turbante que ele leva na cabeça. O cantor também usa óculos de sol com lentes espelhadas coloridas.

**Figura 9:** Contracapa do álbum *Alfamabetizado* (1996) de Carlinhos Brown



Fonte: Twitter<sup>34</sup>

### 3.3 Afrofuturismo brasileiro

Conforme já foi dito, a afirmação da linguagem afrofuturista no Brasil, enquanto um movimento que mescla o contexto racial nacional e influências das pautas do Afrofuturismo estadunidense, emerge na década de 2010. Isso ocorre em associação com a manifestação da Geração Tombamento, que é um movimento cultural que utiliza a moda e a estética como ferramentas de desconstrução de estereótipos de raça, gênero e sexualidade (SANTOS, 2017). Esta manifestação é uma articulação do Movimento Negro Antirracista brasileiro, associada à juventude negra do país. A palavra “tombamento” vem

34 Disponível em <<https://twitter.com/discosencartes/status/1461512336284565506>>. Acesso em 29 de Jul. de 2022.

da derivação das gírias *tombar*, *tombou*, *tombei*, utilizadas pelas comunidades LGBTQIAP+ *negrxs* no Brasil como sinônimo de aprovação, algo maravilhoso, surpreendente e de quebra de padrões, se tornando uma palavra de resistência (SANTOS, 2017).

As estratégias de moda da Geração Tombamento são diversas, tais como roupas coloridas e acessórios referentes às tradições do continente africano. Contudo, os cabelos ganham destaque como um dos principais marcadores identitários do movimento. A transição capilar, o tingimento colorido, o uso de tranças, turbantes e artefatos que remetam à ancestralidade africana são alguns dos recursos utilizados por ativistas negros. Na cultura *mainstream* brasileira, a rapper curitibana Karol Conka é tida como representante do movimento, a partir do lançamento da sua música “Tombei” (2015) e das suas as escolhas estéticas. A blogueira de moda Magá Moura<sup>35</sup> e a cantora Liniker<sup>36</sup> também são nomes associados à Geração Tombamento (SANTOS, 2017).

Assim, a linguagem afrofuturista foi usada como ferramenta de resistência negra para a Geração Tombamento e por artistas negros de variadas manifestações culturais em suas obras. Na categoria musical, personalidades nacionais como Criolo, Emicida, Luedji Luna, Ellen Oléria, BaianaSystem, Baco Exu do Blues, Rincon Sapiência, Rico Dalassam, Elza Soares, Glória Groove, Djonga, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Urias, Iza, Larissa Luz e Xênia França divulgam videoclipes e canções afrofuturistas, criticando desigualdades decorrentes do racismo estrutural e opressões interseccionais.

Em 2016, a cantora e instrumentista Ellen Oléria lançou seu segundo álbum intitulado *Afrofuturista* (figura 10). Em seu corpo, Oléria leva os

---

35 Magá Moura, nasceu em Feira de Santana, Bahia, mudou-se para São Paulo em 1998. Graduiu-se em Relações Públicas na Cásper Líbero e cursou Fashion Marketing na London College of Fashion em Londres. Na década de 2010, profissionalizou-se como blogueira e influenciadora digital, abordando questões raciais e moda em seu trabalho. Ver mais em <https://magamoura.com/sobre-a-maga/>. Acesso em 05 de maio de 2023.

36 Liniker de Barros Ferreira Campos, conhecida como simplesmente Liniker é uma cantora, compositora e atriz, nascida em Araraquara, São Paulo. Ficou conhecida em 2015 quando lançou *Cru* seu primeiro EP na banda *Liniker e os Caramelows*, que juntos lançaram mais dois álbuns. Em 2020, a artista anunciou sua carreira solo e em 2021 lançou seu primeiro disco solo *Indigo Borboleta Anil*, ganhador de um Grammy Latino no ano seguinte. Liniker é uma mulher preta trans.

marcadores de subalternização da branquitude, tais como raça (sendo negra), gênero (sendo mulher cis) e de sexualidade (sendo uma mulher lésbica). Isso inspira as abordagens que o álbum apresenta, que perpassam pelas narrativas sobre afetividade negra, resistência estética, ficção científica, utopia e sexualidade.

**Figura 10:** Capa do álbum Afrofuturista (2016) de Ellen Oléria



Fonte: Vagalume<sup>37</sup>

A cantora, em entrevista ao Correio Brasiliense (2016), relata que ficou estudando a linguagem afrofuturista por em torno de quatro anos, e que queria apresentar ao seu público um repertório que demonstrasse a herança, a descendência e as promessas da linguagem. Oléria (2016, s.p) explicita que “o álbum fala de raízes, de como as populações afros diaspóricas têm sobrevivido aos projetos de extinção e massacre com tanta luminosidade, inventividade e criatividade. Passa pelo candomblé, pelas modas de viola, pelo maracatu”. Na

---

37 Disponível em <https://www.vagalume.com.br/ellen-oleria/discografia/afrofuturista.html>. Acesso em 01 de agosto de 2022.



capa do disco é perceptível a presença de elementos visuais recorrentes na linguagem afrofuturista: a inserção da representação do espaço sideral, o figurino com acessórios tradicionais do continente africano, a inserção da cor dourada que remete às imagens do Egito Antigo ou de Oxum, a deusa do ouro, e o corpo de uma mulher negra ativa e sorridente sendo o centro do universo.

Xênia França é uma cantora e compositora negra nascida em Camaçari, Bahia. Em seu álbum de estreia *Xênia* de 2017, ela traz temáticas sobre Feminismo Negro, Movimento Negro Antirracista, reafirmação estética, ancestralidade, sexualidade, cultura Iorubá e afetividade. Em abril de 2019 ela lança o videoclipe da música “NAVE”<sup>38</sup>, dirigido por Diaba e com roteiro da própria cantora<sup>39</sup>. No vídeo, a artista é uma astronauta e pesquisadora científica, personagem que é enfatizada a partir do figurino que remete às roupas utilizadas em viagens astronômicas. A paleta de cor das roupas é composta pelas por branco e prata, feitas por tecidos sintéticos de metal e plástico.

Os cenários do videoclipe são um laboratório científico, uma pedreira que remete à um novo espaço (um novo planeta) explorado pela cientista e uma mata. Essa ideia de um novo planeta como objeto de estudo e anseio de pessoas negras pode ser associado ao lema de Sun Ra “*Space Is The Place*” (o espaço é o lugar, em livre tradução). O terceiro cenário que aparece no vídeo evidencia o contato da personagem com uma mata, que serve de ponte para os elementos de representação da ancestralidade. A mata é local sagrado regido por Oxóssi, segundo as tradições das religiões de matriz africana, como candomblé, que a artista é praticante. Outras cenas que ilustram referências à ancestralidade aparecem em uma sequência onde imagens da artista são intercaladas com imagens retiradas do filme de Geraldo Sarno, *Espaço Sagrado*<sup>40</sup> (1975), que apresentam mulheres negras praticando ritos religiosos

---

38 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FoWCoELm57c>>. Acesso em 30 de Jul. de 2022.

39 Para uma análise detalhada sobre o videoclipe Nave (2019) ver *Linguagem Afrofuturita no Videoclipe Nave de Xênia França* (SILVA, 2019). Disponível em <[https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/23693/1/CT\\_CODEG\\_2019\\_2\\_18.pdf](https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/23693/1/CT_CODEG_2019_2_18.pdf)> Acesso em 30 de Jul. de 2022.

40 Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7\\_cJc&t=496s](https://www.youtube.com/watch?v=Vl8qqK7_cJc&t=496s)>. Acesso em 30 de Jul. de 2022.



do candomblé. Este curta-metragem documentário explicita, através de imagens e narração, como são formados os terreiros no estado da Bahia.

No cinema, o filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015) de Adirley Queirós, utiliza dos gêneros documentário e ficção científica para retratar um episódio de racismo e de violência policial que aconteceu no baile do Quarentão, realizado no centro de Ceilândia, no Distrito Federal, em 5 de março de 1986. O título *Branco Sai, Preto Fica* faz referência à uma fala de um dos policiais antes de matar dois homens negros. O filme conduz a história de Dimas Cravalanças um viajante do tempo que veio de 2070, com a missão de coletar provas sobre o crime e comprovar que o racismo no Brasil foi historicamente construído através do poder do Estado. Juntamente com a jornada de Dimas, é retratado também a vida de Marquim e Sartana, vítimas do crime que ocorreu em Quarentão. Marquim é um DJ de uma rádio clandestina em que ele toca canções de *black music* e Sartana é um produtor e restaurador de próteses que ele encontra em um ferro velho. Durante o filme, são mostradas cenas de recepção de mensagens do futuro, viagens no tempo, criação de bombas sonoras e de próteses biônicas, temáticas presentes em narrativas de ficção científica.

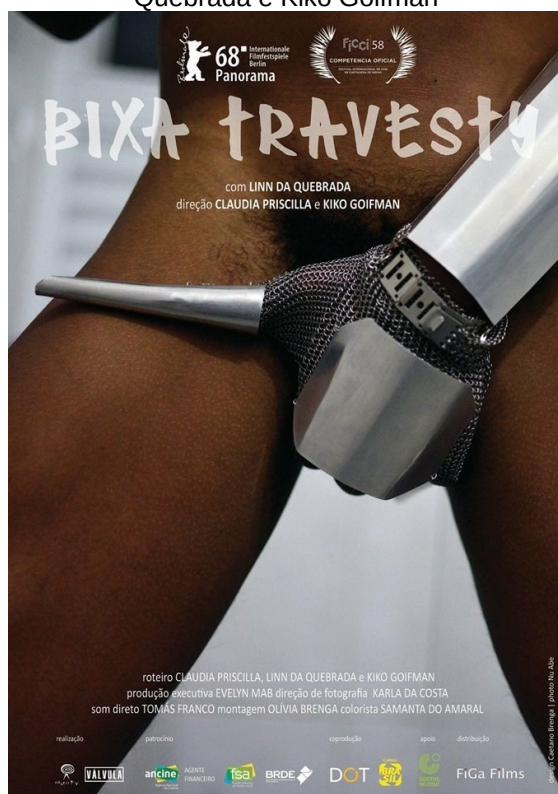
O filme discorre sobre racismo e repressão do Estado contra pessoas negras e periféricas por meio de uma perspectiva alinhada ao Afrofuturismo. Mescla realidade e ficção como uma forma de denunciar as opressões acerca do corpo negro. É comum nas narrativas de super-herói e ficção científica, os personagens protagonistas partirem de um problema social em que é preciso superar e combater questões que colocam as vidas das pessoas em risco. Em *Branco Sai, Preto Fica*, Dimas encontra-se na missão de acabar com o racismo estrutural no futuro, sabendo que essa problemática é uma construção advinda do passado. Importante destacar aqui, que, no filme, o futuro para as pessoas negras ainda é um local de violência, algo que foge das representações afrofuturistas convencionais, que partem do princípio que a posterioridade seria um espaço de harmonia e de superação do racismo.

Outra produção audiovisual afrofuturista é o documentário *Bixa Travesty* (2018) dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman. O filme retrata a trajetória da artista multimídia Linn da Quebrada, um corpo negro, que segundo afirma a própria artista no filme, ela carrega ao mesmo tempo os marcadores

identitários: bixa (designado ao corpo gay afeminado) e travesti (um corpo de uma mulher trans, que não se identificou com o gênero imposto em seu nascimento). Na cena em que Linn tem uma conversa com sua mãe e com a cantora Liniker, ela fala sobre a construção da bixa travesty como uma invenção deliberada. Isso é comum em algumas narrativas afrofuturistas que compreendem e ressignificam o corpo negro enquanto um corpo novo, que foge dos paradigmas do que é entendido como um corpo comum, mas não no sentido negativo da palavra. Incomum sim, mas inovador. Nesta mesma cena, Linn denuncia como este corpo e seus semelhantes estão passíveis de não receber afeto. Destaca-se aqui o caráter denunciativo das produções afrofuturistas, que tendem a demonstrar como, no passado e no presente, os corpos negros ainda estão na marginalidade em várias instâncias sociais, e, aqui, ganha foco na afetividade. Mas em *Bixa Travesty* o corpo negro é potência, sendo utilizado para o *hackeamento* das práticas heteronormativas da branquitude.

Uma estratégia para construir o corpo negro como afrofuturista, no filme, é a utilização dos figurinos durante as cenas de apresentação musical. A artista usa de elementos de metais como correntes e argolas. Existem cenas do documentário em que é representado o corpo negro enquanto biônico. Nas cenas que Linn está vestida com uma luva de metal, que remete a uma mão biônica. Esta luva é utilizada no pôster de divulgação do filme, que a imagem em questão mostra a cantora tocando sua genitália (figura 11). A luva é um presente de Ney Matogrosso, artista da música popular brasileira, ícone da transgressão das normativas de gênero e sexualidade na década de 1970, durante a ditadura militar (SILVA, 2020).

**Figura 11:** Cartaz de divulgação do filme *Bixa Travesty* (2018) de Cláudia Priscilla, Linn da Quebrada e Kiko Goifman



Fonte: Adoro Cinema<sup>41</sup>

Na literatura afrofuturista brasileira, destaca-se as produções do escritor Fábio Kabral. Nascido no Rio de Janeiro, estudou Artes Dramáticas na Casa de Artes de Laranjeiras. O autor produz textos para internet em seu site profissional, contribuí em artigos para a plataforma Médiun e é cofundador do site *O Lado Negro da Força*, onde apresenta produções afros na cultura pop. Kabral publicou obras como *Ritos de Passagem* (2014), *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), *A Cientista Guerreira do Facão Furioso* (2019) e *O Blogueiro*

41 Disponível em < <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-261391/>>. Acesso em 01 de agosto de 2022.

*Bruxo das Redes Sobrenaturais* (2021), todos os títulos lançados pela editora Malê.

Em *A Cientista Guerreira do Facão Furioso* (2019) Fábio Kabral conta a história da protagonista Jamila Olabamiji, que vive em Ketu <sup>42</sup>, metrópole construída mediante o uso de recursos tecnológicos “avançados”, repleta de arranha-céus, carros voadores e celulares holográficos. Movida por energia eletromagnética obtida dos espíritos ancestrais, a cidade é governada por mães de santos. O desenvolvimento tecnológico formada em Ketu 3 ocorreu conjuntamente com a preservação da natureza, e a cidade é habitada por pessoas negras das mais diversas formas (KABRAL, 2019). Vale observar que Ketu 3 é cenário dos personagens construídos por Kabral na maioria de seus livros. Segundo o autor, Jamila Olabamiji é filha de Ogum (ancestral dos metais e das tecnologias), uma garota de melanina e de traços característicos de uma descendente do continente africano, de cabelos longos e encaracolados e que gosta de usar roupas largas. Jamila é um gênio da engenharia e da robótica, e herdou de seu pai, Ogum, a facilidade de criar e lidar com artefatos tecnológicos. Na história, Olabamiji descobre que é uma *emi ejé*, um grupo específico de seres humanos que possui níveis altos de super-poderes como força, velocidade e invulnerabilidade (KABRAL, 2019). Porém ela só consegue acessar seus poderes quando fica furiosa e perde a razão.

Como mostrado neste capítulo, o Afrofuturismo se desenvolveu a partir de produções culturais, tais como, músicas, filmes, videoclipes, capas de álbuns, moda, colagens digitais e literatura. Com a finalidade de prospectar um futuro crítico, que entende o passado e o presente como fatores importantes na construção de uma posterioridade que contemple os corpos e as comunidades negras. Compreende-se, aqui, que o Afrofuturismo é uma forma de construir o olhar opositor negro, que se contrapõe a imagens de uma negritude estigmatizada por valores racistas e que denuncia as opressões presentes nas representações advindas da branquitude.

A linguagem utiliza das noções de ancestralidade negra ou africana, como uma forma de construir outras narrativas sobre temporalidade e ficção

---

42 A palavra lorubá Ketu é designada à um tipo de candomblé, o Candomblé Ketu, rito advindo do povo Queto de Benin ao Brasil no processo de escravização deste povo. E também, é designada a referência do reino de Oxóssi, as matas.

científica. Seja por meio das imagens que retratam o Egito Antigo como uma sociedade africana, vistas na obra de Sun Ra, na colagem digital de Karina Duarte e na música *Faraó, Divindade do Egito* (1987) da banda Olodum. Ou, seja pela valorização dos Orixás e das religiosidades afros, identificada na colagem digital de Jesso Alves sobre Oxum (2021), no videoclipe Nave de Xênia França (2018) ou na capa do álbum Jorge e Gil: Ogum, Xangô (1975). Destaca-se, também, como o Afrofuturismo é uma linguagem que possibilita a representação de corpos de mulheres negras e LGBTQIAP+ *negrxs* em uma perspectiva interseccional para a construção de narrativas de futuro que interroguem e se distanciem das normativas de raça, gênero e sexualidade, como visto nas obras de Octavia Butler, Grace Jones e Linn da Quebrada.

#### **4. Colagens Digitais Afrofuturistas**

A colagem pode ser caracterizada como uma mescla das técnicas presentes nas áreas da fotografia, das artes visuais e do design gráfico. Ao longo do século XX ela foi associada à cultura de massas na formação de materiais gráficos presentes em propagandas, artes visuais, jornais e revistas. E a fotomontagem, como é também conhecida, foi fortemente empregada em movimentos artísticos de vanguarda, como dadaísmo e cubismo (LIU, 2013). Fomentada brevemente e durante os períodos das duas guerras mundiais, a colagem/fotomontagem tinha integrado a complexa relação entre arte, mídia de massas e o cotidiano, em que essas produções contaram com a contribuição não apenas de artistas dos movimentos de vanguarda europeia, mas também trabalhadores anônimos das artes gráficas que trabalhavam nas produções de mídias de publicidade (LIU, 2013).

A colagem enquanto técnica híbrida tende a reunir fragmentos e justaposições, ordenados por uma composição visual que busca atribuir novos sentidos a imagens já criadas (LIU, 2013). Isto é, a partir de uma imagem (fotográfica ou não), a colagem forma uma nova composição por meio da relação com outras imagens, formas, e recortes que transformam algo existente em uma outra produção. Para alguns movimentos artísticos do século XX, a colagem se tornou uma arma política, tensionando interpretações acerca do estatuto da fotografia como representação formal da realidade (LIU, 2013). Historicamente, foi constituído por colagem, a técnica e o trabalho que contém fragmentos de fotografias, papeis, tecidos, entre outros materiais, compostos em um suporte ou superfície (BERNARDO, 2012).

A colagem sempre se adaptou às ferramentas tecnológicas disponíveis e, juntamente com a fotografia, adentrou o meio digital no início da década de 1980 (HIRATA, 2020). Na transição da fotografia analógica para a digital, houve mudanças nos processos de revelação, que deixaram de ser químicos. A visualização das imagens passou a ser um processo matemático, podendo ser acessada virtualmente. A matriz da fotografia analógica é física, já a digital se constitui por pixels e quando aliada a um software de edição, a fotografia pode ser facilmente manipulada, tratada, recortada, retocada, ações mais difíceis de serem realizadas com a fotografia analógica (HIRATA, 2020).

São nas variadas possibilidades da colagem digital que afrofuturistas trabalham a imagem de forma a resistir às práticas de representações da branquitude – que tendem a estereotipar corpos negros – bem como criar novos imaginários. Segundo Ytasha Womack (2013) pessoas que lutam pelos direitos iguais, lutam pelo controle de suas imagens. E é a internet se apresenta como um espaço disponível onde essas colagens afrofuturistas podem ser publicadas (WOMACK, 2013). Para a autora, na contemporaneidade, os aparatos tecnológicos e a internet potencializam a capacidade de criar e compartilhar imagens, oferecendo alternativas à mídia tradicional como meio de informação privilegiado.

#### **4.1 Karina Duarte**

Nascida em 19 de fevereiro de 1997, em Curitiba, Karina Duarte é uma artista afrofuturista paranaense que atualmente reside em Piraquara, cidade metropolitana da capital do Paraná. Na entrevista realizada para esta pesquisa<sup>43</sup>, Duarte (2022) ressaltou que a cidade de Piraquara é um território indígena que vem sofrendo ataques contra os povos originários e o meio ambiente, por conta dos incêndios criminosos e da degradação de florestas localizadas na região<sup>44</sup>. Para a artista é importante destacar Piraquara como um espaço indígena, por ela se identificar enquanto pessoa negra e afro-

---

43 A entrevista ocorreu em 16 de setembro de 2012 de modo remoto, pela plataforma Google Meet. A entrevista completa encontra-se no apêndice 1 deste documento.

44 Para mais informações sobre os povos originários que residem em Piraquara e sobre o desmatamento do meio ambiente, ver em <<https://cimi.org.br/2021/08/povos-indigenas-retomam-floresta-estadual-metropolitana-piraquara-pr/>>. Acesso em 24 de out. de 2022.

indígena, levando também os marcadores de gênero, sexualidade e classe dissidentes sendo uma mulher cisgênero bissexual e mãe. E tais códigos identitários servem de resistência, já que a artista circula em Curitiba e região metropolitana, locais que em seu planejamento urbano foram marcados por políticas de caráter segregacionista e racista<sup>45</sup>.

Aos 13 anos, Karina fez parte de um projeto social do Centro de Referência da Assistência Social (CRAS)<sup>46</sup> denominado *Atitude*, que tinha como objetivo o desenvolvimento de trabalhos de promoção à educação e cidadania para os adolescentes de Piraquara. Foi neste projeto que a artista conheceu o *Break Dance*, dança advinda do movimento Hip Hop. Como apresentado no capítulo anterior deste trabalho, a cultura Hip Hop, está atrelada a manifestações presentes no contexto urbano estadunidenses a partir da década de 1970, em que corpos negros utilizavam expressões artísticas como a música (*rap*), a dança (*break dance*) e as artes visuais (grafite) (ALMEIDA, 2020). No Brasil, o hip hop despontou a partir da década de 1980, localizado nas periferias de São Paulo e Rio de Janeiro. Teve alcance nacional na década de 1990, sobretudo nas obras do grupo musical *Racionais Mcs*. Para Karina, o *hip-hop* foi como uma religião, sendo uma ferramenta de conhecimento para a população negra e periférica. Em uma matéria para revista acadêmica de arte e cultura *Tom*, a artista ressalta que “se não fosse pelo *breaking* e pelo *hip-hop* hoje eu seria mais uma estatística” (DUARTE, 2019, p. 237).

Em 2014, já inserida no cenário do *hip-hop* curitibano, Karina Duarte começou a participar de batalhas de *rap* e produzir eventos de fomento da cultura urbana no centro de Curitiba e região metropolitana, conjuntamente com sua amiga Aline Campestrini. A partir desse momento, a artista começou a desenvolver projetos gráficos para divulgação desses eventos promovidos por

---

45 Para informações sobre as políticas racistas presentes no planejamento urbano de Curitiba Ver em: Nascimento, G. P. (2021). A racialização do espaço urbano da cidade de Curitiba - PR. *Geografia Ensino & Pesquisa*, 25, e24. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/46911>> . Acesso em 24 de out. de 2022.

46 Os CRAS são unidades públicas de Proteção Social Básica do Sistema Único de Assistência Social. Eles têm a finalidade de prevenir a ocorrência de situações de riscos sociais através de serviços, fortalecendo os vínculos familiares e sociais. Para mais informações: <<https://fas.curitiba.pr.gov.br/conteudo.aspx?id=198>>. Acesso em 03 de nov. de 2022.



ela, tais como *lambs* e *flyers*. Foi por meio dessas peças gráficas que Duarte iniciou a produção de colagens digitais e conheceu o Afrofuturismo.

Karina relata em entrevista, que o processo de criação das colagens digitais foi de modo autodidata, com auxílio de vídeos tutoriais disponíveis gratuitamente na plataforma Youtube. A artista, inicialmente desenvolvia as artes em um computador que ganhou do próprio pai, em que as colagens eram feitas no software gratuito *Paint*, programa de desenho online e edição de imagem. Atualmente, ela utiliza o mesmo computador para produzir as colagens digitais utilizando outros softwares de edição de imagem, tais como *Photoshop*, *Photoscape* e *Photofiltre*.

Em novembro de 2018, Karina Duarte participou da exposição *Ancestralidade e poder preto: a força de um povo que nega a invisibilidade*, realizada pelo Centro de Juventude de Piraquara em parceria com a Casa da Memória Manoel Alves Pereira. A exposição foi dividida em duas temáticas: a primeira denominada *Yai: seres invisíveis*, voltada para as questões do povo e da cultura indígena, e a segunda *(Re) existência*, que abordava imagens da comunidade negra. Esse projeto foi uma mostra itinerária que passou por diversos espaços públicos de Piraquara. Segundo Duarte (2019), mais de 200 estudantes do ensino básico passaram pela exposição. É importante destacar o trabalho de Karina Duarte enquanto resultado de um olhar opositor negro, conforme bell hooks nos apresenta, já que a artista relata que houve uma certa resistência por parte de algumas pessoas em expor o trabalho da artista, uma vez que, segundo Duarte (2022)

[...] foi bem difícil porque os caras não queriam minha arte, por colocar o dedo na ferida, e eles tinham medo do meu trabalho ser referência para as crianças. A gente foi até o final para realizar a exposição. Até que então, eles fizeram *banners* com as minhas colagens e colocaram para exposição, foi uma exposição bem massa.

Em 2019, Karina Duarte fez parte do GULAB ANTIFA, coletivo antifascista e feminista de Curitiba, criado em 2015, composto exclusivamente por mulheres. O nome do coletivo é em referência à denominada *Gulabi Gang* (ganguê rosa, em livre tradução), que foi um grupo indiano de mulheres em combate à violência de gênero. O grupo surgiu pela observação da dificuldade das mulheres de Curitiba estarem presentes em ambientes antifascistas compostos por homens. Com isso, o coletivo tinha como objetivo pautar o

feminismo como importante agente da luta contra o capitalismo e o patriarcado. As atividades realizadas pelo coletivo foram eventos culturais (como o 1º Festival de Mulheres Antifascistas), lançamentos de Zines e Revistas e participação em marchas das mulheres e marchas antifascistas.

Karina destaca sua participação na elaboração da primeira edição da Revista *Maria Bonita! Mulheres Antifascistas*, realizada pelo coletivo em 2019. A revista que leva o nome da líder feminina do cangaço nordestino, trazia nesta edição abordagens sobre autocuidado, maternidade, perspectivas intelectuais de mulheres negras, poesia e informações sobre órgãos públicos que trabalham em defesa das mulheres. Na revista, Karina escreveu sobre gênero, raça e racismo. E entrevistou Sueli Crespa, poetisa e militante do Movimento Negro Unificado<sup>47</sup>.

Segundo a artista, suas colagens digitais estampam capas de álbuns, mixtapes e zines de artistas de Curitiba, São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro. Para Karina Duarte, o processo de criação desses trabalhos é uma forma de fortalecimento, autoajuda coletiva dentro da comunidade negra e reconhecimento de amigos e parceiros pretos que têm seus trabalhos invisibilizados. A colagista diz que realizar artes gráficas para seus amigos músicos é uma forma de circular o trabalho de ambos, uma vez que,

Tem muito amigo e amiga meu que escrevem e tem músicas gravadas, mas que não conseguem tirar essas músicas da gaveta para lançar para outras pessoas escutarem. E aí eu sou a pessoa que chega neles e fala “vamos tirar essas músicas da gaveta?” Então, eu produzo as artes visuais dessas músicas. E assim, ao mesmo tempo que faz visibilidade com a produção deles também divulga o meu trabalho. É uma engrenagem, é uma forma de autoajuda, é uma forma de rodar o nosso trampo. Se meu trampo não roda, o trampo dele não vai rodar. É nós por nós mesmo. Muitas vezes, é por admiração pelo trabalho dos amigos mesmo, as vezes nós nos encontramos em período de depressão e de tristeza pois as pessoas não acreditam no nosso potencial, daí meu trabalho tem a ver com esse resgate (DUARTE, 2022).

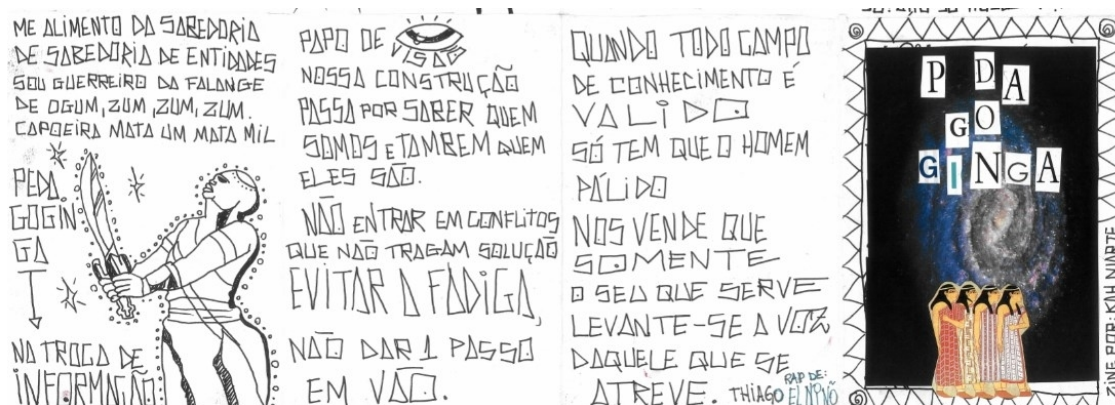
Um dos exemplos desses trabalhos é a zine que Karina produziu para o rapper e cantor paulista Thiago Elniño da música autoral *Pedagoginga*, lançada em 2017 em parceria com os artistas Santz e KMKZ. A zine foi uma colagem

---

47 Para ver na íntegra a primeira edição da Revista *Maria Bonita! Mulheres Antifascistas*, acessar < [https://issuu.com/gulabiantifascista/docs/gulabi\\_antifa\\_revista\\_maria\\_bonita](https://issuu.com/gulabiantifascista/docs/gulabi_antifa_revista_maria_bonita)>. Acesso em 03 de nov. de 2022.

manual feita por Karina Duarte, que trazia a letra da música (figura 12). Segundo a artista, a canção deveria ser apresentada para todas as crianças, pela música falar da importância da negritude e da educação no processo de desenvolvimento dos sujeitos.

**Figura 12:** Zine realizada por Karina Duarte da música Pedagoginga (2017) de Thiago Elniño



Fonte: Acervo da Artista

Karina, enquanto pessoa que circula pela cidade de Curitiba e região metropolitana, ressaltou a importância de dois espaços de resistência e construção da negritude curitibana. O primeiro destacado por ela, é o *Um Baile Bom*, festa que Karina frequenta. *Um Baile Bom* é descrito pelos organizadores do evento e por Gláucia Pereira do Nascimento (2020) como um movimento-festa-ato político que mobiliza a comunidade negra curitibana com objetivo de afirmá-la e conscientizá-la racialmente. Inspirado nos bailes *blacks* da década de 1970 e 1980, o evento cria uma identidade coletiva a partir das interações sociais presentes em espaços de entretenimento e recreação negra. Segundo Nascimento (2020, p. 173), “o baile foi projetado não apenas para ser uma festa, mas para ser também um espaço onde negros e negras curitibanos podem se encontrar e se reconhecer no outro corpo negro e na música”.

As festas ocorreram inicialmente em 2015 e desde a sua criação a maioria dos encontros são feitos na *Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio*. A Sociedade 13 de Maio foi o primeiro clube negro do Paraná, sendo o

terceiro mais antigo do Brasil. Fundada em 6 de junho de 1888, o clube prestou variados serviços de emancipação de pessoas negras na sociedade curitibana (NASCIMENTO, 2020). Enquanto articulador de emancipação de corpos negros ex-escravizados, *13 de Maio*, desde sua criação, fomentava aulas de alfabetização a sócios analfabetos e a obrigatoriedade de filhos dos sócios serem matriculados em escolas, como uma forma de facilitar a empregabilidade de pessoas negras. Até os dias de hoje *Um Baile Bom* continua trazendo atividades de fortalecimento do povo negro que o clube 13 de Maio pavimentou desde o período pós-escravocrata.

O segundo local que Karina Duarte destacou em sua fala na entrevista, foi a *Igreja do Rosário dos Pretos de São Benedito*, localizada no Largo da Ordem em Curitiba. A igreja foi construída em 1737, designada para os corpos negros escravizados no período Brasil Colônia, sendo a segunda igreja construída na cidade (NASCIMENTO, 2020). Na década de 1970, passou a se chamar Igreja do Rosário - “Santuário das Almas”, nome que passou a ser questionado, uma vez que invisibiliza a história e a memória negra, já que foram os corpos negros que construíram e mantiveram a sua religiosidade neste espaço (NASCIMENTO, 2020). Sobre religiosidade, Karina relata que não possui vínculo com nenhuma religião, porém tem admiração e respeito pelas religiões de matriz africana, tais como candomblé e umbanda, buscando representar em sua obra a ancestralidade advinda dessas culturas afro brasileiras.

Enquanto referência negra, Karina Duarte ressalta alguns nomes que ela identifica como importantes na sua construção de mulher negra afro-indígena. Para Duarte, a artista afrofuturista Xênia França “é uma mulher muito foda”. Segundo ela, as produções audiovisuais da cantora, tal como seus videoclipes, abordam de forma delicada as vivências das mulheres negras. A atriz e cantora estadunidense Queen Latifah, também é uma inspiração para Karina Duarte. Latifah iniciou sua carreira musical em meados da década de 1980, e se lançou como atriz na década de 1990. Desde seu primeiro álbum de estúdio, *All Hail the Queen* (1989), a temática sobre o povo negro, principalmente das mulheres negras estadunidenses, esteve presentes nos conteúdos líricos de suas canções.

Outro nome destacado por Karina Duarte é o da escritora Carolina Maria de Jesus. Em 1960, a autora, moradora da favela do Canindé em São Paulo, lançou no Brasil o seu primeiro livro, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. A carreira literária de Carolina foi incentivada pelo jornalista Audálio Dantas, que a conheceu dois anos antes do lançamento do livro enquanto fazia uma matéria sobre as favelas. O diário foi traduzido para 14 línguas, e, tanto no Brasil quanto no exterior se tornou um *bestseller* (NASCIMENTO, 2020). Para Karina Duarte, a história de vida de Carolina Maria de Jesus, representa o espelho do racismo estrutural no Brasil, uma vez que ter uma obra de grande alcance como o *Quarto de despejo* não implicou o devido reconhecimento e não impediu que a autora tenha sofrido o racismo econômico que perdura atualmente na vida de sua família . Sobre isso, Karina explicita

A vivência da escritora Maria Carolina de Jesus pra mim é muito importante. Se você tiver na tua pior fase, lembre da história dela que é muito foda. A mulher foi uma das mulheres que mais vendeu cópias de livros para a gringa, e mesmo assim, ela não teve o reconhecimento que ela deveria ter. Eu acompanho o *instagram* das netas da Maria Carolina, e esses dias elas estavam pedindo pix para poderem se alimentar. É muito complicado, são referências gigantescas para nós, e até hoje essas questões de racismo se perpetuam e passam para outras gerações das famílias dessas pessoas negras.

Com essas questões levantadas por Duarte sobre: ancestralidade, referência das vivências de mulheres negras e a sua trajetória, identifico a seguir como essas pautas estão presentes nas colagens digitais afrofuturistas da artista, representadas a partir de um olhar opositor negro desenvolvido pela artista. Para analisar as estratégias gráficas utilizarei como diretriz o protocolo de leitura (apêndice X) sugerido por Ana Maria Mauad (1996) dialogando com o que Ytasha Womack chama de *The Divine Feminine In Space* (O divino feminino no espaço). Enquanto leitor, trago também minha interpretação das imagens de Karina Duarte como parte da construção do olhar negro opositor, a partir do conteúdo presente nas colagens digitais. Para tanto, os seguintes elementos serão considerados: local retratado; tema retratado; pessoas retratadas; objetos retratados; atributo das pessoas; atributo da paisagem; e tempo retratado (MAUAD, 1996).

#### 4.1.1 O divino feminino na obra de Karina Duarte

Segundo Ytasha Womack (2013), o Afrofuturismo tem potencializado um espaço de expressão para as mulheres negras, sendo uma possibilidade de liberdade figurativa. Para a autora, mulheres afrofuturistas podem explorar marcadores sociais que atravessam o que é ser mulher negra a fim de expressar outras versões de identidade. Elas utilizam as descobertas dessas outras identidades para definir outras negritudes e outras feminilidades, em vista que essas possibilidades podem se distanciar das imagens estereotipadas associadas ao corpo feminino negro. Utilizando a imaginação como constructo das artes, das ciências e das tecnologias, mulheres afrofuturistas criam uma nova visão de mundo (WOMACK, 2013).

Com isso, destaca-se aqui a aproximação dessa forma de emancipação das mulheres afrofuturistas apresentada por Ytasha Womack com o olhar opositor proposto por bell hooks (2018), uma vez que, a imaginação, imagem e voz desses corpos não são contempladas pelas representações da branquitude, fazendo-se assim um novo modo de produzir a negritude dessas mulheres. As mulheres negras não são contempladas pelas normas da branquitude, e nem entendem a negritude como algo homogêneo. Segundo Womack (2013, p. 101), “mulheres negras desenvolvem teorias, personagens, artes e uma beleza livre das pressões e das aprovações masculinas, padrões sociais, taxonomias baseadas na cor ou expectativas femininas do senso comum”<sup>48</sup>. Mas como afirmado anteriormente, essa construção das mulheres afrofuturistas não se dá apenas pela oposição, mas também pelo entendimento da potência criativa que tem emergido na negritude.

Esse espaço afrofuturista é denominado pela autora como *The Divine Feminine In Space* (O divino feminino no espaço, em livre tradução). Para Womack (2013), o conceito de um suposto lado feminino e a suas possibilidades é uma forma que o Afrofuturismo tende a trabalhar enquanto ideal de futuro. A valorização de aspectos ditos “femininos” pelo senso comum não deve ser entendida pela lógica dos binarismos sociais que hierarquizam e

---

48 Tradução livre do texto: “Women develop theories, characters, art, and beauty free of the pressures of meeting male approval, societal standards, color-based taxonomies, or run-of-the-mill female expectations. The results are works that some critics call uncategorizable” (WOMACK, 2013, p. 101).

produzem a métrica do bom e do ruim a partir de signos culturalmente associados ao masculino versus feminino. Por exemplo, se a valorização da natureza é entendida como algo feminino pela branquitude, esse ideal deveria ser incorporado por todos os afrofuturistas, tanto mulheres quanto por corpos não mulheres.

Womack (2013) ressalta que a preservação da natureza não é dissociável da produção de aparatos tecnológicos e científicos, se distanciando do ideário que entende a criação de artefatos tecnológicos acima da preservação da natureza. Segundo a autora, existe uma crença que a humanidade tem perdido a conexão com a natureza em virtude de um progresso tecnicista dos artefatos. Como visto anteriormente, esse entendimento de não dissociar ciência, natureza e tecnologia é algo muito presente em algumas culturas africanas. Vale lembrar a ideia de que os orixás são compreendidos enquanto ciências e tecnologias naturais representadas simbolicamente. Afrofuturistas subvertem a oposição entre natureza e tecnologia e que também coloca a natureza próxima do espectro feminino e a tecnologia como algo dominado pelo masculino.

Entretanto, é importante destacar aqui, ainda que brevemente, que essa categoria do divino feminino no espaço possui problemáticas, em vista que a compreensão de aspectos ligados às feminilidades e às masculinidades em termos totalizantes pode dar abertura a concepções essencialistas desses marcadores sociais. E, como observado anteriormente, sistemas de opressão, tal como o racismo científico, foram construídos a partir de discursos essencialistas. Deste modo, quando afrofuturistas entrelaçam gênero e raça em suas narrativas, devem apropriar-se de modo crítico da ideia de um divino feminino no espaço, no intuito de subverter essas concepções de gênero e não de reproduzir estereótipos. Cabe lembrar a afirmação de Teresa de Lauretis (1994, p. 209) acerca de que “a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”.

Deste modo, destaca-se aqui Karina Duarte como agente dessa noção do divino feminino no espaço que Ytasha Womack descreve. A partir das colagens digitais de Karina, irei observar como as seguintes obras da artista estão contestando as normativas da branquitude, principalmente de raça e gênero, a partir de um discurso afrofuturista.

#### 4.1.2 Rosetta Tharpe (2020)

A colagem *Rosetta Tharpe* (2020) (figura 14), está disponível na página DESKDEARTE do Instagram de Karina Duarte, publicada em 30 de novembro de 2020. Em entrevista realizada para esta pesquisa, Karina Duarte (2022) relata que esta obra foi feita para representar o gênero musical rock não como uma criação de pessoas brancas, como o senso comum acha que veio de Elvis Presley, mas sim como uma criação musical feita por uma mulher negra. Segundo a artista, Rosetta Tharpe é resistência e as pessoas precisam conhecer a história dela.

**Figura 13:** Rosetta Tharpe (2020)





Fonte: Instagram<sup>49</sup>

Como descrito no título da colagem e na fala da artista, a **pessoa retratada** na imagem é a cantora, compositora e guitarrista Sister Rosetta Tharpe. Nascida em 20 de março de 1921, Cotton Plant, Arkansas, Tharpe começou a se apresentar na igreja desde a infância. Vinda da música gospel, Tharpe é conhecida como a primeira artista que levou o gênero musical para fora das igrejas, tocando em teatros e boates (SOUTHERN, 1974). Nota-se o caráter transgressor de Tharpe em sua carreira, quando a artista mesclou a musicalidade gospel com o que a igreja cristã chama de musicalidade não cristã (pagã), apresentando essa mescla em lugares entendidos pela igreja como mundanos. Misturando gêneros com gospel, blues e jazz, a artista,

---

49 Disponível em <https://www.instagram.com/p/CIOTDTGhI5y/>. Acesso em 08 de Nov. de 2022.

acompanhada de sua guitarra (retratada na colagem de Karina Duarte) e de uma banda, sedimentou um estilo musical que posteriormente seria denominado como *rock and roll* (RIBEIRO, 2021). Em 1938 a cantora teve o feito inédito até o momento na história da indústria fonográfica estadunidense, sendo a primeira artista gospel a assinar um contrato com uma gravadora, a Decca Records.

A fotografia de Rosetta utilizada na colagem digital é do registro da performance da artista para o especial de televisão *Blues and Gospel Train* (1964), que consistia em uma apresentação musical em uma estação ferroviária, em que o público ficava na frente do trilho de trem e os músicos do lado da estação<sup>50</sup>. Enquanto **atributos da pessoa retratada** na colagem digital, é possível visualizar a cantora em pé tocando uma guitarra. Percebe-se aqui, uma representação não comum para a branquitude de explicitar guitarristas negras, algo comumente visualizado apenas como função musical destinada à homens. Como podemos ver, por exemplo, na lista dos “maiores guitarristas de todos os tempos”, realizada pela revista estadunidense de música *Rolling Stones* em 2003<sup>51</sup>. Segundo a crítica especializada, apenas duas dos 100 artistas mencionados, são mulheres: Joni Mitchel e Bonnie Raitt, ambas artistas brancas. Tharpe e outras guitarristas negras não aparecem nessa lista.

O caráter opositor nesta colagem digital encontra-se também, na retratação de uma mulher negra gorda enquanto referência. Uma vez que, contemporânea a um padrão de beleza negra que tinha como parâmetro corpos parecidos com o da atriz e dançarina Josephine Baker, Rosetta não correspondia à essa imagem de ideal de beleza negra do senso comum. bell hooks (2018), salienta que Baker foi objetificada pelos brancos europeus e que o olhar posto sobre à dançarina ressoa até hoje nos corpos de mulheres negras representadas na mídia de massa na contemporaneidade. A ênfase das imagens midiáticas sobre a beleza negra foi construída na erotização do “bumbum” de mulheres negras presentes inicialmente nas apresentações de

---

50 Ver a apresentação de Rosetta Tharpe cantando “Didn't It Rain?” no programa < <https://www.youtube.com/watch?v=Y9a49oFalZE>>. Acesso em 08 de nov. de 2022.

51 Ver lista completa < <https://www.ranker.com/list/rolling-stone-s-top-100-guitarists-of-all-time/music-lover>>. Acesso em 08 de nov. de 2022.

Josephine. Karina, ao expor Rosetta Tharpe, não demonstra em imagem qualquer tipo de objetificação à uma artista negra. Quando Karina, fala que Rosetta é uma referência, ao colocar isso em uma representação gráfica, mostra uma profissional exercendo seu trabalho, que no caso de Rosetta trata-se uma cantora e instrumentista. Isso se distancia das imagens das mulheres negras objetificadas a partir de partes de seu corpo. E como é levantado por Ytasha Womack (2013), mulheres afrofuturistas buscam desenvolver imagens de beleza livres das pressões estéticas e olhares de masculinidades construídas pela branquitude.

O **tema retratado** como já apresentado por Karina Duarte, é falar sobre a importância de Rosetta Tharpe na musicalidade rock, no intuito de utilizar a perspectiva de ancestralidade que desmistifica o gênero musical como exclusivamente branco. Assim como outros afrofuturistas tendem a “enegrecer” as representações do Egito Antigo como forma de reparação discursiva, Karina busca na imagem de Rosetta abordar a contribuição negra na construção do rock. Na década de 1950, com a aparição de Elvis Presley na indústria fonográfica estadunidense, houve um embranquecimento do estilo musical, de modo que o gênero fosse mais difundido comercialmente, uma vez que, segundo Guimarães (2013), a indústria musical majoritariamente branca foi capaz de incorporar parte da música negra para que o rock chegasse aos ouvidos e aos bolsos da classe média e dos jovens da época. Este é um dos mecanismos do racismo estrutural, que apaga manifestações artísticas advindas do povo negro, no pressuposto de serem entendidas como uma arte supostamente menor que não fomenta o mercado artístico. O apagamento da contribuição de Tharpes, Chuck Berry, Little Richards, entre outros artistas negros na história do rock estadunidense, mostra que historicamente pessoas negras não tem o devido reconhecimento enquanto potenciais artísticas. Fazendo, assim, que profissionais da arte sofram racismo nas representações da história da música e racismo econômico, produzido pela imobilidade social da classe artística. Um objeto retratado na imagem é uma caixa de som, recortada da imagem original de Rosetta Tharpe. Aqui, juntamente com a guitarra, este elemento simboliza a musicalidade na obra da Artista.

Como destacado anteriormente, Ytasha Womack explicita que a centralidade da natureza é uma recorrência do divino feminino no espaço.

Identifica-se esse ponto na colagem digital de Karina Duarte, nos itens: **Local Retratado, Atributos da paisagem, e objetos retratados**. A colagista inseriu a fotografia de Rosetta Tharpe em uma paisagem composta por montanhas, chão terroso e gramado, céu estrelado e uma lua centralizada na parte superior da imagem. Trazendo essas representações para a religiosidade afro brasileira enquanto característica da ancestralidade afrofuturista, é possível aproximar esses itens dispostos na colagem à representação ancestral de elementos da natureza que remetem aos orixás iorubanos. Por exemplo, as montanhas são pontos de força de Xangô, o chão terroso pode ser ligado ao orixá Omolu, o chão verde gramado representa o verde de Oxóssi e a lua é um elemento que está presente na força de diversos orixás, tais como Ogum, Oxalá e Iemanjá. O céu estrelado é uma representação bastante comum presente nas narrativas afrofuturistas e iremos perceber que esta estratégia está posta nas três obras de Karina Duarte que aqui são analisadas.

O céu estrelado é uma forma de demonstração figurativa do universo. As imagens sobre o universo são utilizadas em muitas obras de ficção científica, tanto da branquitude como afrofuturista. Como já citado no capítulo anterior, o gênero *sci-fi* tematiza narrativas sobre a interação do ser humano com o universo, com as ciências biológicas e a tecnologia (CARNEIRO, et. al., 2005). Esse ponto pode ser observado em obras *sci-fi* da branquitude como as franquias *Star Trek* e *Star Wars*. Essa interação está ligada com o caráter exploratório do universo, que é um local de dimensão infinita e repleto de questões ainda não confirmadas ou comprovadas pelos seres humanos. Assim como o futuro, o universo é um assunto central das ficções científicas que carrega muitas especulações, que conseqüentemente, dá abertura para que imaginação tome conta das mais possíveis e improváveis narrativas. Como já apontado, para os afrofuturistas a imaginação é uma ferramenta de resistência.

Um elemento presente na colagem que pode ser compreendido tanto como atributo da paisagem e objeto retratado é a figura da planta *purple haze*, sendo também aspecto visual da representação da natureza. O Vegetal *purple haze* é uma erva de cultivo utilizada para fins recreativos e medicinais de coloração roxa e verde. Na imagem, a planta divide o primeiro plano juntamente com a figura de Rosetta, tendo assim bastante destaque na colagem digital. Por estar bastante visível, a cor roxa é a que mais predomina

na paleta de cores da imagem. Ao unir a imagem de uma mulher negra presente em uma composição de cor roxa, aproxima-se, aqui, a uma outra representação de orixá, que é de Nanã Buruquê.

Nanã Buruquê, é uma ayabá <sup>52</sup>, orixá feminina mais velha, associada às águas paradas (lagos), à chuva, ao lodo, ao barro e ao pântano (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d). É vista pela mitologia das religiões de matriz africana como divindade que participou junto à Oxalá na criação dos seres humanos, a partir da junção da água e da terra. Mas ela está muito ligada à morte, por dominar a matéria que as almas vão voltar a ser: o barro. É compreendida também como representação da maturidade, envelhecimento e sabedoria. Suas cores são lilás e roxo, e em algumas imagens o branco está presente em seu vestuário. As plantas de coloração roxa (como manjerição roxo, alfavaca roxa, assa peixe roxo, avenca roxa, flores roxas) são relacionadas à Buruquê. Alimentos com essas cores também são oferecidos à orixá (tais como batata doce, beterraba, uvas, munguzá de feijão roxo, ameixa). É representada simbolicamente por uma senhora idosa, o que faz referência à crença de que tal orixá guia principalmente mulheres de mais idade e pessoas que vêm à terra com características de espíritos velhos, como por exemplo, pessoas ranzinzas, lentas, experientes, sábias e conselheiras.

A imagem construída da Orixá nas religiões afro brasileiras mostra que a velhice não é considerada como algo pejorativo, algo presente na branquitude, que se manifesta como etarismo ou ageísmo. Para o povo de axé, orixás velhos são tão fortes tanto quanto orixás ditos jovens. São a expressão máxima da ancestralidade, sua força encontra-se no tempo e no conhecimento adquirido com ele. Os orixás velhos não são entendidos enquanto obsoletos, mas sim, movimentadores de processos naturais da vida na terra.

Mesmo que na imagem, Rosetta contava com 49 anos, idade ainda não considerada parte da velhice mas próxima desta faixa etária, a artista não se encaixa nos padrões geracionais de artistas com destaque da época, uma vez que, corpos femininos acima dos 40 anos sofrem estigmatização na mídia,

---

52 Nome dado às orixás femininas, tais como Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã.

ainda na contemporaneidade (HOOKS, 2018)<sup>53</sup>. Com isso, percebe-se que Karina produz o olhar opositor acerca dos marcadores de raça (por Rosetta ser negra), de gênero (pela cantora ser uma mulher), e de geração (apresentar a artista acima dos 40 anos).

O tempo retratado está apresentado na mescla do passado e do futuro. Uma vez que, para referir-se ao passado, Karina utiliza a imagem de Rosetta em preto e branco e o futuro a partir de imagens coloridas que compõem a imagem. Essa dinâmica de entrelaçar colorações diferentes na imagem pode ser considerada como estratégia afrofuturista. Isto porque, uma das premissas da linguagem é a de construir narrativas onde passado e futuro se juntam e se complementam. A imagem em preto e branco evoca uma memória e um registro histórico de um momento ocorrido no passado, criando contraste com as imagens coloridas em volta da representação do corpo de Rosetta.

Para Kabral (2018), o Afrofuturismo é movimento de recriar o passado, transformar o presente e projetar um novo futuro através da ótica negra. estes tempos se integram no questionamento, na reimaginação e na reinvenção dos eventos históricos do passado (KABRAL, 2016). O autor ainda destaca que o intuito da linguagem é lembrar do que esquecemos. Ao representar Rosetta em preto e branco, Karina dispõe sobre a imagem um corpo do passado que foi apagado, e na colagem ele é reinventado “afrofuturisticamente”. A artista imagina o corpo negro colocado em um futuro colorido que conservará os elementos da natureza, tais como plantas, montanhas e céu estrelado, imaginando que o universo e o espaço são importantes para este futuro, uma vez que “o espaço é o local” (space is the place).

Além dos pontos aqui analisados, observa-se também, a inserção de elementos não fotográficos na colagem digital, tais como um texto com o nome da artista e desenhos digitais. O nome da artista está colocado no canto superior direito da imagem, com uma tipografia de cor roxa, indicando ser escrito manualmente a partir das características de assimetria e traços tremidos. Levando em consideração a vivência de Karina, esse aspecto manual

---

53 No capítulo “Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural”, brevemente, bell hooks fala como corpos acima dos 40 anos de mulheres não são entendido enquanto sexualmente desejáveis, fazendo com que cantoras como Tina Turner e Diana Ross nas décadas de 1980 e 1990, utilizassem estereótipos de raça, gênero e sexualidade como forma de serem vistas enquanto corpos belos.

pode ser interpretado também como referência às manifestações artísticas urbanas e periféricas, como o grafite. Conforme visto anteriormente, o grafite está presente na cultura hip hop, sendo uma expressão artística e gráfica realizada pela comunidade negra.

Por meio de desenho, é posto em volta da cabeça de Rosetta figuras que remetem flores e folhas nas cores rosas e amarelas. A disposição dessas figuras, colocadas em círculo em torno da cabeça da cantora e instrumentista, abre para interpretação a ideia de uma auréola, aspecto muito utilizado nas representações de santidades e divindades cristãs. Esta estratégia afrofuturista será mais aprofundada no item sobre as obras de Jesso Alves. Mas, por enquanto, destaca-se aqui que essa representação de Rosetta como pessoa negra próxima da imagem de uma santidade é um olhar opoitor negro que imagina corpos subalternizados racialmente como referencial divino, sagrado, iluminado. Desenhos de linhas roxas “saindo” da caixa de som remetem a ondas sonoras emitidas pela musicalidade de Rosetta e sua guitarra que está ligada à máquina de som por uma linha azul adicionada graficamente por Karina Duarte.

#### **4.1.3 “as tropas” - colagem digital sobre as tranças nagô Tranças Nagô**

A colagem digital *as tropas – tranças nagô* foi publicada na página oficial de Karina Duarte Deskdearte, da rede social Facebook, no dia 30 de janeiro de 2019. Para a artista (2022), em entrevista à esta pesquisa, o intuito da criação da imagem é demonstrar a representatividade das mulheres negras transcistas, relatando que esses penteados não são “modinha” (nas palavras de Karina) alegando o aspecto ancestral dessa técnica de cuidado capilar.



**Figura 14:** “as tropas” - colagem digital sobre as tranças nagô



Fonte: Página do facebook oficial do “DESENKAHARTE”<sup>54</sup>

As **peças retratadas** na imagem são duas mulheres negras de pele retinta. Dois corpos anônimos, que não dá para identificar se são pessoas brasileiras ou de outra nacionalidade. As mulheres estão centralizadas na imagem. Os **atributos das peças** podem ser identificados a partir da fotografia que retrata uma mulher em pé trançando os cabelos da outra que está sentada. Essa ação é o que delimita a **temática da colagem**, que é o ato de trançar cabelos afro. Como observado na fala de Karina, as tranças nagôs

---

<sup>54</sup> Ver em: <<https://www.facebook.com/DESKDEARTE>>. Acesso em 30 de Jun. de 2022.



operam nas relações históricas e cotidianas das comunidades negras enquanto ferramenta ancestral e de resistência.

Segundo Ana Paula Medeiros Teixeira dos Santos (2017), as técnicas de cuidado capilares advindas da cultura africana podem ser compreendidas como subversivas. Uma vez que, a branquitude, por meio do discurso da estética e da beleza, hierarquizou e impôs processos de alisamento para os cabelos afro, como uma forma de efetivar o padrão estético. Segundo Joice Berth (2019, p. 113),

Temos, então nesse campo<sup>55</sup>, um elemento importante nos processos de dominação de grupos historicamente oprimidos, pois, uma vez que se criam padrões estéticos pautados pela hierarquização das raças ou do gênero, concomitantemente criamos dois grupos: o que é aceito e o que não é aceito, portanto, deve ser excluído [o que não é aceito] para garantir a prevalência do que é socialmente desejado.

Cabelos como os crespos no Brasil foram historicamente associados à má higiene e enquadrados como feios (SANTOS, 2017). Adjetivos pejorativos, tais como “duro” e “ruim”, foram colocados em referência a estes cabelos a partir das métricas dos binarismos construídos pela branquitude brasileira. Deste modo, o embranquecimento imposto sobre os corpos negros é um mecanismo do racismo estrutural que estigmatiza e apaga técnicas advindas de outras culturas não brancas.

Berth (2019, p. 116) nos alerta que “os cabelos são um importante elemento estético de autoafirmação e de cultivo do amor à própria imagem, sobretudo para mulheres, sejam elas da etnia que forem”. A autora ressalta que, quando internalizado, o racismo constituído a partir do discurso estético, influencia e distorce visões de nós mesmos, trazendo a autoimagem negativa e agressiva sobre corpos racialmente subalternizados. Essa “simples” perspectiva que favorece a branquitude, faz com que esta opressão assumam novos contornos, não parecendo o que de fato é: violência disfarçada de uma *pseudo* superioridade. Ainda sobre a autoestima das mulheres negras, Joice Berth (2019) denuncia como os cabelos podem se tornar um fardo difícil, uma vez que este estigma recai desde a infância desses corpos.

---

<sup>55</sup> Campo do discurso estético.

Santos (2017) explicita como mulheres negras identificam que esse obstáculo social está presente nos campos de afeto amoroso/romântico e na inserção destes corpos no mercado de trabalho. Esta constatação está presente no depoimento de mulheres negras curitibanas para a pesquisa realizada pela autora. A dissertação está centrada no evento Afro Chic, que acontece em Curitiba e promove ações afirmativas relacionadas ao cabelo crespo e emancipação de mulheres negras. Segundo as participantes do evento, muitas não conseguiam emprego, principalmente em trabalhos de atendimento ao público e na área da saúde, por não apresentarem os cabelos alisados. Isso demonstra como o racismo econômico se constrói e impossibilita o direito ao trabalho a partir do discurso estético da branquitude.

As técnicas capilares para o cabelo crespo, tal como as tranças são uma forma de cuidado da autoestima das mulheres negras e também uma forma de efetivar a relação com a ancestralidade, que tanto custa às comunidades afro brasileiras. Como demonstrado no título da colagem, Karina tem como objetivo ilustrar a técnica das tranças de origem nagô. Genericamente, na África, os *Nágós* eram todos os negros da costa de escravizados<sup>56</sup> que falavam lorubá (BASTIDE, 1973). Para os povos nagôs os trançares eram práticas sociais que estavam presentes nas religiões, nas famílias e em outros atributos que constroem as identidades coletivas (FERREIRA, 2021). Para as culturas advindas do continente africano, a ação de mexer no cabelo e na cabeça é sagrada e de intimidade familiar (SANTOS, 2017). O ato de trançar é passado pelas famílias, de geração a geração. Para as práticas lorubás, o *ori*<sup>57</sup> somente pode ser tocado por pessoas em quem se confia. Isto, por ser uma parte do indivíduo que liga o corpo à espiritualidade.

Vindos para o Brasil, como mão de obra escravizada, os nagôs trouxeram alguns costumes de suas culturas, tais como a agricultura, a gastronomia, a religião e as técnicas de cuidado capilares. As tranças nagôs são conhecidas também como rasteiras, raiz, agarradinha ou carreirinha (FERREIRA, 2021). São realizadas junto à raiz do cabelo, iniciando com três mechas, podendo ser feitas somente com o cabelo natural ou complementadas

---

56 Costa de Escravos é o nome dado nos séculos XV e XIX as áreas costeiras dos atuais Benim, Togo e Nigéria.

57 Cabeça em lorubá.

com outro material (jumbo, fibra sintética, linha de crochê, lã). Ao longo da história da comunidade afro no Brasil, as tranças ganharam conotações negativas. Falas tais como “coisa de bandido” são ainda associadas ao penteado (COUTINHO, 2011; SANTOS, 2017).

Mas na colagem de Karina Duarte, a artista trabalha o olhar opositor mostrando como o processo coletivo de duas mulheres negras, que ao tocar os cabelos uma da outra, produzem e reproduzem um conhecimento ancestral. Na imagem e no discurso da artista, as tranças se distanciam da mentalidade racista que estereotipa os saberes e as técnicas de cuidado capilar afro. O olhar de Karina se opõe à rejeição e à ridicularização construída acerca dos cabelos trançados. Ao representar esses dois corpos, Karina apresenta uma feminidade negra que está na base do cuidado do corpo negro, no companheirismo coletivo de mulheres negras, na beleza do ato e do penteado nagô.

Nos **objetos retratados**, há outro elemento importante da estética negra e do cuidado capilar afro que é o turbante, vestido pela trancista na imagem. Em algumas culturas iorubanas, a peça é uma espécie de protetor do orí, dando esse significado de sagrado (SANTOS, 2017). Na atualidade, a utilização de turbantes em corpos negros, pode ser identificada como artefato e técnica de representação da ancestralidade que participa de um processo de desbranqueamento (SANTOS, 2017). Recorre-se à utilização de turbantes e tranças como uma forma de resistir às práticas de embranquecimento estético. Esse artefato é uma ferramenta da ancestralidade que articula as questões de oposição aos padrões de gênero e raça, uma vez que

O emprego das técnicas de trançado e amarrações de turbante estão comprometidas com o empoderamento feminino e a negação da ideologia do branqueamento, mediante a busca por uma ligação com a cultura afro-brasileira e a construção de um sentimento de pertencimento à raça negra por meio de técnicas consideradas como ancestrais (SANTOS, 2017, p. 137).

Outro objeto importante é o pente azul, presente no cabelo da mulher negra cujo cabelo está sendo trançado. No imaginário coletivo construído pela branquitude há uma ideia de que pentes não funcionam em cabelos afro. Essa noção, pode ser identificada em músicas populares, como a canção *Nega do Cabelo Duro* (1940) de David Nasser, interpretada por diversos cantores da

Música Popular Brasileira, tal como Elis Regina em 1969. Na letra o eu lírico indaga: “Nega do cabelo duro/ Qual é o pente que te penteia?”. Produções artísticas como estas reforçam os estereótipos que ridicularizam e criam uma suposta não funcionalidade de artefatos associados a cuidados capilares em cabelos afro. Isso abre margem para interpretações racistas que relacionam estes cabelos, quando naturais, a não são tratáveis e são sinônimos de má higiene. Mas, na colagem, Karina Duarte demonstra como este artefato pode estar sim no cotidiano de pessoas negras e que são funcionais para esse tipo de cabelo.

Destaca-se aqui, também, as mãos que estão localizadas na parte superior da colagem e os braceletes e anéis presentes nelas, como **objetos retratados** da imagem. A mão é entendida como objeto, uma vez que, ela está representando uma nave espacial “que abençoa, ilumina e resgata a ancestralidade”, segundo Karina Duarte (2002). Naves espaciais são comumente utilizadas nas narrativas de ficção científica. Segundo Nissi (2017), na ficção científica, as naves espaciais são projetadas para abrigar e proteger pessoas de um ambiente com condições adversas aos seres humanos, seja ele no espaço ou em outro planeta. Ressalto aqui, também, a finalidade de transporte que esse artefato carrega nas narrativas de ficção científica.

Essa ideia das mãos serem uma espaçonave pode ser identificada a partir de uma luz amarela que sai debaixo das mãos e ilumina as mulheres apresentadas na colagem. Essa estratégia de representação da ficção científica é muito utilizada nas narrativas de abdução alienígena, em que corpos e objetos são abduzidos e transportados pelas luzes que saem das naves espaciais. Essa imagem de luzes saindo de uma espaçonave, pode ser observada em filmes como *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977) de Steven Spielberg, como demonstrado na figura 15 que apresenta uma cena em que uma espaçonave aterrissa no planeta Terra.

**Figura 15:** Contatos Imediatos de Terceiro Grau (1977) de Steven Spielberg



Fonte: Omelete

As mãos/espçonave, como dito por Karina Duarte, abençoam e iluminam as mulheres negras nos seus atos de trançar cabelos. E, ainda, como uma espécie de abdução, essa nave vem para resgatar a ancestralidade. A palavra resgate, é comumente utilizada nas religiões de matriz africana, ela serve para demarcar como o desenvolvimento espiritual tem essa finalidade de resgatar o que foi perdido da origem ancestral dessas religiões. Resgata-se no intuito de cuidar o que foi renegado. Na colagem, as mãos negras recuperam a relação com a ancestralidade nagô. Como já identificado na obra de Sun Ra, tal recuperação é uma missão do Afrofuturismo, de forma a fortalecer a negritude. Afrofuturistas veem na perspectiva da ancestralidade uma tentativa de se religar àquilo que foi estigmatizado pela branquitude. As mãos que trançam, que tocam o orí do corpo negro feminino, se tornam sagradas, já que possuem a função de abençoar e iluminar essas pessoas.

Para as religiões afro brasileiras, tal como a Umbanda, as mãos são elementos de cura (COSTA, 2016). Utilizadas para rituais como o passe<sup>58</sup>, esta parte do corpo tem o poder de trabalhar energias que remediam as mais variadas enfermidades do indivíduo. Na colagem, as mãos que iluminam e abençoam o ato de pessoas negras trançarem os cabelos umas das outras, curam cicatrizes que marcam corpos semelhantes aos dessas mulheres. Ante ao racismo ideológico, o cabelo trançado é estereotipado, o corpo é marcado por violência física e simbólica. Mas as mãos/espçonave dão um passe resgatador de forma a ratificar a beleza negra que por ora foi desvalorizada. Nessa representação, o Afrofuturismo trabalha a ancestralidade como ferramenta de cura. A mão de obra negra aqui não é representação da escravização, a mão de obra nesta colagem é a mão que constrói o sagrado e que produz a beleza dos corpos.

Os anéis e braceletes presentes nas mãos aparentam ser de metal, propriedade dominada por Ogum. Ogum é uma divindade masculina iorubana associado à luta, à guerra, ao astral e ao ferro (SOCIEDADE ESPIRTUALISTA MATA VIRGEM, s.d). Ligado ao trabalho manual (que na colagem digital é visto no ato de trançar cabelos), ele também é descrito como padroeiro dos que manejam ferramentas, detentor dos conhecimentos práticos e das tecnologias. Suas cores são azul e vermelho. Seus pontos de força são as estradas e as trilhas de ferro. A erva mais conhecida para este orixá é a espada de Ogum (conhecida também como espada de São Jorge) e as flores de coloração vermelha também são destinadas à ele. Alimentos como manga espada, amendoim, cará, feijão mulatinho e cerveja branca são oferecidos para este orixá. Ele é representado simbolicamente por um jovem guerreiro que leva em sua mão ferramentas de ferro e de guerra como espada, lança e escudo. Ele protege seus filhos que carregam características de obstinados, trabalhadores, teimosos e combativos.

Outra referência à Ogum na colagem pode ser vista também no **local retratado** que é representado com imagens do céu estrelado do universo. Ogum leva a característica do astral, quando sincretizado com São Jorge na

---

58 Ritual que o médium incorporado por uma entidade impõe as mãos aproximada do corpo de alguém para passar energias de cura espiritual e/ou física.

umbanda, uma vez que a lua e o espaço sideral são locais ligados ao santo católico. Nos **atributos da paisagem**, enfatiza-se aqui, que a cor roxa apresentada neste céu também pode ser alusão a Nanã. Como visto anteriormente, roxo é a cor desta orixá. Porém, nos itãs<sup>59</sup> iorubanos, Nanã e Ogum são orixás que rivalizam entre si, uma vez que, Nanã não quis reverenciá-lo em uma reunião com os outros orixás. Como forma de protesto, reivindicou que a partir daquele momento ela e seus filhos não usariam mais nenhum material produzida por Ogum<sup>60</sup>. Mas, na colagem, identifica-se que os elementos de Ogum e Nanã dialogam a partir das escolhas de imagem e de cor empregadas por Karina Duarte. Lembrando, também, que a cor roxa de Nanã e o universo próximo aos corpos de mulheres negras são uma forma da artista representar o divino feminino no espaço.

O tempo retratado na colagem se dá também na mescla entre passado e presente. Ao retratar uma técnica advinda do continente africano trazida no passado para o Brasil, Karina tem como intuito representar as tranças nagôs ainda como parte do cotidiano das comunidades negras no presente.

#### 4.1.4 Dendê

A colagem digital *Dendê* (figura 16) foi publicada na página oficial de Karina Duarte Deskdearte da rede social Instagram no dia 15 de agosto de 2019. Para a artista (2022), em entrevista à esta pesquisa, a imagem é uma homenagem a Janine Mathias e sua música Dendê.

---

59 Itãs são os relatos míticos, histórias, lendas da cultura iorubá. Utilizado nas religiões afro brasileiras para referir-se as mitologias dos orixás.

60 Ver itã completo em [http://omidewa.com.br/public\\_html/arquivos/1183](http://omidewa.com.br/public_html/arquivos/1183). Acesso em 25 de nov. de 2022.

Figura 16: Dendê



Fonte: Instagram

Sendo assim, **pessoa retratada** é a cantora e compositora Janine Mathias, nascida em Brasília e radicada em Curitiba. Janine introduz no cenário da Música Popular Brasileira contemporânea as sonoridades advindas das comunidades negras, tais como rap, samba e soul (MATHIAS, 2021). Para



Janine (2021), filha de sambista, a música é uma missão ancestral, que inicialmente não lhe despertou interesse. Mas, na adolescência, ela viu em sua voz a potência artística quando começou a se apresentar como cantora na igreja evangélica. Foi em 2009, em Curitiba, que a cantora começou adentrar na música profissionalmente, participando de canções de rappers, como nos trabalhos do MC Murf. Em 2012 a cantora lançou seu primeiro *Extended Player* (EP) intitulado *Eu Quero Mergulhar*.

Já em 2018, lançou seu primeiro álbum, intitulado *Dendê* e produzido por Eduardo Brechó e Renato Parmi. O repertório do disco traz composições da cantora, de outros compositores e uma regravação da canção *Maracatu do Meu Avó* (escrita por Leonardo Bruno e Ney Lopes) interpretada primeiramente pela cantora Alcione. Os assuntos abordados nas letras das músicas falam sobre a beleza negra (apresentada na canção *Perola Negra*), sobre manifestações artísticas advindas das comunidades negras e religiosidade afro brasileira (em *Samba dos Ancestrais*), e sobre a história de povos africanos trazidos para o Brasil antes do processo de escravização (*Maracatu do Meu Avó*). Na canção com a participação do rapper Rincon Sapiência, que traz o título do álbum, a cantora fala sobre o fruto Dendê ser um elemento presente no cotidiano das pessoas negras, na culinária e na religiosidade afro brasileira. Isso pode ser visto nos seguintes versos:

Eu tenho isqueiro, tem gás e o fogão  
Vamo ascender  
Bota tempero, pimenta do reino, vai dendê  
Se tem bom cheiro  
Sinal que o sabor vai te prender  
Celebração e luta boto pra ferver nesse dendê  
Coloque um pouco de batuque  
Assim eu coloco minha mandinga  
Se não tem mandinga não tem dança  
O suor do corpo que não pinga  
Fazendo mistura que nem moqueca  
Trazendo sustância pra atacar  
Queremos banquetes e não merrecas  
Meu verbo tá quente botacaca

Nos **atributos da pessoa retratada** na colagem digital, Janine está apresentada em preto e branco, levando o fruto Dendê em cima de seus cabelos no estilo *black power*. O rosto da cantora está cortado e a partir deste corte é possível observar uma imagem colorida do universo dentro da artista.

Essa estratégia gráfica remete à ideia de que no nosso interior existe um universo. Na imagem, o universo é apresentado dentro de um corpo de uma mulher negra. O Afrofuturismo entende o espaço sideral enquanto possibilidade de existência sem desigualdades para pessoas negras. É uma forma de se pensar em um espaço sem opressões e, quando alinhado ao divino feminino no espaço, pode também ser imaginado a partir das perspectivas do feminismo (WOMACK, 2013). Em entrevista para Ytasha Womack (2013), afrofuturistas como Alondra Nelson e Jennie Ruby relatam que o movimento tem que ser um espaço feminista, um local de aceitação dos corpos das mulheres de todas as formas e idades. Essa é uma das características que distingue o Afrofuturismo das manifestações futuristas da branquitude. Ao representar o universo corporificado em uma mulher negra, Karina Duarte propõe deslocar e questionar o imaginário sobre o que é espaço sideral e sobre quais corpos vão habitá-lo no futuro.

**A temática da colagem** gira em torno do Dendê, que é uma palmeira de origem africana, de cujos frutos podem-se extrair óleos, como o conhecido azeite de dendê. No Brasil, a maior produção e extração do óleo está concentrada na Bahia e no Pará (MULLER, 1980). Presente na realização de comidas tipicamente baianas, tal como o acarajé, o azeite pode ser utilizado como tempero e também como óleo para fritar alimentos. Na imagem, Karina Duarte opta por representar o fruto em cima da cabeça de uma mulher negra, que no caso é Janine Mathias. Para as comunidades afro, sobretudo as mulheres baianas, a utilização do azeite na culinária brasileira tem uma conotação de emancipação econômica e religiosa. Através do acarajé, mulheres baianas e os terreiros conseguiram criar uma fonte de renda (LUIZA, 2016), uma vez que, para ex-escravizados, as possibilidades de emprego eram limitadas por conta da falta de políticas públicas voltadas para esses corpos. Assim, na produção e venda de alimentos que vieram dos povos africanos, elas conseguiram criar uma mínima emancipação econômica. Deste modo, para construir uma feminilidade pautada no divino feminino afrofuturista, Karina recorre à um elemento muito importante para as mulheres negras brasileiras como uma forma de criar um olhar opositor que não inferioriza esse corpo, pelo ao contrário, mostra que o dendê e as mulheres negras são agentes de uma emancipação dos corpos racialmente subalternizados.

Nas religiões de matriz africana, o Dendê tem seu caráter sagrado, utilizado em oferendas e trabalhos espirituais. Está associado a vibrações de orixás ligados às energias quentes, tais como Iansã, Ogum, Xangô e a entidades como Exus<sup>61</sup> e Pomba Giras. O azeite é o sangue vegetal que movimenta e traz as energias dinâmicas dos rituais. Sua questão com movimento está ligada a Exu, divindade do movimento e da comunicação (WILLIAM, 2020). As oferendas para o orixá ou para as entidades denominadas Exus são, principalmente, a farofa de azeite de dendê, a pimenta e a cachaça (GÓIS, 2013). Souza (2017, p. 118), salienta que o “dendê nos liga à Bahia, à religiosidade afro-brasileira, à África. Nos remetendo a questão negra”.

O azeite está presente também nas cinco mãos apresentadas na colagem. Mais uma vez, Karina dá destaque às mãos como elemento figurativo da ancestralidade negra. Ela demonstra que as mãos negras repletas do óleo, que é importante tanto na culinária quanto na religiosidade afro, constroem a negritude brasileira. Tanto o fruto que está posto sob a cabeça de Janine, quanto as mãos são entendidas como **objetos retratados** na colagem. Como já descrito antes, ambos objetos são ferramentas sagradas. De forma afrofuturista, Karine Duarte apresenta Janine como um expoente negro cujo interior encontra-se o espaço sideral. No orí da cantora, ela traz elementos ancestrais como as mãos repletas de Dendê. O fruto pode ser entendido também, como uma cápsula/semente do tempo que interliga a ancestralidade negra com um futuro construído por um corpo de uma mulher negra.

**Na paisagem e seus atributos**, identificam-se duas imagens importantes: a primeira é de um planeta não identificado atrás de Janine Mathias e a segunda é de uma paisagem com um solo rochoso, como se fosse uma foto aproximada deste planeta. Essa interpretação se dá pela similaridade da segunda fotografia com figuras que ilustram como são as superfícies de outros planetas. Geralmente, essas representações mostram paisagens com superfícies desertas, sem a presença de seres vivos, repletas de pedras e rochas. Podemos observar essa similaridade com uma das imagens (*figura 17*)

---

61 Na umbanda, geralmente, Exu é tratado como entidade (ditos os guardiões) e não orixá. Já no candomblé e na Quimbanda ele é identificado tanto quanto orixá como entidade.

que a NASA produziu na missão *Perseverance Mars Rover* de 2020, que tem o objetivo de procurar indícios de vida antiga na superfície de Marte.

**Figura 17:** Imagem de Marte feita na missão *Perseverance Mars Rover* da Nasa



Fonte: NASA<sup>62</sup>

Ainda na imagem de plano de fundo da colagem, existem hastes distribuídas na paisagem que aparentam ser postes e antenas colocadas na superfície deste planeta. Essa recorrência pode remeter à uma espécie de base interplanetária. Nas narrativas de ficção científica, quando há missões de exploração espacial, existem locais em outros planetas ou astros que são construídos pelos seres humanos como uma base em que ocorrem estudos e comunicações, muitas vezes em convivência com seres que vivem nestes outros planetas. Por exemplo, no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968)

---

62 Disponível em < <https://www.nasa.gov/perseverance/images>>. Acesso em 05 de dez. 2020.

de Stanley Kubrick, existe a Clavius, base de pesquisa lunar que é o local de trabalho e abrigo dos astronautas que estão na lua.

Na imagem de Karina Duarte existe uma base neste planeta não identificado, em que há antenas e postes. Antenas são dispositivos que transformam energia eletromagnética em energia de transmissão. Já postes servem de sustentação para linhas de transmissão de energia em uma rede elétrica ou cabos de uma rede de telecomunicações. São elementos que possibilitam a comunicação à distância. Aproximando estas representações presentes na colagem digital com o lema afrofuturista de Sun Ra, *Space is the Place*, associa-se que este novo planeta não identificado seria um novo espaço para as mulheres negras, como Janine Mathias, que através de dispositivos de transmissão e comunicação teriam o anseio de habitar esse local e levariam consigo elementos da ancestralidade negra, tal como o Dendê.

Como elemento não fotográfico, a palavra dendê está centralizada na colagem escrita em caixa alta, com tipografia de traços simples e retos em um tom que se aproxima do marrom e do laranja, cores semelhantes ao azeite de dendê. A cor laranja, na construção das feminilidades e religiosidades afro brasileiras, está associada a Iansã, orixá feminina, detentora dos raios, ventos e tempestades (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d). Outras cores, tais como marrom e vermelho, também são relacionadas à esta divindade. Seu ponto de força é o bambuzal, cobre é o seu metal, e junto a Ogum ela também é uma orixá guerreira. Sua erva é a espada de Iansã (também conhecida como Espada de Santa Bárbara) e sua oferenda mais usual é o acarajé. O tempo retratado na colagem, também se dá pela mescla do passado (representado pela imagem de Janine em preto e branco) e futuro explicitado nas figuras do universo e do planeta não identificado, estratégias gráficas semelhantes às utilizadas por Karina Duarte nas colagens analisadas anteriormente.

## **4.2 Jesso Alves**

Nascido em 7 de junho de 1997, em Passos Bons, Maranhão, Jesso Alves é um artista afrofuturista que reside em Brasília desde 2009. Seu nome

artístico deriva do apelido associado ao seu nome Jeffeson (que inicialmente era pra ser Jefferson, mas no cartório foi registrado sem o “r” na certidão de nascimento) e era como o artista costumava ser chamado pela sua avó. Em Passos Bons, Jesso Alves viveu sua infância de um modo que ele caracteriza como “totalmente livre” (ALVES, 2022), em um quintal perto da natureza, rodeado de mato e de animais como galinhas e iguanas, passando a maior parte do tempo sozinho. Em sua trajetória no Maranhão, por ter bastante pessoas negras, a sua cor não era uma questão. Já o seu peso era , por ser uma pessoa gorda. Como já destacado, Jesso se identifica como uma pessoa que está questionando sua orientação sexual e sua identidade de gênero, se identificando como não hétero e não cisgênero. Em um momento de sua vida ele se identificava, como homem gay, porém hoje ele vê que esse marcador não contempla suas atrações e seu gênero. Porém, Jesso destaca que é importante sim saber sobre sua identidade, mesmo que esteja em construção, para se criar afetos e se aliar com seus semelhantes. Para ele, esse processo torna a existência mais confortável, e fez ele entender que não havia nada de errado com seu corpo.

Alves relata que foi na adolescência, em Brasília, que ele começou a refletir de forma consciente sobre sua identidade por meio da arte. Sua primeira experiência como artista, foi no ensino médio quando participou enquanto ator e roteirista de uma peça de teatro que abordava a história de Zumbi dos Palmares<sup>63</sup>. Inicialmente, o roteiro foi construído pela professora, mas Jesso Alves decidiu auxiliar na construção da narrativa, uma vez que ficou incomodado com o viés embranquecido da narrativa. Após o ensino médio, Jesso Alves ingressou no curso de Teatro do Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB) pelo programa de Fundo de Financiamento Estudantil (FIES). Segundo o artista, no período de estudante ocorreu outro fato que gerou incômodo e reflexões sobre o que é ser negro. A partir de uma entrevista realizada por outra pessoa negra no núcleo de teatro na universidade, Alves foi indagado sobre as questões raciais presentes na instituição. Por meio das

---

<sup>63</sup> Zumbi (1655-1695) foi um líder do maior quilombo existente no período colonial, que lutou pelo fim da escravização no país.

indagações feitas, Jesso Alves percebeu a pouca presença de pessoas negras e a falta de referências da negritude no curso. Sobre isso, o artista elucida

A pesquisa foi realizada pelo ator preto Carlos Mateus, um ator incrível. Ele me chamou e perguntou sobre coisas que meu cérebro foi escondendo e naquele momento eu fiquei reflexivo sobre a questão da minha pele. Por exemplo, quando associavam e falavam que minha cor era de merda, quando me chamavam muito de Alcione, Tim Maia, Gominho, Fat Family, por ser uma pessoa negra e gorda. Fui lembrando dessas questões que na época eu não tinha noção que era sobre a cor, sobre o corpo, e aí a faculdade foi muito importante para eu ter essa consciência.

E no período da faculdade Jesso Alves começou a desenvolver as colagens digitais. Inicialmente, utilizava o software Photoshop para fazer intervenções em suas imagens. Ele adicionava retratos dele mesmo em cenários surrealistas, ainda que não tinha conhecimento do movimento artístico. Mas, um amigo do curso apresentou a ele uma página da rede social de compartilhamento de imagens *Pinterest* repleta de obras do Magritte e Frida Kahlo. Com isso, de forma autodidata, o artista começou a criar colagens digitais. Em suas colagens, preocupou-se em representar corpos de pessoas negras, famosas e anônimas e seu próprio corpo de forma aproximada ao divino, ao espiritual.

Jesso Alves faz colagens digitais para o podcast *Truvacast* do coletivo *Truvar*. Trata-se de um festival anual e também uma plataforma midiática de música, moda e arte com foco nas periferias. A proposta do coletivo é visibilizar artistas, empreendedores e fomentadores da cultura advindos das favelas. É uma equipe formada por jovens negros e LGBTQIAP+, que trabalha para a economia criativa de Brasília e região. O podcast traz participação de corpos negros que relatam suas experiências e seus trabalhos.

No ano de 2020, na pandemia, Jesso Alves foi convidado a ministrar uma oficina online de colagem digital. Foi por meio de um evento realizado pelo Teatro Perdiz do Distrito Federal, que estava arrecadando fundos em função de risco de fechamento. O espaço é referência na cultura brasiliense e a sua história virou um documentário chamado *Oficina Perdiz* (2006) de Marcelo Díaz. Inaugurada em 1969 por José Perdiz, a oficina mecânica só virou espaço de teatro em 1975, quando José cedeu o espaço para o grupo de teatro de seu sobrinho ensaiar as peças (ALVES, 2015). Na década de 1980, o espaço se

destacou com a chegada do diretor Mangueira Diniz e da adaptação da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Entre os anos de 1991 e 1992, o local recebeu cerca de 7,5 mil pessoas. Na década de 2000, o espaço teve problemas com o Ministério Público do Distrito Federal e Territórios (MPDFT) por funcionar em área pública, mas teve grupos de artistas que reivindicaram o funcionamento do local (PERES, 2022). Em 2022, José Perdiz faleceu em decorrência da Covid.

Em 2021, o artista foi premiado e homenageado no 2º Prêmio Jorge Lafond de Arte e Cultura LGBT. O evento que traz o nome do artista negro e gay, Jorge Lafond (conhecido por seu personagem Vera Verão), tem o intuito de consagrar personalidades e iniciativas relevantes para as lutas das comunidades LGBTQIAP+. Jesso Alves ganhou na categoria Artes Visuais, por sua obra e o prêmio chegou em um momento em que o colagista estava desmotivado, segundo o artista. Em 2022, Jesso Alves foi mestre de cerimônia do *Encruzilhada 777*, um evento de lançamento da mixtape 777 das artistas pretas independentes Aqualtune e Lara Lis. Além da divulgação do trabalho das artistas, o evento foi voltado para a cena do Rap, Hip Hop e falava sobre relação dos corpos com a espiritualidade.

Enquanto referências negras, Jesso Alves ressalta alguns nomes que ele identifica como importantes na sua construção de colagista afrofuturista. O primeiro nome destacado é do artista baiano Tavaró. Também autodidata, Tavaró começou seu trabalho como Designer Gráfico em 2016. Desde então, produz colagens afrofuturistas e afro surrealistas com o foco na beleza da população negra. Suas colagens são carregadas de significados e referências de outros artistas e narram histórias acerca da comunidade negra.

Segundo Jesso Alves, o artista e designer gráfico Luang Senegambia também influenciou o seu trabalho. Luang produz colagens digitais voltadas aos símbolos gráficos referentes à cultura religiosa afro-brasileira e ao combate ao racismo. Imagens de orixás e entidades das religiões de matriz africana estão presentes em sua obra. Em 2014, o artista lançou a marca Senegambia em que produz, divulga e comercializa seu trabalho, explorando as temáticas que começaram a ser investigadas pelo artista ainda na sua graduação em design gráfico, no ano de 2003. No instagram, Luang Senegambia agrega mais



de cinquenta mil seguidores e disponibiliza cerca de mil imagens que abarcam colagens digitais, pinturas e fotografias.

A fotógrafa, artista visual e diretora de arte residente de Brasília, Ester Trindade da Cruz é outro nome destacado por Jesso, enquanto referência negra. Seu trabalho é de representação do corpo negro afastado das imagens racistas feitas pela branquitude. Segundo Jesso Alves, “ela sempre está na periferia. Uma coisa que eu gosto muito, é que ela retrata muito homens pretos, longe dos estereótipos dos homens pretos agressivos, isso é muito fascinante”. Essa representatividade do corpo negro está presente na obra de Jesso Alves, que identificaremos como ligada à temática afrofuturista do “negro não humano afrofuturista”.

#### 4.2.1 O negro não humano

Conforme já foi discutido, a partir da ideia de que a “imaginação também é uma ferramenta de resistência” (WOMACK, 2013, p. 28), o Afrofuturismo faz uso de variadas manifestações culturais para produzir especulações e ideias de futuros que se distanciam e denunciam as representações racistas feitas pela branquitude. Por conta das narrativas do apagamento e a falta de protagonismo nas imagens de ficção científica *mainstream*, afrofuturistas percebem que esses fatores auxiliam na construção de não entendimento do corpo negro enquanto humano. Segundo Silvio Almeida (2020) o ideário sobre o “homem universal”, que é tido como sinônimo de “ser humano”, é uma das construções mais bem acabadas da história moderna.

Sendo iniciado a partir da filosofia iluminista do século XVIII, enquanto consequência do renascimento europeu do século XVI, este imaginário permeia ainda a contemporaneidade enquanto projeto de controle social. Como constructo epistemológico, o Iluminismo centralizou e tornou o “homem” em objeto de estudo, analisando-o a partir da comparação e da classificação em torno das distinções entre a figura “civilizada” e a “selvagem”. Esta dicotomia sustentava teorias racistas que entre o século XIX e XX ganharam estatuto científico.

A ideia de raça era o conceito central que validava as violências e genocídios praticados contra esses grupos subalternizados. Almeida (2020, p. 28) aponta alguns termos racistas utilizados na época para desqualificar corpos advindos da diáspora africana, tais como “sem história, bestiais e envoltos em ferocidade e superstição”. Deste modo, percebe-se o caráter pejorativo pelo qual corpos negros foram definidos e equiparados como animais e desumanos. Sendo assim, a construção da ideia de “ser humano” ocorreu a partir da comparação e hierarquização entre raças.

O racismo institucional/religioso pautado nas ideias da instituição cristã, operacionalizada em diversas formas, tal como a igreja católica (anterior ao racismo científico) vem atuando na construção da noção hegemônica do “ser humano”. Esta teve papel chave na propagação de ideologias e teorias racistas desde o período pré-colonial, intensificando suas formas de intervenção no período colonial por meio da catequização de povos não cristãos. Nesse processo, atuou no sentido de exterminar epistemologias que não seguiam sua doutrina e seus dogmas. Tanya Saunders (2020, p. 189) aponta que:

A maneira pela qual o homem passou a ser definido e, por extensão, “humano”, está enraizada em um projeto epistemológico colonial no qual o homem veio a ser construído em torno da experiência da imagem do homem heterossexual branco, cisgênero, burguês, cristão, enquanto o não humano, a princípio, definiu-se em relação à indigeneidade, apenas para depois ser redefinido como o africano, o negro.

Deste modo, a exclusão de corpos negros da categoria “ser humano” colabora para a normalização de violências entendidas como racismo religioso (NOGUEIRA, 2020). Isto porque, juntamente com as práticas filosóficas-científicas eurocêntricas, a igreja católica demonizou e tratou corpos racializados subalternamente como desprovidos de alma e intelecto. Essas imagens racistas que desvinculam o corpo negro de uma possível humanização são atualizadas nas mídias e nas narrativas de ficção científica da branquitude. Ytasha Womack (2013) fala sobre como os filmes hollywoodianos das décadas de 1950 à 1960 reforçam esses estereótipos que entendem corpos negro como sombrios ou feiticeiros assustadores. Segundo Ytasha Womack (2013), quando há corpos negros nas produções audiovisuais de ficção científica *mainstream* estadunidense, geralmente esses personagens

são apresentados como animais, secundários, primitivos, e em muitas vezes são mortos sem grandes explicações.

Entende-se que o ser humano/homem universal é uma noção com parâmetros racistas. Com isso, ao invés de reivindicar direitos que contemplem o corpo negro como ser humano, há narrativas afrofuturistas que rejeitam a leitura do corpo negro de tal forma. Isto é, a partir da consciência de que o “ser humano” pautado pela branquitude está carregado de valores racistas, machistas, xenofóbicos, LGBTQIAP+fóbicos, pessoas negras se distanciam dessa construção e entendem o corpo negro enquanto outra possibilidade de existência. O *negro não humano afrofuturista* propõe um olhar opositor que ocorre na negociação da marginalidade e na subversão dos valores entendidos enquanto desviantes.

Quando corpos negros, conscientes das violências cotidianas, entendem a sua identidade enquanto “não humano” de forma a denunciar e rejeitar as normas do senso comum, eles não estão reforçando estereótipos, mas, sim tendo autonomia para escolher como devem ser vistos. Quando um afrofuturista incorpora em sua obra o “não humano” ele está na verdade dando-lhe “vida e um estranho tipo de independência” (SAUNDERS 2020, p. 196).

Há várias formas de trabalhar essa noção do negro não humano afrofuturista. Jota Mombaça (2018). Robin James (2008) e Kodwo Eshun (1998) nos apresentam algumas possibilidades estratégicas que o Afrofuturismo estadunidense se propôs a colocar em circulação enquanto subversão do “não humano”. Jota Mombaça (2020), ao descrever a personagem da obra afrofuturista *Kendred* (1979) de Octavia Butler, aponta que o corpo negro é uma espécie de “máquina do tempo”, enredado de linhas temporais que o leva para contextos históricos em que pessoas negras foram maltratadas em demasia, como no período escravocrata. Esta “máquina do tempo” indaga: em qual temporalidade as pessoas negras são passíveis de viver? Quais valores são intrínsecos ao presente desses corpos? Esses valores ainda são atualizações das violências do passado?

Próxima à noção de Jota Mombaça do corpo negro enquanto “máquina do tempo”, Eshun (1998) cria uma analogia em que negros escravizados eram entendidos enquanto robôs, equiparando-os com a mecanização e as máquinas advindas da Revolução Industrial. Máquinas estas que por meio da

sua força de trabalho, são utilizadas apenas para obter lucro e benefício econômico junto ao sistema em voga, a branquitude capitalista. Ao pensar o negro “robô” escravizado, o autor denuncia a desumanização destes corpos, a automatização do serviço “braçal”, a divisão do trabalho a partir da ideia de quem é “ser humano” e quem é “não humano”. Tal classificação, por ressonância do período escravocrata, persiste ainda na contemporaneidade, quando observamos quais são os corpos que se encontram em situação de subemprego e vulnerabilidade social. Vale ressaltar, que etimologicamente a palavra “robô” forjada por Karel Capek em 1920 na peça R.U.R, vem da palavra tcheca robotnik (escravo) (DERY, 2020). Ao associar corpos negros escravizados com a figura do robô, são tensionadas questões de como essas similaridades postas sobre esses sujeitos podem permear as histórias de ficção científica e mostrar as atualizações dos meios de trabalho do sistema em voga, que tendem a escravizar mão de obra cujos corpos, em um primeiro momento, foram vistos como não humanos (pessoas negras), sugerindo que na contemporaneidade e no futuro as máquinas substituiriam os escravizados.

A partir da percepção das características não humanas atribuídas às pessoas não brancas enquanto robôs, algumas artistas negras da cultura *mainstream* estadunidense utilizam-se deste imaginário a fim de tensionar os valores atribuídos aos corpos de mulheres negras inseridas nos espaços embranquecidos. Robin James (2008) denomina esta estratégia afrofuturista como “*robo-diva R&b*”, utilizando como referência as narrativas presentes nas obras das artistas Beyoncé e Rihanna. Ali, são identificadas representações que rejeitam as noções oriundas dos racismos científicos que tendem a entender estes corpos como “naturalmente” hipersexualizados, animais e que pressupõe uma inferioridade racial em comparação aos corpos brancos. Sobre a subversão do corpo negro por meio da figura da “robo-diva R&b” é apontado que:

De certa forma, a robo-diva R&B afrofuturista pode ser entendida como uma engenharia reversa do corpo, usando a música para religar a forma como a brancura e o patriarcado são programados em nossos corpos e estruturas de sentimento. Lida nesses termos, a imagem da cantora robo-diva R&B negra desconstrói as hierarquias de boa/má menina e natureza/tecnologia que o

patriarcado branco tem usado para desacreditar e desvalorizar as vozes e realizações de artistas negras. (JAMES, 2008, p. 419) <sup>64</sup>

Kodwo Eshun (1998) e Robin James (2009) ainda ressaltam que quando o corpo negro escravizado não é entendido enquanto “robô”, ele pode ser lido como “alienígena”. Ao explicarem o processo de escravização dos povos negros a partir da perspectiva da ficção científica, os autores pontuam como essa espécie classificada como diferente foi raptada pelo “ser humano” e inserida em um mundo em que foram obrigados à seguir suas normas. Kodwo Eshun (2003) coloca que o Afrofuturismo utiliza da extraterrestrialidade como uma alegoria hiperbólica para expressar fatores históricos e as implicações cotidianas acerca do deslocamento forçado dos corpos africanos para o ocidente.

Essa estratégia de denúncia a partir das imagens comuns presentes na ficção científica é uma encenação didática e figurativa dos traumas constituídos pelo processo de escravização. Ytasha Womack (2013) enfatiza como as narrativas de ficção científica hegemônicas do século XX explicitam o ainda presente anseio da branquitude em colonizar o “outro” mediante fantasias de conquistas de outros planetas e de extraterrestres.

Com isso, destaca-se que o Afrofuturismo estadunidense serviu de referência para artistas negros brasileiros da década de 2010, mediante a estratégia de rejeição do “ser humano”. Isso pautou práticas de resistência e de tensionamento das normas que os excluem e estigmatizam como não humanos (SAUNDERS, 2020). A seguir, discuto como o negro não humano afrofuturista está presente nas colagens digitais de Jesso Alves.

#### **4.2.2 -nova foto de perfil-**

A colagem *-nova foto de perfil-* (2021) (figura 18), está disponível na página oficial do *Instagram* do artista, publicada em 04 de março de 2020. Em entrevista realizada para esta pesquisa, Jesso Alves (2022), relatou que

---

<sup>64</sup> Tradução livre do texto: “In a way, Afro-Futurist robo-diva R&B can be understood as reverse-engineering the body, using music to rewire the way whiteness and patriarchy are programmed into our bodies and structures of feeling. Read in these terms, the image of the black female robo-diva R&B singer deconstructs the good girl/bad girl and nature/technology hierarchies that white patriarchy has used to discount and devalue the voices and accomplishments of black female artists.”

Quando eu fiz essa arte eu estava em crise, eu estava muito inquieto comigo. Eu me achava uma pessoa paranoica, tanto que esses olhos representados são elementos que remetem essa paranoia. Na minha adolescência até os meus 22 anos, eu tinha excesso de pensamentos, quando fiz essa imagem, eu estava cansado de fazer arte. A cobra na imagem me mostra movimento, flexibilidade, uma coisa fluida.

**Figura 18:** -nova foto de perfil- (2021)

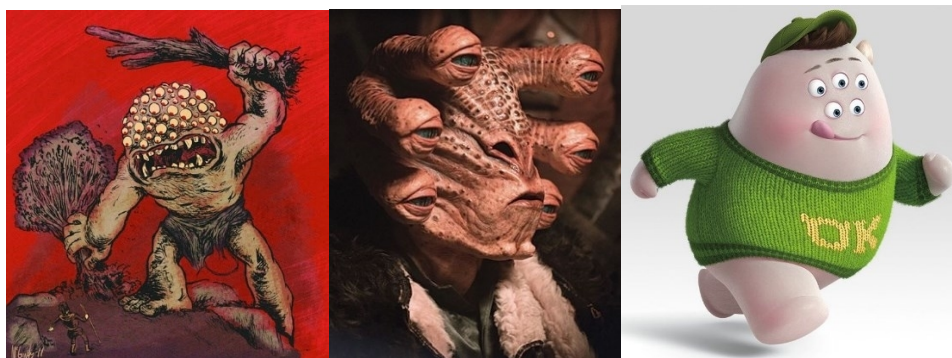


Fonte: Instagram de Jesso Alves

O título da imagem remete a práticas contemporâneas de compartilhamento e circulação de imagens. Geralmente, autorretratos são utilizados como foto de perfil nas redes sociais. As fotos de perfil são como apresentações do que o indivíduo quer mostrar em suas redes. A **temática da imagem** encontra-se na autorrepresentação do artista que se aproxima de uma espécie de monstro e/ou alienígena. Deste modo, percebe-se que Jesso Alves

quer mostrar em suas redes sociais o seu lado alienígena, seu lado monstro, como já mostrado, essa é uma possibilidade afrofuturista de ler o corpo negro. Por se tratar de uma autorrepresentação, a **pessoa retratada na imagem** é Jesso Alves em uma imagem em preto e branco. Essa leitura de Jesso Alves como monstro e/ou alienígena se dá pelos **atributos da pessoa retratada** que se encontra nos vários olhos postos sobre o rosto do artista, em que um deles encontra-se dentro de sua boca. Essa espécie de monstro assemelha-se ao monstro da mitologia grega Argos Panoptes<sup>65</sup>. Há vários personagens da mídia *mainstream* inspirados em Argos, como por exemplo o personagem Argus Panox da franquia *Star Wars* e o personagem Scott “Esguicho” Squibbles da animação *Universidade Monstros* (2013) de Dan Scanlon, como podemos ver na figura 19.

**Figura 19:** Argos Panoptes, Argus Panox e Scott “Esguicho” Squibbles



Fonte: Portal dos Mitos<sup>66</sup>, Projeto Ítaca<sup>67</sup> e Imagoi<sup>68</sup>

Ressalta-se aqui que o olhar na imagem de Jesso é de extrema importância. E como visto nas proposições de bell hooks (2018), entende-se que o olhar é um fator importante para pessoas negras que compreendem que este ato é político, podendo ser uma possibilidade de torná-las agentes de novas visualidades para a negritude. Como já apresentado, em entrevista para esta pesquisa, Jesso destaca os vários olhos colocados sobre seu corpo como

65 Argos Panoptes é uma figura da mitologia grega, que tinha como características ser um gigante cujo corpo era coberto por olhos ou que tinha cem olhos.

66 Disponível em < <https://portal-dos-mitos.blogspot.com/2013/12/argos-panoptes.html>>. Acesso em 10 de jan de 2023.

67 Disponível em <https://projetoitaca.com.br/os-muitos-olhos-dos-alienigenas-de-star-wars>>. Acesso em 10 de jan. de 2023.

68 Disponível em <<https://imagoi.com/universidade-monstros-filme/>>. Acesso em 10 de jan. de 2023.

uma forma de representar sua atenção e desconforto consigo mesmo no momento em que criou a imagem.

Uma forma de representação do negro não humano afrofuturista é o que Tanya Saunders (2020, p. 196) denomina como monstrosidade afrofuturista. Ao discutir a importância simbólica da monstrosidade, a autora relata que “o monstro lembra que o corpo, como um espaço cultural, incorpora tempo, sentimento, lugar, medo, desejo, ansiedade e fantasia”, destacando ainda que

A “desumanidade” do monstro nos diz muito sobre nossa moral cultural. Monstros também são efêmeros, são imateriais, desaparecem e escapam. Eles também são a diferença feita em carne e eles habitam entre nós (humanos) tornando estranhas as categorias de beleza, humanidade e as identidades às quais nos apegamos (SAUNDERS, 2019, p. 196).

Assim, por estar na diferença, monstros vivem nas margens (SAUNDERS, 2020). Jesso Alves, ao se apresentar enquanto um monstro afrofuturista, questiona as práticas de representação em que corpos negros são comumente colocados. O monstro aqui é internalizado não apenas como forma pejorativa, mas de reflexão, protagonismo e possibilidade de existência, pois foi uma escolha se autorrepresentar desta forma. A partir de seu descontentamento e paranóia que Jesso explicita na fala reproduzida acima, Jesso Alves evocou em sua autoimagem questões que só a monstrosidade pode tensionar, nos revelar como Tanya Saunders (2020) salienta.

Enquanto não humano, o corpo negro LGBTQIAP+ (assim como o de Jesso Alves, que se entende enquanto pessoa não hétero e que questiona a cisnormatividade) foi classificado enquanto monstruoso (SAUNDERS, 2020). Interseccionalmente, raça e gênero foram colocados nas métricas do que é tido como o que é humano e o que não é, uma vez que

O momento da invenção da homossexualidade e seu enraizamento na raça não deve ser uma grande surpresa, visto que os estudiosos europeus e americanos, na sua obsessão com a definição de quem era humano e quem não era humano, como um meio de explicar e justificar uma ordem social a partir da qual eles se beneficiaram, estudaram todos os aspectos da fisiologia e do comportamento humano em uma tentativa de mostrar sistematicamente o que diferenciava os brancos cristãos privilegiados dos que não eram, como um esforço para justificar (naturalizar) as práticas sociais e econômicas que, resultado da lógica científica emergente da época, produziu um grupo generificado e sexualizado/racializado que seria então inscrito fora



da sociedade, fora do mundo do humano (SAUNDERS, 2020, p. 192).

Tanya Saunders (2020) salienta que foi o corpo da mulher negra lésbica que foi dissecado e tomado como perverso e não humano durante os séculos XIX e XX. Durante esse período, foram entrelaçados marcadores de gênero e sexualidade com os sistemas de classificações raciais. E essa ideia de não humano a partir das sexualidades dissidentes, e por extensão das identidades de gênero não normativas, se estende na contemporaneidade brasileira a partir das instituições cristãs que entendem estes corpos enquanto monstruosos e perigosos ao sistema familiar “tradicional” (SAUNDERS, 2020). Deste modo, quando se cria uma monstruosidade afrofuturista com o intuito de produzir um olhar oposto sobre as construções do que é ou não é humano, o monstro aproximado a corpos de sexualidades desviantes torna-os transgressivos sexualmente (SAUNDERS, 2020, p. 201).

Na parte superior do rosto há uma espécie de rasgadura, de onde aparenta estar saindo outro Jesso Alves. Essa representação pode ser interpretada como um processo de ecdise, por meio do qual animais como a cobra trocam de “pele”, o seu exoesqueleto. Como um tipo de **objeto retratado**, observa-se sobreposto na fotografia de Jesso, uma serpente de cor vermelha. A cobra pode representar o animalesco que se aproxima da figura perigosa da monstruosidade afrofuturista. Assim, como o animal, Jesso Alves está sofrendo um processo de transformação, ao mudar sua pele. Ao sair um novo Jesso de dentro de outro Jesso, a obra passa a noção de mutação. Como observado na fala de Jesso Alves, a cobra na imagem representa movimento, flexibilidade e fluidez.

Para as religiões de matriz africana a cobra é a máxima representação de Oxumarê. Ele é orixá que é metade cobra, metade humano. Nos itãs é apresentado por ser filho de Nanã. Como força da natureza, durante o ano, nos primeiros seis meses ele se compreende como masculino sendo um arco-íris e na outra metade do ano ela é uma cobra, sendo a força feminina. “Essa dualidade onipresente faz com que Oxumarê carregue todos os opostos e todos os antônimos básicos dentro de si: bem e mal, dia e noite, macho e fêmea” (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d, p. 2). Por ser mutável significa transformação, movimento, versatilidade e continuidade da

vida. Suas cores são todas presentes no arco-íris, flores amarelas são lhe ofertadas, juntamente com *Ànàmó ejò* (batata doce amassada em forma de cobra).

Por apresentar a imagem de um orixá que mescla signos femininos e masculinos, em algumas tradições afro-brasileiras Oxumarê é lido como protetor de corpos não cisgêneros. Esse fato desafia os paradigmas colocados por algumas instituições da branquitude, como a igreja católica que historicamente vem demonizando corpos de gênero e sexualidade dissidentes, apresentando-os como sujeitos desprovidos de algum padroeiro e entendidos enquanto pecadores.

Ao contrário das crenças católicas que tornaram a cobra associada ao peçonhento, perigoso e pecador, por conta da passagem bíblica de Adão e Eva, para as religiões de matriz africana, ela é a representação de uma divindade. Jesso Alves propõe observar esse animal por ambas as métricas, uma vez que, aproximado ao monstruoso, aquilo que é perigoso – a cobra presente em sua face – denuncia como corpos negros que questionam a cisgeneridade são classificados na branquitude. Jesso Alves traz essas duas visões sobre seu corpo: O corpo negro como monstruoso, próximo do animalesco, ao mesmo tempo que também ele pode ser lido como divino pela perspectiva da ancestralidade negra. Essa dualidade é uma negociação que Jesso Alves faz com sua própria autoimagem. Ele se dá a oportunidade de se entender como algo pejorativo, e simultaneamente se representa como positivo. Fanon (2020) descreve esse aspecto contraditório em que o negro se encontra no mundo branco como algo fobígeno e ansiógeno.

O **tempo retratado** está apresentado na mescla do passado e do futuro, algo comum nas imagens afrofuturistas, uma vez que, como já dito anteriormente, os afrofuturistas entendem que ambos marcadores temporais não são desassociáveis e se entrecruzam. Mas a temporalidade pode ser vista na representação da ecdise de Jesso Alves, uma vez que, ao trocar de pele, a pele que está sendo retirada mostra um Jesso do passado se transformando em um novo Jesso. O passado pode também estar representado, pelas texturas apresentadas na imagem que remetem a um papel amassado e desgastados. Entende-se, a partir dessa textura, que Alves está mostrando a marca do tempo.

Os tópicos de análise como **paisagem e atributos da paisagem** não se enquadram nessa colagem, uma vez que, em -nova foto de perfil- o artista encontra-se em um plano de fundo cor de rosa. A partir do século XX, no ocidente, a cor rosa é diretamente e amplamente associada a feminilidade (BALISCEI, 2020). Enquanto norma, frases como “menino veste azul e menina veste rosa”, sentença proferida em 2019 pela até então ministra dos direitos humanos do governo Bolsonaro, são exemplos de como o binarismo de gênero e, por consequência, de sexualidade é constituído pela utilização da cor rosa. Essa ideia do rosa ser atribuída a ideia de feminilidade, pode ser justificada, dentre tantos motivos, pela influência de ícones *mainstream*, pelo do consumismo de produtos circulados na cultura ocidental e por estratégias publicitárias (BALISCEI, 2020). Aqui, Jesso Alves tensiona as expectativas normativas por meio da utilização da cor rosa aproximada com a imagem do artista, um corpo que questiona a cisgeneridade e as sexualidades dominantes. Ao mesmo tempo, que pode também demonstrar como tais corpos que são lidos enquanto masculinos quando junto a cor rosa são vistos como não humanos, monstruosos.

#### 4.2.3 Preto Velho

A colagem *Preto Velho* (2021) (figura 20), está disponível na página oficial do Instagram de Jesso Alves, publicada em 23 de setembro de 2021. Em entrevista realizada para esta pesquisa, Jesso Alves (2022) relatou que esta obra foi desenvolvida anos após a sua primeira experiência na umbanda. Na ocasião, a gira<sup>69</sup> em que ele participou foi das entidades Pretos Velhos. Sobre esse encontro o artista diz que

Em 2018 ou 2019, foi a primeira vez que eu fui em uma gira de umbanda e eu tive meu primeiro contato com um preto velho. Eu me senti muito acolhido, foi um tipo de afeto que eu nunca tive, pois não conheci meu avô, ele faleceu antes do meu nascimento e minha relação com meu pai não é uma das mais afetuosas. Então, esse afeto que eu tive com um preto velho, de forma paternal e fraternal com uma figura masculina, foi lindo. E, anos depois, em

---

<sup>69</sup> Nome dado ao culto/ritual da Umbanda.

que eu estava com umas crises existenciais, eu fiquei com saudade desse momento e fiz essa colagem digital.

**Figura 20:** Preto Velho (2021)



Fonte: Instagram

A **pessoa retratada na colagem** é a figura de uma categoria de entidades espirituais denominada como Preto/a Velho/a, presente nas religiões afro-brasileiras. Entende-se essa representação como uma forma de Jesso Alves trabalhar o negro não humano afrofuturista, uma vez que ele se utiliza da imagem de uma entidade, ou seja, um espírito, sujeito não carnal, imaterial, esotérico, com apresentação e nomenclatura (Preto/a) associadas à uma pessoa negra. Os pretos velhos são espíritos de luz que em sua última reencarnação foram africanos e descendentes de africanos escravizados em solo brasileiro.

Por conta das condições precárias e violentas impostas no regime da escravização no Brasil, muitos negros não conseguiram chegar à velhice. Contudo, houve resistência desses sujeitos subalternizados, que se revoltaram

com tal cenário imposto pelos brancos, organizando ataques contra seus violentadores, planejando fugas, e espaços alternativos de vida, tais como os quilombos. Um dos exemplos de resistência dos escravizados eram os seus cultos aos orixás iorubanos. “A ‘macumba’ era e ainda é um ritual de liberdade, protesto, reação à opressão” (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d, p. 84). Por meio das batucadas, danças, rezas e cantos realizados nas senzalas e quilombos, existia o gesto de revisitar seus costumes que naquele momento eram proibidos e demonizados. Era neste contexto que os/as pretos/as velhos/as viviam em terra.

Nas religiões afro brasileiras, como porta-vozes dos orixás, eles representam a humildade, a força de vontade, a resignação, a sabedoria, a paciência, o amor e a caridade (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d). Esses valores são dados pelo fato de que no plano astral, ao invés de escolherem não voltar para o planeta Terra onde eles sofreram e foram violentados, eles voltam em forma de espírito para fazer o bem. Eles não carregam sentimentos de ódio e raiva pelas humilhações que em terra tiveram que passar. Eles trabalham com todos os Orixás, mas estão muito associados às divindades mais velhas, tais como Oxalá, Omolu e Nanã. Geralmente, são procurados pelos seus fiéis para auxiliar em casos de cura espiritual e física, ensinando e educando as pessoas e os espíritos sem luz São conhecidos por ter conhecimento em “farmacologia natural e popular” presente nas manipulações de ervas naturais e sagradas (DIAS, BAIRRÃO, 2011). Simbolicamente são representados vestidos de branco (como está disposto na imagem de Jesso Alves), tal como as vestimentas utilizadas pelos médiuns durante a gira e vestimenta utilizada pelas pessoas negras escravizadas no Brasil.

A cor branca, para as religiões afro brasileiras, transmite assepsia, calma, paz espiritual, serenidade (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d). O uso como “uniforme” dos médiuns representa a não distinção entre os seus semelhantes e, como nos hospitais, é a roupa utilizada para praticar a

---

70 Espíritos sem luz são espíritos que precisam de alguma ajuda espiritual em que as entidades das religiões de afro brasileiras estão dispostas a ajudar. Eles podem se manifestar de diversas formas, tal como sofredor (espírito que por algum motivo no plano espiritual está sofrendo, podendo ser a não aceitação de sua morte), zombeteiros (espíritos que causam inconveniências e até mesmo algum tipo de dano na vida de pessoas encarnadas).

cura. Também é a cor que representa Oxalá, um dos orixás mais cultuados pelo povo de fé (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d). Primeira divindade, orixá mais velho do panteão africano, Oxalá é responsável pela criação do ser humano e do mundo. Carrega o amor paternal. Por ser o orixá mais velho, é representado como um corpo negro idoso, muito associado aos Pretos Velhos.

Quando incorporados por médiuns terrenos, as manifestações de Pretos Velhos variam, mas geralmente apresentam a coluna curvada, andar lento, falam pausadamente, usam dialetos antigos e carregam consigo cachimbos, rosários, bengalas, cajados e às vezes chapéus. Já as pretas velhas às vezes utilizam lenços e turbantes. Suas cores são branca e preta, o café é a bebida destinada a esta entidade, às vezes podendo ser vinho. Bolos de fubá e de tapioca são oferecidos para eles, juntamente com tutu de feijão preto e mingau (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d).

Os **atributos da pessoa retratada** na colagem se dão pela face do preto velho, que não apresenta olhos, boca e nariz. Esse aspecto é um recurso gráfico para demonstrar o estatuto divino dessa entidade. Segundo Jesso Alves (2022), “a gente não sabe os traços e o rosto de uma entidade divina, não tem como saber”. Ainda, o artista ressalta que simultaneamente sabemos que “existe este corpo cósmico que a gente sente a presença”. Essa ausência de traços no rosto também é comumente utilizada em narrativas de ficção científica. Nestas histórias, recorre-se a essa ideia para enfatizar algo misterioso e desconhecido. Isso pode ser visto, no personagem de quadrinhos *O Questão* (1967-2011) da DC Comics. O personagem é um vigilante e detetive misterioso que ao utilizar uma química chamada *pseudoderme*, adquire uma máscara que faz com que ele aparente não ter rosto, como podemos ver na *figura 21*.

**Figura 21:** O Questão



Fonte: Pinterest<sup>71</sup>

Voltando sobre as estratégias gráficas de representar o divino, outro atributo do personagem que intensifica a ideia de santidade e de negro não humano afrofuturista, é a auréola de traço branco sobre a cabeça do preto velho. Auréola é um recurso gráfico de um círculo ou semicírculo luminoso muito utilizado em imagens de santidades e figuras sagradas da igreja católica. Por conta do sincretismo religioso, a figura do preto velho nas religiões afro brasileiras, principalmente na Umbanda, é associada também às crenças e às santidades católicas. Nos terreiros de Umbanda é contado que, por mais que estes espíritos quando encarnados no passado acreditassem nos orixás, de forma estratégica para conseguir continuar a praticar seus dogmas, tiveram que relacionar suas divindades com figuras cristãs. Por isso, em algumas vertentes da Umbanda, quando sincretizados, os valores da humildade, da força de vontade, da resignação, da sabedoria, da paciência, do amor e da caridade são associados à moralidade cristã. Sobre a marca católica posta nessas entidades, Rafael de Nuzzi Dias e José Francisco Miguel Henriques Bairrão (2011, p. 151) dizem que:

Símbolos de bondade, moralidade (cristã), apego ao próximo e aceitação incondicional do trabalho e das mazelas do mundo, que eles próprios sentiram na pele serenamente ao longo de uma vida sofrida de escravidão, carregam com entusiasmo e inabalável fé e

---

71 Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/778067273121372615/>. Acesso em 12 de jan. de 2023.



esperança a marca da cristandade e a sabedoria penosamente adquirida do respeito, da submissão, da reclusão, da tolerância, da caridade, do amor e da resiliência.

Com isso, na Umbanda, alguns pretos velhos tem a devoção em santidades cristãs, tal como São Benedito, um dos poucos santos negros da igreja católica. Difundido no Brasil, ele é considerado protetor dos negros e dos negros escravizados. Em 1652, ele já era considerado o padroeiro de Palermo, na Itália, e de todos os negros de origem africana, mas foi apenas em 1807 que foi canonizado pela igreja católica (ASTRID, s.d). Assim, como na colagem digital de Jesso Alves, a representação do corpo negro de São Benedito conta com a presença da auréola, como podemos ver na *figura 22*. Porém, essas imagens do corpo negro santificado não são tão comuns na igreja católica, que por demasia só entendem corpos brancos enquanto santos.

Figura 22: São Benedito



Fonte: Fé e Cia

Com isso, percebe-se que o sujeito negro encontra-se na complexidade de propagar dogmas advindos do continente africano, no intuito de construir sua ancestralidade, ao mesmo tempo em que, de certa forma e em certo grau,

apropria-se de signos e ideais brancos. Ao produzir o olhar afrofuturista enquantopositor à branquitude, existem estratégias de diálogo, aproximação e tensionamento. Como já apresentado nesta dissertação, Burocco (2019) salienta que obras afrofutuistas estão passíveis de contradições. Na colagem *Preto Velho*, Jesso Alves traz a imagem de um corpo negro não humano que por sua construção veio da África, mas ainda assim esta figura carrega signos utilizados pela branquitude. A contradição não se encaixa apenas no Afrofuturismo, mas o negro quando inserido no sistema branco ele também está fadado a se contradizer, uma vez que

Os negros, de um dia para o outro, passaram a ter dois sistemas de referência em relação aos quais era preciso se situar. Sua metafísica, ou, menos pretensiosamente, seus costumes e as instâncias às quais remetem foram abolidos, pois estavam em contradição com uma civilização que eles desconheciam e que lhes foi imposta (FANON, 2020, p. 125)

A **temática da colagem**, que leva um caráter opositor presente na colagem de Jesso Alves e na fala do artista sobre essa obra, é a representação de uma figura masculina negra como afetuosa. Segundo bell hooks (2018), existem obras (realizadas por pessoas brancas e pessoas negras que reproduzem imagens racistas) que retratam as masculinidades negras como homogêneas, perpetuando-as como sinônimo de fracassados, psicologicamente arruinados, perigosos, violentos e maníacos sexuais. A autora reforça como na mídia *mainstream*, as representações das masculinidades negras estão majoritariamente relacionadas ao falocentrismo bruto e ao ódio às mulheres, principalmente as mulheres negras. Como uma espécie de crise coletiva no domínio da imagem, existem produções artísticas e culturais que narram homens negros sendo violentos e sendo violentados.

Essas imagens são atualizações dos processos de desumanização que a escravização impôs sobre os corpos negros (HOOKS, 2018). Criou-se estereótipos sobre o comportamento de pessoas negras que se distanciam da afetividade, de serem passíveis de dar e receber amor, aproximando-as apenas da violência. Em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (2020), hooks entende o amor enquanto um ato político. Como herança do período colonial, a

branquitude tende a dificultar o acesso de corpos negros ao direito de serem amáveis e amados. Sobre isso, a autora elucida

O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar. (hooks, 2020, p. 1)

Mas como a autora diz, dadas as condições do racismo estrutural, amar pode ser difícil, mas não impossível. Jesso Alves apresenta em sua colagem o Preto Velho como uma figura próxima de uma divindade, afetuosa. Nos discursos religiosos, tais como Catolicismo e Umbanda, amar é o que aproxima o ser terreno ao divino. Como descrito pelo artista, para ele a entidade Preto Velho foi afetuosa, acolhedora, trouxe sentimentos de um amor paterno e fraternal que ele não pode compartilhar com homens negros de sua família. Aqui, ele demonstra como as masculinidades negras podem trazer amor e afeto, distanciando tais corpos das imagens de violência.

Nos **objetos retratados da colagem digital**, o artista apresenta um terço/rosário de madeira que o Preto Velho carrega em seu pescoço e um cachimbo aceso sobre o rosto. Ambos os objetos são sagrados para as religiões afro brasileiras e associados à categoria Preto/a Velho/a. Entidades como Pretos/as Velhos/as, quando incorporadas, utilizam de tais ferramentas para limpar e proteger as pessoas de energias e espíritos negativos. Na imagem, está saindo fumaça do cachimbo, que forma nuvens em volta do Preto Velho. Estas figuras de nuvens são **os atributos da paisagem** na colagem digital.

O **local retratado** é de um céu azul que aparenta ser de dia, com variados pontos de luz que remetem às estrelas. Como já observado a partir das obras de Karina Duarte, imagens do céu estrelado são muito usuais em obras afrofuturistas. E aqui também é uma forma de trabalhar o divino, já que para as crenças principalmente cristãs, o céu é a morada das pessoas boas que quando partem do plano terrestre, habitam esse local, que também é a morada dos santos, de Deus e de Jesus Cristo.

Sobre o **tempo retratado**, destaca-se aqui que a figura do Preto Velho, presente nas religiões afro brasileiras e na colagem de Jesso Alves, é uma

máxima afrofuturista que traz o pensamento de que os tempos passado, presente e futuro são entrelaçados. Pode-se observar isso, uma vez que, os Pretos Velhos são entidades que viveram no tempo passado, que foram encarnadas em corpos escravizados no Brasil Colônia, chegando no presente enquanto espíritos que vêm em terra no intuito de ajudar as pessoas em suas trajetórias, de forma a surtir efeito no futuro.

#### 4.2.4 Grande Mãe Divina

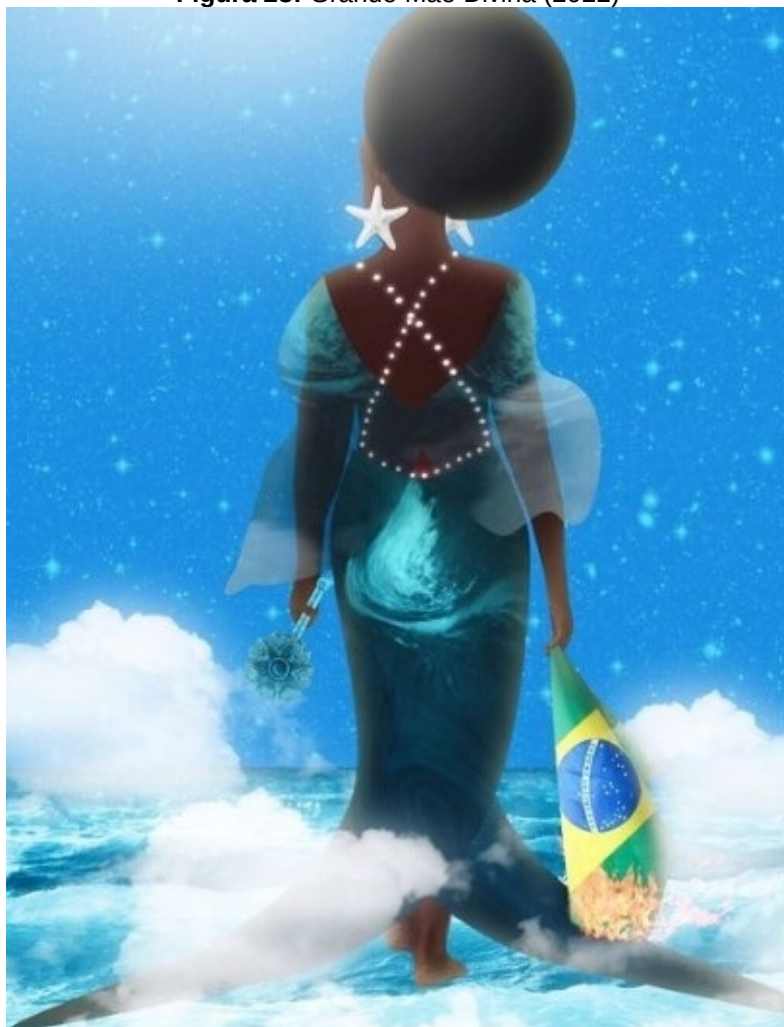
A colagem *Grande Mãe Divina* (2022) (figura 23), está disponível na página oficial do Instagram de Jesso Alves, publicada em 01 de janeiro de 2022. Em entrevista realizada para esta pesquisa, Jesso Alves (2022) diz:

Essa arte eu fiz no ano passado em São Paulo. Antes de viajar eu senti uma energia de marinheiro<sup>72</sup>, aí eu coloquei um ponto de umbanda de marinheiro e fiquei com essa energia de lemanjá que os marinheiros trazem. Quando estava em São Paulo, eu fiquei reflexivo sobre as coisas que estavam acontecendo no Brasil. E pensei: e se as águas viessem para apagar esse fogo que estava na política brasileira?. Isso tudo veio pois eu iria ver o mar, e isso me ajudou a fazer a imagem. É como se a lemanjá fosse uma heroína que iria ajudar o Brasil.

---

72 Marinheiro é outra categoria de entidades presente nas religiões afro brasileiras. São espíritos ligados às águas e em sua maioria são associados à lemanjá.

**Figura 23:** Grande Mãe Divina (2022)



Fonte: Instagram

A **temática e pessoa retratada na colagem** é a divindade africana Iemanjá/Yemanjá. O nome desta orixá é derivado do Iorubá, *Yeye omo ejá* que significa “mãe cujos os filhos são peixes” (PEDREIRAS, 2019). Na África Ocidental anterior à invasão europeia, a orixá era cultuada no rio Níger. Mas com a presença de africanos escravizados na costa brasileira, principalmente na Bahia, seu culto foi transferido para a beira do oceano, tornando a orixá a rainha do mar. Outros nomes são dados a ela, tais como Mãe D’água, Rainha das Águas Salgadas, Mãe da Calunga Maior<sup>73</sup>, Odojá, Dandalunda, Inaê e

---

<sup>73</sup> Calunga é o nome dado ao cemitério pelos africanos escravizados e pelas religiões de matriz africana. Por conta dos navios negreiros, os africanos foram trazidos em condições precárias e muitos deles morriam sendo transportados e seus corpos eram jogados no mar, por isso eles entendiam que oceano/o mar servia de calunga para estes corpos desumanizados pelos traficantes escravagistas.

Janaína. É também conhecida como mãe do amor universal, orixá da família, cuidadora e protetora de todos os *orís*.

No Brasil, por ter sido presenteada com o mar, ponto de força da natureza, ela também é padroeira dos pescadores e marinheiros. Ela protege a vida marinha. Ela proporciona as boas pescas nos mares, rege os seres aquáticos e provê o alimento advindo do seu reino. É ela quem controla as marés, a praia, a ressaca do mar, a onda do mar e o maremoto. Seu dia é dois de fevereiro, por ser sincretizada com Nossa Senhora dos Navegantes (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d).

Sua cor é o azul claro, podendo ser também o branco. As flores das cores brancas e azuis são lhe ofertadas, mas a mais conhecida é a rosa branca. As ervas lavanda e alfazema são associadas a ela. Além das flores e ervas, em sua oferenda, há bebida Champanhe juntamente com comidas como peixes, camarão, mamão e manjar branco. Símbolos como a lua, ondas do mar e peixes são referentes a ela. Pérolas também são bastante utilizadas em suas representações. Seus filhos trazem em sua personalidade o amor maternal em todas as relações, são empáticos, protetores exacerbados, aparentam ser calmos, emotivos, ciumentos, se ofendem fácil e são muito rancorosos.

O olhar opositor de Jesso Alves nesta colagem se dá pela imagem de Iemanjá enquanto negra. Já que, por conta do sincretismo e da apropriação cultural no Brasil a orixá foi embranquecida. Iemanjá é a orixá mais conhecida no solo brasileiro, está presente nas mídias, em canções da música popular brasileira e suas festas na praia são bem conhecidas nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro (SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM, s.d). Porém, sua imagem como uma orixá é difundida com traços brancos. É significativo Iemanjá ser a orixá mais conhecida das religiões afro brasileiras sendo a imagem mais embranquecida. Isso é indicativo de que para serem amplamente difundidas e aceitas na sociedade brasileira, divindades presentes nas religiões de matriz africana precisam passar por um processo de embranquecimento.

Na contemporaneidade, existe um processo de afirmação dos valores da branquitude dentro das religiões de matriz africana, tais como Umbanda e

---

Enquanto o mar era visto como calunga maior, o cemitério convencional é entendido como calunga pequena.

Candomblé (WILLIAM, 2020). Isso ocorreu, segundo Rodney William (2020) pelo fato de ambas religiões serem essencialmente inclusivas, acolhendo os mais diversos corpos, sem exceção. Mas, Rodney William (2020, p. 174) indaga: “a quem serve dizer que orixá é amor, é energia e não tem cor? Qual o sentido e a intenção de imaginar que orixás são brancos?”. Pessoas brancas de religião afro brasileira, que não levam as questões raciais em conta, produzem racismo, e uma de suas manifestações é o pensamento de que orixá não tem cor ou pode ser entendido como branco. Noções como estas invisibilizam os corpos negros e sua cultura. Também reforçam interesses de uma branquitude narcisista, que não reconhece práticas religiosas influenciados pelos cultos de origem africana e, por tanto as embranquecem. Mas, como observa William (2020), por conta do racismo estrutural, isso ocorre de forma sistemática apenas com as religiões de matriz africana, uma vez que, que o budismo e o hinduísmo são adotados por pessoas brancas, mas as origens dessas religiões não são apagadas.

Quando Jesso reivindica, a partir da sua colagem, apresentar **lemanjá com seus atributos** de pele escura e cabelo *blackpower*, ele relembra que anterior à imagem de uma lemanjá embranquecida pelos brasileiros, esta orixá é uma divindade advinda dos cultos africanos. A partir do discurso do negro não humano afrofuturista retratado a partir da deusa do mar, ele trabalha a ancestralidade como forma de produzir contranarrativa desta orixá que por conta do racismo religioso internalizado por alguns praticantes das religiões afro brasileira foi passando por processos de afastamento de sua negritude.

Vale ressaltar, que ao reafirmar o protagonismo negro nas religiões afro brasileiras, como Jesso faz em *Grande Mãe Divina* (2022), pessoas negras não se posicionam contra a presença de pessoas brancas no Candomblé ou na Umbanda. Elas só reiteram como os terreiros e seus orixás são fatores de resistência e de produção de sua ancestralidade. Sobre isso, Rodney William (2020, p. 176) elucida:

Reiterar a cultura enquanto marca de um povo sistematicamente perseguido, enquanto aspecto vital dos processos de resistência e reexistência, é uma necessidade permanente em tempos de exasperação do racismo. É uma condição para a continuidade e para suportar as dores e os sofrimentos causados pela exclusão. O banzo ainda nos assola e muitos dos nossos querem se

desconectar. Quando Edison Carneiro disse que o negro não teria sobrevivido sem o candomblé, indicava que as dificuldades da vida social deveriam ser compensadas com a vivência das tradições culturais.

Representar Iemanjá com traços brancos é uma forma de banalizar os valores da negritude advindos das culturas do continente africano, é transformar divindades tão importantes nestas religiões em produtos que contemplam os desejos de uma branquitude que só legitima imagens que este sistema entende enquanto bom/belo e identifica qual a cor que está próxima do divino, com quem o divino se parece. Como William (2020) nos alerta, pessoas brancas são bem-vindas a representar e adorar os cultos das religiões afro-brasileiras, desde que respeitem e entendam os símbolos de resistência e de luta, entendendo e assumindo que orixá é negro, orixá é africano.

Outros atributos da pessoa retratada na imagem é que Iemanjá encontra-se de costas, indo em direção ao mar. Assim, como na colagem do Preto Velho, em A Grande Mãe Divina não dá para ver a feição de Iemanjá, afirmando mais uma vez a ideia da face divina como misteriosa. Esta colagem não deixa dúvidas quanto à cor da pele preta de Iemanjá, mas por ser uma entidade não humana, sua face não é representada. Aproxima-se aqui esta colagem com o que identificamos a partir da obra de Karina Duarte, o Divino Feminino no Espaço, a partir da centralidade de um corpo feminino nas obras afrofuturista, no título da imagem que traz a palavra divina e na representação do universo.

Na fala do artista sobre a colagem, ele descreve a divindade como uma espécie de super-heroína do Brasil, uma vez que, nos **objetos retratados da imagem** ela carrega a bandeira do país em chamas, levando-a para o mar. Narrativas sobre heróis são comumente utilizadas em obras de ficção científica. Partindo da produção de quadrinho norte-americanos, tais como Super Homem e Quarteto Fantástico, inicialmente, os super-heróis eram apresentados ao público possuindo poderes adquiridos por alguma razão mística, científica ou alienígena. Ao portar tais habilidades, tinham como missão solucionar problemas da sociedade. Segundo Irwin (2005), os super-heróis possuem poderes que vão além da capacidade dos mortais comuns. Eles procuram fazer a justiça, defender os oprimidos, ajudar os indefesos e vencer o mal com a



força do bem, sendo sinônimos de ativismo altruísta e a dedicação à bondade. Como bastante difundida na mídia *mainstream* ocidental, o super-herói se torna uma figura a ser almejada pela sociedade. Criado pelas narrativas da moralidade, eles simbolizam o caráter disciplinador e justiceiro.

Contextualizada no final de 2021 e publicada no dia primeiro de janeiro de 2022, a colagem digital foi produzida durante o Governo de Jair Bolsonaro. O ex-presidente da república é conhecido por suas falas racistas e discriminações aos grupos socialmente subalternizados. Em 2011, ao participar de um quadro do programa de televisão CQC da Rede Bandeirantes, quando perguntado pela cantora e empresária Preta Gil o que faria se seu filho casasse com uma mulher negra, Bolsonaro afirmou que não corria esse risco, pois seu filho "foi bem criado"<sup>74</sup>. Além de suas falas, o seu projeto de governo não pautou políticas públicas para a população negra socialmente desfavorecida e para o combate ao racismo. Como já explicitado, Jesso Alves diz "eu fiquei reflexivo sobre as coisas que estavam acontecendo no Brasil. E pensei: e se as águas viessem para apagar esse fogo que estava na política brasileira?".

Em sua obra, o artista demonstra Iemanjá como a salvadora das mazelas presentes na sociedade. Com seus poderes divinos, detentora das águas, ela é capaz de apagar a chama que consome o país que foi e é construído por diversas opressões, e muitos dos corpos que sofrem tais violências são as pessoas negras. Iemanjá, no ato de levar a bandeira do Brasil para o seu reino, defende seu povo, apaziguando-o e purificando-o. Pelo poder das águas, ela cura as feridas de um país constituído a partir do saqueamento dos recursos e da população originária e do sequestro e desumanização dos povos africanos.

Em sua roupa, na parte inferior, o recorte do vestido remete à uma calda de sereia. Historicamente, Iemanjá também é associada a tal figura. Sereias são seres fictícios/mitológicos que estão presentes historicamente em diferentes tempos e culturas, povoando por exemplo as culturas da antiguidade clássica grega (MENESES, 2020). As sereias são seres metade mulher e metade peixe, que possuem o poder de encantar e seduzir as pessoas a partir

---

74 Ver mais falas racistas do ex-presidente em < <https://www.esquerdadiario.com.br/15-frases-de-Bolsonaro-que-demonstram-que-e-inimigo-dos-negros>>. Acesso em 18 de jan. de 2023.

do seu canto. Nas religiões de matriz africana, a associação de lemanjá com a figura da sereia, pode ser encontrada em pontos cantados<sup>75</sup>, como por exemplo no ponto *O Balanço do Mar* (composição de Domínio Público interpretada pelo Coral Filhos de Iemanjá), em que é cantado: “Eu vi um retrato na areia/ E lembrei da sereia/ Comecei a chamar/ Oh Janaina vem ver”. Seu canto como encantador também aparece no ponto *Saudação A Yemanjá* (composição de Domínio Público interpretada por Dudu Tucci) nos seguintes versos: “Como é lindo o canto de lemanjá/ Faz até o pescador chorar/ Quem escuta a mãe d’água cantar/ Vai com ela pro fundo do mar”. Mais uma vez, Jesso Alves utiliza a ideia de não humano ao relacionar a imagem de lemanjá com um vestido de calda de sereia, que é uma figura muito utilizada no ocidente nas narrativas de ficção e fantasia.

Na mão direita, lemanjá leva o seu espelho, o Abebé. Relacionado a duas orixás, Oxum e lemanjá, tal objeto representa o refletir, enquanto o de Oxum refere-se ao autoconhecimento, o espelho de lemanjá destina a refletir-se para os outros. Segundo Cibele Bitencourt Silva (2017), as orixás detentoras dos espelhos ensinam a dança das águas, do acolhimento, do amor, das emoções e dos relacionamentos. O espelho de lemanjá faz ela e seus filhos olharem para fora e diz a eles sobre as relações com as pessoas e o mundo (SILVA, 2017). Espelho também é um objeto referente à vaidade. Quando apresentado nas mãos de uma lemanjá negra, subentende também a valorização do corpo negro como um corpo que pode ser visto como belo e que vê a beleza de seus semelhantes. Outros objetos apresentados na imagem referem-se à vaidade, tais como o cordão de pérolas nas costas da orixá e os brincos de estrela do mar.

O céu e o mar constituem a **paisagem retratada** na imagem. Iemanjá anda sobre as águas do mar envoltas em nuvens brancas, representação que também remete ao milagre de Jesus, quando este andou sobre as águas. O céu azulado, aparentando ser de dia, apresenta várias estrelas e, como vimos anteriormente a representação da paisagem estrelada é uma forma de

---

75 Pontos cantados são uma espécie de oração musicada utilizada nos rituais de Umbanda, Quimbanda e Candomblé, acompanhada por atabaques e palmas. O conteúdo lírico geralmente contém história e elementos referentes aos orixás, às entidades, às linhas de trabalho. Na Umbanda, em sua maioria, são cantados em português, já no Candomblé, a maioria são cantadas em Iorubá.

trabalhar o divino feminino no espaço, apresentado por Ytasha Womack (2013). Como já visto em colagens anteriores, é muito usual a ampla visibilidade da natureza em obras afrofuturistas, trazendo a valorização de algo que não é tão considerado pelas obras de ficção científica, que valorizam artefatos técnicos. O mar carrega em demasia um dos mais importantes elementos da natureza, a água. O mar e o oceano para as pessoas negras brasileiras têm uma importância, pois foi por eles que esses corpos foram trazidos. O que está entre o Brasil e o continente africano são o mar e o oceano. A calunga grande foi o abrigo dos corpos jogados dos navios negreiros. Mas também é o reino de Mãe Iemanhá, mãe de todos nós, a que acolhe e protege seus filhos. O oceano é sinônimo de fonte de vida abundante, mas por causa do período colonial, também foi um enorme cemitério (SAUNDERS, 2020).

## 5. Considerações

Ao longo dessa dissertação busquei identificar como o Afrofuturismo opera como uma ferramenta de emancipação para pessoas negras, que por carregarem marcadores interseccionais passam por opressões de raça, gênero, sexualidade e classe. Para isso, utilizo das obras de Karina Duarte e Jesso Alves como objeto de análise, para entender quais são as estratégias gráficas e discursivas acionadas por estes dois artistas brasileiros em suas produções.

Antes de abordar a linguagem afrofuturista, foi necessário apresentar considerações sobre como a raça e o racismo estão inseridos nas estruturas sociais do ocidente, principalmente no Brasil. Foi levado em conta como o racismo estrutural é sistemático e atinge várias instâncias sociais, na história e no cotidiano brasileiro. Foi explicitado que essa articulação produz desigualdades econômicas, institucionais e ideológicas, em que ambas se entrelaçam e se complementam para efetivação do sistema de hegemonia: a branquitude. Foi observado como a Branquitude, se beneficia socialmente na propagação da suposta superioridade que pessoas brancas têm em relação às outras raças.

Neste contexto, raça opera como uma tecnologia. Isto é, enquanto mediação social alicerçada por meios e artefatos tecnológicos, raça ajuda a construir uma ordem em que são produzidas técnicas de opressão e subalternização que qualificam a branquitude como detentora desses instrumentos normativos. Isso ajuda a entender, que a tecnologia não é neutra (FEENBERG, 1991) e é um processo social contínuo, em que são entrelaçados padrões de poderes econômicos e políticos no cotidiano social (WINNER, 1986). Entender raça enquanto tecnologia, elucida que não se trata simplesmente de um conceito biológico/científico e nem apenas de um conceito ideológico cultural, mas sim de um processo em que ambos são estabelecidos e negociados no sentido de sustentar um certo ordenamento social (CHUN, 2003).

Partindo do pressuposto que o Afrofuturismo é uma linguagem incorporada ao Movimento Negro Antirracista, recorreu-se à bell hooks (2018) para entender o porquê das imagens serem tão importantes para a comunidade negra. Neste momento, percebemos que as imagens funcionam como ferramentas de controle social que, uma vez portadoras de valores ligados à branquitude, operam como forma de efetivar estereótipos racistas que legitimam a *pseudo* superioridade branca. As imagens carregam significados e valores. Não somente nelas, mas principalmente nelas são produzidos os estereótipos. Como observado, estereótipos são dispositivos cognitivos facilitadores de acesso a novas informações que podem participar dos exercícios de poder quando carregam previsibilidades e equivalem a padrões que correspondem às expectativas normativas.

O emprego destes dispositivos facilitadores faz parte das formações de profissionais que trabalham com criação de imagens, tal como os designer e artistas gráficos. As rotinas e convenções visuais institucionalizadas nas bibliografias dos cursos de design, nos bancos de imagens utilizados para criação de projetos gráficos e a falta de criticidade frente à presença ou a falta dos corpos negros são técnicas concretas do racismo que circulam por meio das visualidades. Mas o Movimento Negro Antirracista vê as imagens e os meios de comunicação como um campo de luta cultural, em que reivindicam a autorrepresentação e o dever crítico sobre as representações dos corpos e das culturas negras.

É a partir disso, que recorreremos mais uma vez à bell hooks (2018) para entender o caráter opositor que o olhar pode adquirir frente às imagens de pessoas negras. Vemos que o olhar é político para as pessoas negras, uma vez que, este ato está presente no cotidiano destas pessoas que sofrem o racismo sob o olhar branco que indica repulsa, desconfiança, medo e desprezo. Mas o olhar produzido pela negritude pode ter o seu caráter de atenção sobre o que está em volta, pode ver o que está na marginalidade provido de potência para criar emancipação e dar visibilidade ao que o centro não se preocupa em mostrar. Este olhar opositor também revisa e alerta as possíveis contradições e reproduções de opressões a que nós negros estamos sujeitos quando não conscientes de nossas atitudes. O olhar opositor pode ser desenvolvido na produção e no consumo das imagens.

Com isso, com essa dissertação, procuro entender o Afrofuturismo como uma linguagem que produz formas de um olhar opositor, uma vez que a linguagem está na denúncia e na contranarrativa da ficção científica *mainstream* feita pela branquitude. Esta última tende a inferiorizar, apagar, estigmatizar, fatalizar, homogeneizar, objetificar a experiência negra nas imagens sobre o futuro. A partir do que foi discutido, percebe-se que a pergunta que aparece como premissa ao movimento é: como pensar o futuro para comunidades em que parte de seu passado e do seu presente foram e estão sendo construídos por um genocídio sistemático que os assola e terrorizam continuamente? Vemos que o projeto de desumanização posto em marcha a partir do período escravocrata tem continua influenciando as relações sociais na contemporaneidade.

Foi observado, a partir dos dados sobre a desigualdade no período da pandemia do Covid-19 no Brasil, que o grupo de maior vulnerabilidade social foi o de pessoas negras. Isso pode ser identificado nas métricas da economia produzida pelas oportunidades de mercado de trabalho, pelas condições básicas para o ensino a distância, pelos números de qual grupo racial teve mais mortos pela Covid-19. Dadas as circunstâncias, em primeiro momento, parece ser injusto demandar para que pessoas negras pensem no futuro próximo ou distante, uma vez que, com tais dados da desigualdade que assola a vivência dessas pessoas, elas estão preocupadas em produzir estratégia de sobrevivência para o presente de forma imediata. Mas ao mesmo tempo, devido ao descaso do Estado, parece também, que qualquer reivindicação feita pelas comunidades negras só podem surtir efeito no futuro, uma vez que, ainda no presente há muito o que mudar e há uma sensação de que este presente não dará conta de suprir todas as demandas atuais destas comunidades.

Portanto, percebe-se que o futuro para pessoas negras é um local de insegurança e é por isso que o Afrofuturismo se torna substancial na vida das pessoas. Como levantando nesta pesquisa, o Afrofuturismo não traz uma resposta única e concreta, mas sim questões, reflexões e possibilidades variadas pautadas na diversidade e na criticidade. De forma rasa e na apreensão de se definir por imediato a linguagem de forma clara, há artistas e intelectuais que definem o Afrofuturismo como pensar de forma positiva o futuro para pessoas negras. Mas como ressaltado por bell hooks (2018) a

emancipação imagética da comunidade negra não trata apenas transformar em positivas, imagens negativas sobre os corpos negros. Ao analisar algumas definições trazidas por Ytasha Womack (2013) e Fábio Kabral (2018), aproximando também o conceito de olhar opositor negro de bell hooks, compreende-se aqui o Afrofuturismo como uma linguagem que utiliza de signos da ficção científica para produzir criticidade nas imagens das linhas temporais, sobretudo do futuro, com protagonismo negro e partindo da perspectiva da ancestralidade negra.

Para entender como a linguagem foi sendo construída, foi feita uma revisão histórica de algumas produções que atualmente são passíveis de serem entendidas como afrofuturistas. Isso ajudou a perceber que o Afrofuturismo não foi um movimento articulado desde o início, em que as suas premissas e as características não foram necessariamente desenvolvidas de forma a constituir um movimento. Trata-se de uma linguagem concebida de forma orgânica ao longo do tempo e em diferentes lugares, e que, uma vez agrupadas, possibilitaram a caracterização de um movimento denominado como Afrofuturismo. Ao olhar para o passado, percebemos que as obras de W.E.B Du Bois, Sun Ra, Octavia Butler, George Clinton, Grace Jones, entre outros são de extrema valia para que o em 1994 foi chamado de Afrofuturismo. No Brasil o processo ocorreu de forma semelhante. Pontuamos obras de artistas como Gilberto Gil, Jorge Ben Jor, Tim Maia, Margareth Meneses podem ser entendidas como afrofuturistas. Estas obras foram produzidas antes da década de 2010, período em que a linguagem é tomada como ferramenta de emancipação estética para artistas negros da música popular brasileira.

No contexto estadunidense foi apenas na década de 1990 que o termo Afrofuturismo foi apresentado. A partir deste momento foi observado que intelectuais e artistas passaram a se denominar Afrofuturistas. E depois de aproximadamente 20 anos, é que a linguagem foi incorporada à mídia *mainstream*, a partir do filme *Pantera Negra* (2018). Já no Brasil, percebe-se a linguagem como ferramenta artística amplamente difundida ao observar obras de artistas da música popular brasileira da década de 2010, juntamente com o movimento juvenil afro brasileiro, a Geração Tombamento. Podemos observar isso nas obras de Karol Conka, Ellen Oléria, Xênia França, Linn da Quebrada. E também em filmes como o *Branco Sai, Preto Fica* (2015) de Adirley Queirós

e nas obras literárias de Fábio Kabral. Mas no âmbito da colagem digital, observamos como Karina Duarte e Jesso Alves são expoentes que não circulam em âmbitos *mainstream*, mas propagam estratégias afrofuturistas graficamente de forma à contribuir com a linguagem tanto fomentada pelas pessoas negras, nos últimos anos.

Karina Duarte, uma artista que circula nos espaços culturais e periféricos curitibanos apresenta em suas colagens, uma feminilidade negra que se opõe às estigmatizações comumente colocadas sobre o corpo de mulheres negras. Procurei relacionar essas representações com o que Ytasha Womack denomina como *The Divine Feminine In Space* (O Divino Feminino no Espaço) no livro *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* (2013). Ytasha Womack relata como o Afrofuturismo se tornou um espaço de emancipação para as mulheres negras das mais diversas formas e foi isso que foi observado nas três obras de Karina Duarte, aqui analisadas.

Na colagem *Rosetta Tharpe* (2020) discorremos como as escolhas gráficas de Karina Duarte produzem o olhar opositor negro e propõem uma discussão sobre o apagamento dos profissionais negros da música, sobretudo de uma mulher negra na história do gênero musical rock 'n roll; sobre a não objetificação sexual de corpos femininos negros e a representatividade de corpos não magros enquanto referencial de beleza e excelência artística. Tudo isso é tematizado a partir de estratégias gráficas afrofuturistas, tais como a exposição de elementos da natureza em destaque, a representação do universo e de elementos não fotográficos que remetem a manifestações culturais negras como o grafite, advindo da cultura hip-hop, cuja construção o Afrofuturismo teve grande importância.

Procurei, nesta e nas demais obras analisadas, identificar como a ideia de ancestralidade negra está posta nas colagens digitais tanto de Karina Duarte como de Jesso Alves. O conceito de ancestralidade, como vimos, está ligado a ideia de uma categoria analítica em volta da cultura e do corpo negro que tende a construir um modo de existência, resistência e sobrevivência a partir da valorização do que foi produzido pelas comunidades negras (OLIVEIRA, 2009; WOMACK; 2013). No contexto brasileiro, Ancestralidade é um princípio do candomblé, religião de matriz africana desenvolvida no Brasil. Enquanto princípio organizador de valores, a ancestralidade extrapola a ideia



de ser apenas uma relação de consanguinidade entre parentes. Muito associável à ideia de Negritude, entende-se que os dois conceitos abordam expressiva afirmação, solidariedade, conscientização e fraternidade, que tende a revisitar e dar continuidade à valores que historicamente pavimentaram e de certa forma sustentaram as comunidades negras. Muito se fala em espaços que há pessoas negras em que circulo, tal frase: “se estou aqui é por conta dos meus antepassados”. Essa é a máxima da ancestralidade negra. E o Afrofuturismo, se apoia em tal ideia, pois se precisamos falar do futuro é preciso olhar para o passado. E como observamos no decorrer dessa dissertação, é pela ancestralidade negra que os marcadores temporais passado, presente e futuro, se mesclam de forma a saber que um depende dos outros e um revela o que os outros ocultam. E o Afrofuturismo se engaja em representar a ancestralidade em suas narrativas. Aqui, damos ênfase em duas estratégias, a primeira foi a representação do período histórico do Egito Antigo como uma cultura africana, portanto negra, e a segunda é a representação dos signos e valores africanos trazidos para o Brasil, tal como a religiosidade afro brasileira.

Orixás são as bases fundamentais das religiosidades afro brasileiras. Como apresentado, orixás na perspectiva da cultura lorubá, não são apenas divindades religiosas, no sentido de entender a religião como algo não científico, mas também são ciências naturais representadas simbolicamente (KABRAL, 2019). Procurei identificar na obra *Rosetta Tharpe*, e também nas demais colagens como alguns elementos gráficos, entre eles cores e objetos, podem ser uma forma de Karina e Jesso Alves representarem a ideia de ancestralidade. Nesta obra, levei em conta que a paleta de cores e as representações da natureza se aproximam das representações comumente utilizadas pelas religiões afro brasileira para falar de Nanã Buruque.

Na segunda obra analisada, *as tropas – tranças nagô (2019)* identificamos quais discursos opostos estão atrelados às estratégias gráficas apresentadas por Karina Duarte. E o principal é a resistência estética que corpos de mulheres negras produzem ao trançarem os seus cabelos. A ideia de ancestralidade está posta já no título da imagem, que fala sobre a técnica de cuidado capilar advindo da cultura nagô. Percebemos que o cabelo para as pessoas negras tem um peso grande diante do racismo que tende a dar

valores pejorativos à pessoas negras que tem seus cabelos afro. Como demonstrado, ao trançarem os seus cabelos, corpos negros e sobretudo mulheres, subvertem valores racistas, impondo valores de resistência sobre suas escolhas estéticas. Além disso, percebemos que Karina Duarte utiliza referências da ficção científica como uma forma de produção afrofuturista, já que, ela recorre a representar mãos negras como uma espécie de espaçonave. Por debaixo dessas mãos há uma luz que ilumina, abençoa e transporta as mulheres negras que trançam cabelos à ancestralidade negra.

Na terceira obra *Dendê* (2019), analisamos que Karina Duarte trabalha a feminilidade negra ou o divino feminino no espaço, ao apresentar a cantora e compositora Janine Mathias. Como forma de efetivar a negritude e a ancestralidade negra, pessoas negras necessitam de referências negras. Assim como Karina Duarte, Janine Mathias é uma mulher negra artista independente e que no seu repertório artístico retrata e ressignifica o corpo negro para além do racismo, demonstrando a sua beleza. A colagem, que segundo Duarte foi uma homenagem à cantora, traz o fruto dendê que empresta o nome ao primeiro álbum e a uma música de Janine Mathias. Como observado, o Dendê é um elemento importante para as comunidades negras. O azeite extraído do fruto é utilizado na culinária e na religiosidade afro-brasileira. No candomblé e na umbanda, ele é sagrado. É alimento que nutre a espiritualidade e algumas divindades destas religiões. Na obra, ele está apresentado em cima do *orí* de Janine Mathias e seu azeite é o que cobre as mãos negras. De forma, a dialogar com a ficção científica e outras obras afrofuturistas, Karina Duarte trabalha o lema de Sun Ra: “Space Is The Place” (o espaço é o lugar, em livre tradução), ao apresentar junto de Janine Mathias um planeta desconhecido onde existe uma base interplanetária. Com essa imagem, de forma metafórica, observamos que ao explorar novos espaços, mulheres negras como Janine Mathias levam consigo a ancestralidade negra representada pelo Dendê. Isso mostra, mais uma vez, como os novos espaços propostos no Afrofuturismo são locais para onde pessoas negras levam consigo aquilo que é importante para si e para sua ancestralidade.

Diante destas três obras, procurei identificar a interpretação do Afrofuturismo produzida por Karina Duarte, que está disposta a se opor às imagens racistas e sexistas sobre o corpo de mulheres negras impostas pela

branquitude, levando em consideração a perspectiva da interseccionalidade advinda do feminismo negro. Várias foram as possibilidades visuais exploradas pela Artista, que nas obras em tela se assemelham em certo ponto. As três colagens conferem centralidade ao corpo de mulheres negras, trazem a representação do céu/universo e elementos da natureza, bem como apresentam alguma estratégia gráfica que dialoga com a ficção científica. Em duas delas são utilizadas imagens de musicistas negras, reivindicando visibilidade para seus corpos e reconhecimento para suas produções.

Já nas obras de Jesso Alves, me atentei ao discurso gráfico associado à estratégia afrofuturista do corpo negro como não humano. Como observado por Tanya Saunders (2020) a ideia do ocidente do que é ou não é humano trouxe classificações racistas e xenofóbicas. Enquanto o corpo branco foi observado como o maior detentor de tais características humanizantes, corpos não brancos foram aproximados ao animalesco e ditos até como bestiais. Com tal fato, há muitas reivindicações de pessoas negras dizendo que querem ser humanizadas, e isso é importante. Mas já que o Afrofuturismo é um local de questionamento e denúncia, há obras que denunciam que a ideia de ser humano está carregada de valores racistas, machistas, LGBTQIAP+fóbicos, xenofóbicos. Por isso, reivindicam novas leituras para os corpos negros. E já que o não humano está na margem por não ser a norma, dá abertura para outras possibilidades de representação.

Na primeira obra de Jesso Alves aqui analisada, a *-nova foto de perfil-* (2021), o artista apresenta um autorretrato como uma espécie de alienígena/monstro afrofuturista. Como discutido por Tanya Saunders (2020), a monstruosidade dá uma espécie “estranha” de autonomia para o corpo negro, na medida em que afrofuturistas se autorrepresentam de forma a contestar alguns valores da branquitude, tensionando-os e questionando-os. Essa obra, mostra como o olhar opositor não se atenta apenas em positivar as imagens sobre o corpo negro, tendo em vista que para a branquitude a monstruosidade deve ser evitada e entendida como perigosa. Aqui percebemos, que Jesso Alves representa o seu corpo, que leva marcadores sociais dissidentes de gênero e sexualidade, é observado pela branquitude. Mas, ao mesmo tempo, a monstruosidade de Jesso Alves é apresentada como uma espécie de transformação de si próprio, quando na imagem há rasgos que remetem ao

processo de ecdise, por meio do qual animais como a cobra trocam de “pele”. Subentende-se que Jesso Alves está retratando tal processo, quando sua imagem está junto à de uma cobra, que aparece sobreposta ao rosto do artista. Aqui Jesso Alves tensiona os vários significados que tal figura tem, quando ligada a discursos religiosos. Na religiosidade cristã, as cobras são associadas ao pecado e ao perigo (assim como os corpos de sexualidades e gêneros dissidentes), mas nas religiosidades afro-brasileiras elas são símbolo de divindade, como Oxumarê.

Na segunda obra, *Preto Velho* (2021), Jesso Alves representa o negro não humano afrofuturista a partir de uma entidade religiosa, um espírito. Aqui identificamos quais questões se opõe às imagens da branquitude. A primeira se dá pelo retrato de uma figura presente nas religiões que sofrem racismo no Brasil. É importante destacar que a categoria de entidades das religiões afro-brasileiras escolhida pelo artista é a do Preto/a Velho/a: espíritos de escravizados africanos e brasileiros. A segunda é apresentação de uma figura masculina negra como afetuosa. Como já visto, a mídia tende a homogeneizar as masculinidades negras colocando-as como perigosas, violentas, de caráter duvidoso e hipersexualizadas. Para questionar isso, Jesso Alves escolheu representar o corpo negro como um ser divino, mesclando referências afro-brasileiras com símbolos que na branquitude são utilizados para retratar figuras santificadas, tal como a aureola. Aqui, ao invés de se opor de forma radical, Jesso Alves “brinca” com tais imagens de forma a ressignificar e tensionar sentidos que não são comuns para a branquitude, como o de um corpo negro entendido como divino. Ele dá visibilidade a uma figura que em tese foi encarnada, desumanizada por ser um espírito de um corpo escravizado no passado e o torna central em uma apresentação afrofuturista. O artista dialoga também com as estratégias da ficção científica quando ele representa o Preto Velho sem sua face, dando ar de mistério e ainda mais uma vez, dialogando com premissas religiosas, que afirmam que o divino não tem rosto.

Na terceira obra, *Grande Mãe Divina* (2022), Jesso Alves ilustra Iemanjá como uma super-heroína negra que resgata o Brasil das atrocidades em curso no período do governo de Jair Bolsonaro e leva-o consigo para o mar. Protagonizar corpos negros em narrativas de super-heróis é uma estratégia afrofuturista. Nesta colagem, o corpo negro é uma orixá, uma divindade.

Percebe-se que nesta obra e na *Preto Velho* (2021), Jesso Alves coloca o negro não humano afrofuturista como uma superação das estruturas que desumanizam os corpos negros e também supera o ser humano, por ser uma figura que carrega traços divinos e poderes sobrenaturais. Isso não significa sugerir que as pessoas negras são superiores às brancas, mas sim, uma contranarrativa em relação às imagens racistas que tendem a inferiorizar os negros. Através dessas imagens, podemos ver o Afrofuturismo como uma alternativa capaz de favorecer a autoestima de pessoas negras que são bombardeadas por imagens racistas. Tais imagens contribuem para a internalização da suposta e errônea inferioridade racial. Logo é importante questioná-las e colocar em circulação narrativas alternativas.

Em *Grande Mãe Divina* (2022), também vemos que Jesso Alves desenvolve o tema da ancestralidade ao reivindicar a imagem referente à Iemanjá como uma divindade negra. Por consequência do embranquecimento que as religiões afro-brasileiras vêm sofrendo, Iemanjá é difundida com características físicas e pele branca. Isso demonstra a manutenção do racismo religioso, que tende a afastar as religiões afro-brasileiras da tradição africana e a deslegitimar as contribuições das práticas culturais ligadas ao continente africano presentes na história do Brasil. Ao apresentar Iemanjá de pele negra e cabelo *black*, Jesso Alves reivindica o reconhecimento de que os povos africanos trazidos para o Brasil tanto trouxeram, quanto aqui produziram, conhecimentos relativos a seus orixás e demais aspectos de suas tradições religiosas como resistência às desolações e violências que tiveram que enfrentar no Brasil.

Olhar a obra afrofuturista de Jesso Alves a partir do olhar opositor e da perspectiva da interseccionalidade torna sua produção potente em questionar representações de masculinidades, de sexualidades dissidentes, de autorrepresentações e da ideia de “resgate” de corpos negros e manifestações culturais que deveriam ser reconhecidas como negras. Diante da obra de Karina Duarte e Jesso Alves, percebe-se que a ideia de “resgate” permeia as colagens dos artistas e a linguagem afrofuturista. Seja falando que existe uma missão de “resgatar” pessoas negras da terra para viverem em um outro planeta em que a desigualdade seria inexistente (como dizia Sun Ra); seja na representação de mulheres negras trançando o cabelo e “resgatando” sua

autoestima e a ancestralidade negra (como vemos na obra de Karina Duarte); seja representando uma divindade com as características de sua origem africana (como Iemanjá de Jesso Alves), a noção de “resgate” é uma premissa do Afrofuturismo. E é importante destacar que recorro às obras destes dois artistas como objeto de pesquisa, pois considero ambos como expoentes na construção da linguagem afrofuturista no âmbito nacional, ao lado de Xênia França, Karol Conka, Fábio Kabral e outros artistas que têm fomentado tal cenário, apesar de que os dois artistas ainda não estão circulando no circuito *mainstream*. E é por essa razão, também, que recorro a essas obras para mostrar que para além do *mainstream*, o Afrofuturismo está sendo realizado em outros espaços, está circulando em diferentes locais.

Aproximando os artistas com minha vivência, é gratificante identificar personalidades que, mesmo experienciando situações adversas em função do racismo estrutural, são profissionais bem qualificados e pessoas que estão em certo grau construindo estratégias de emancipação para si e para os seus semelhantes. Me preocupo aqui em entender o Afrofuturismo como um espaço seguro para corpos LGBTQIAP+ negros. Já que sabemos que, pelos sentidos atribuídos aos marcadores da diferença que carregamos, nem todas as linguagens e espaços nos servem ou nos interessam. Imaginar futuros é preciso, pois estamos e vamos continuar vivos. E é isso que identifico nas obras de ambos os artistas, a negritude sempre estará viva, seja no passado, seja no presente e principalmente no futuro.

## Referências

AKOMFRAH, John. **The Last Angel of History**. Black Audio Film Collective. 1996. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gcbSUwPjass&t=1967s>>. Acesso em 07 de dez. de 2022.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. Feminismos Plurais. São Paulo. Pólen, 2019.

ALMEIDA, Sílvio. “**O racismo é uma tecnologia de exercício de poder que decide quem vive e quem morre**”. 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4BGVFjvMV0Y&t=2111s>>. Acesso em 20 de mar. de 2022.

ALMEIDA, Sílvio. **Racismo Estrutural**. Feminismos Plurais. Pólen, São Paulo, 2019.

ALMEIDA, D. P. de. A identidade construída pela aparência: a moda negra no contexto norte-americano. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 64–90, 2020. DOI: 10.26563/dobras.i30.1235. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1235>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

ALVES, Renato. *Teatro Oficina Perdiz será reinaugurado nesta tarde em novo endereço*. **Correio Brasiliense**. Online. 2015. Disponível em <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/06/26/interna\\_cidadesdf,488017/teatro-oficina-perdiz-sera-reinaugurado-nesta-tarde-em-novo-endereco.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/06/26/interna_cidadesdf,488017/teatro-oficina-perdiz-sera-reinaugurado-nesta-tarde-em-novo-endereco.shtml)>. Acesso em 03 de jan. de 2023.

ANDERSON, Reynaldo. **Afrofuturismo 2.0 e o movimento de arte negra especulativa**. Tradução de Zaika dos Santos. Medium. 2021. Disponível em <<https://medium.com/@zaikadossantos/afrofuturismo-2-0-e-o-movimento-de-arte-negra-especulativa-83c81bd307c0>>. Acesso em 12 de mar. de 2022.

ARAÚJO, Juliana Leandro de. **Obìnrin: yabás, suas jóias e adornos contemporâneos: coleção inspirada nas principais orixás femininas.** 2017. 71 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Design de Produto) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/156795>>.

ASTRID. *Descubra a impressionante história de São Benedito, o Santo Negro.* **Astrocentro.** Online, s.d. <https://www.astrocentro.com.br/blog/espiritual/sao-benedito/>. Acesso em 20 de jan. de 2023.

BALISCEI, João Paulo. *Abordagem histórica e artística do uso das cores Azul e Rosa como pedagogias de gênero.* **Revista Teias**, [S.l.], v. 21, p. 223-244, ago. 2020. ISSN 1982-0305. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/46113>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros.** Perspectiva, São Paulo, 1973.

BERNARDO, J. F. **Colagem nos meios imagéticos contemporâneos.** 2012. 170 f. Dissertação (Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86944>>. Acesso em 12 abr. 2022.

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

BERTOLDO, Sanny, XAVIER, Lúcia. Entrevista: “O coronavírus não tem nada de democrático. Ele tem ‘preferências’, e os negros são um dos grupos preferidos dele”. **Gênero Número**, online, 2020. Disponível em <<https://www.generonumero.media/entrevista-o-coronavirus-nao-tem-nada-de-democratico-ele-tem-preferencias-e-os-negros-sao-um-dos-grupos-preferidos-dele/>>. Acesso em 07 de jun. de 2022.

BIROLI, Flávia. Mídia, tipificação e exercícios de poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 6, Brasília, 2011, pp. 71-98

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Notas de Aula sobre Estética & Design.** Rio de Janeiro: Sistema Maxwell, 2001.

BOSTELMANN, Pamela. **A “mulher do futuro” em periódicos brasileiros: vestuário e decoração como tecnologias de gênero (1960 e 70) EM.** Dissertação de Mestrado, Curitiba, 2017. Disponível em <[https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/2664/1/CT\\_PPGTE\\_M\\_Bostelmann%2c%20Pamela\\_2017.pdf](https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/2664/1/CT_PPGTE_M_Bostelmann%2c%20Pamela_2017.pdf)>. Acesso em 30 de mai. De 2022.



BUENO, Winnie de Campo. **Processos de Resistência e Construção de Subjetividade no Pensamento Feminista Negro**: uma possibilidade de leitura da obra *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and The Politics of Empowerment* (2002) a partir do conceito de imagens de controle. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2009. Disponível em <<http://repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/8966/Winnie%20de%20Campos%20Bueno.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 10 de jun. de 2022.

BUROCCO, Laura. **Afrofuturismo e Perspectivismo Ameríndio**: duas ferramentas para um pensamento decolonial. BUALA, 2019. Disponível em <<https://www.buala.org/pt/aler/afrofuturismo-e-perspectivismo-amerindio-duas-ferramentas-para-um-pensamento-decolonial>>. Acesso em 16 de mar. de 2022.

CALENTI, Carlos. *Octavia Butler, Afrofuturismo e a necessidade de criar novos mundos*. **AFROFUTURISMO: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica**. 1 edição, 2015. Disponível em <[https://www.academia.edu/45615959/Octavia\\_Butler\\_Afrofuturismo\\_e\\_a\\_necessidade\\_de\\_criar\\_novos\\_mundos](https://www.academia.edu/45615959/Octavia_Butler_Afrofuturismo_e_a_necessidade_de_criar_novos_mundos)>. Acesso em 17 de mar. de 2022.

CARNEIRO, André, et al. **Histórias de ficção científica**. São Paulo, Ática, 2005. Disponível em <<https://www.coletivoleitor.com.br/wp-content/uploads/2019/11/historias-de-ficcao-cientifica.pdf>>. Acesso em 08 de jul. de 2022.

CARVALHO, Hélio Jorge Pereira de. **Da fotomontagem as poéticas digitais**. Campinas, SP : [s.n.], 1999. Disponível em <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284242>>. Acesso em 20 de mar. de 2020.

CAZEIRO, Felipe; SOUZA, Emilly Mel Fernandes de; BEZERRA, Marlos Alves. "(Trans)tornando a norma cisgênera e seus derivados". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 2, e54397, 2019. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ref/a/dJXnfdnYrpSLPCxSZQHvfNv/?lang=pt>>. Acesso em 20 de mar. de 2022.

CHUN, Wendy Hui Kyong. *Introduction: race and/as technology; or, how to do things to race*. **Camera Obscura**, vol. 24, n. 1, p. 7–35, May 2009. Disponível em: <[https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article/24/1%20\(70\)/7/58411/Introduction-Race-and-as-Technology-or-How-to-Do](https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article/24/1%20(70)/7/58411/Introduction-Race-and-as-Technology-or-How-to-Do)>. Acesso em 02 dez. 2021.

COLLINS, Patricia Hill. *Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento

feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 18 de mar. de 2022.

COSTA, Andréia Aparecida da. **A cura através das mãos na umbanda**. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora. Disponível em <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/11025/1/andreaaparecidadacosta.pdf>>. Acesso em 17 de dez. de 2022.

COUTINHO, Cassi L. Reis. A Estética e o Mercado Produtor-Consumidor de Beleza e Cultura. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. ANPUH. São Paulo, 2011.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Tecnologia na formação brasileira**. CEAP, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em [https://cpvceasm.files.wordpress.com/2019/05/cadernotecnologias-africanas\\_ceap\\_vf.pdf](https://cpvceasm.files.wordpress.com/2019/05/cadernotecnologias-africanas_ceap_vf.pdf). Acesso em 07 de fev. de 2023.

DELANY, Samuel. A necessidade de amanhã. Tradução: Juliana Berlim. **Revista Ponto Virgulina**. Edição Temática #1, 2020. Disponível em <https://traducaoliteraria.files.wordpress.com/2020/06/ponto-virgulina-1-afrofurismo.pdf>. Acesso em 09 de jul. de 2022.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

DERY, Mark. Black to the Future. In: Dery, Mark. **Flame Wars: The Discourse of Cyberculture**. Duke University Press, 1994.

DIAS, R. N. Bairrão, J. F. M. H. (2011). *Aquém e além do cativo do preto-velho nos estudos afro-brasileiros*. **Memorandum**, 20, 145-176. Disponível <<http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/wp-content/uploads/2011/06/diasbairrao01.pdf>>. Acesso em 05 de jan. de 2023.

DOUGLAS, Bruce. Brazilian television slowly confronts country's deeply entrenched race issues. **The Guardian**, online, 2015. Disponível em <[https://www.theguardian.com/world/2015/oct/07/brazil-television-mister-braun-black-couple-race-issues?CMP=share\\_btn\\_gp](https://www.theguardian.com/world/2015/oct/07/brazil-television-mister-braun-black-couple-race-issues?CMP=share_btn_gp)>. Acesso em 08 jun. de 2022.

DUARTE, Karina. Karina Duarte. **TOM**, Curitiba, revista eletrônica, v. 5, n. 10, 2019, p. 236-243. Disponível em:

<[https://issuu.com/tom\\_ufpr/docs/tom\\_ufpr\\_v5\\_n10\\_2019](https://issuu.com/tom_ufpr/docs/tom_ufpr_v5_n10_2019)>. Acesso em 18 mar. de 2022.

ESHUN, Kodwo. **More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction**. Quartet Books, Londres, 1998. Disponível em <[https://monoskop.org/File:Eshun\\_Kodwo\\_More\\_Brilliant\\_Than\\_the\\_Sun\\_Adventures\\_in\\_Sonic\\_Fiction.pdf](https://monoskop.org/File:Eshun_Kodwo_More_Brilliant_Than_the_Sun_Adventures_in_Sonic_Fiction.pdf)>. Acesso em 25 de Julho de 2021.

ESHUN, Kodwo. *Futher considerations on afrofuturism*. In: **CR: The New Centennial Review**, Volume 3, Number 2, Summer 2003, pp. 287-302. Disponível em <[https://kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/KodwoEshun\\_Afrofuturism\\_0.pdf](https://kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/KodwoEshun_Afrofuturism_0.pdf)>. Acesso em 03 de jan. de 2023.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FEENBERG, Andrew. **Feenberg, Critical Theory of Technology**. Oxford University Press, 1991.

FERNANDES, Leonardo. Pantera Negra traz o Afrofuturismo para o mainstream. **Voicers**. Online. 2019. Disponível em <<https://www.voicers.com.br/pantera-negra-traz-o-afrofuturismo-para-o-mainstream/>>. Acesso em 17 de mar. de 2022.

FERREIRA, Bárbara. Mídia e as Negras: a representatividade negra na TV brasileira. **Medium**, online, 2017. Disponível em <<https://medium.com/@coolmeia/m%C3%ADdia-e-as-negras-a-representatividade-negra-na-tv-brasileira-fb8e57ad0735>>. Acesso em 07 de jun. de 2022.

FERREIRA, Leticia Ramos. **TRANÇAS AFRO: identidade feminina negra e cultura visual no Ensino Fundamental**. Universidade Federal de Uberlândia. Ituiutaba, 2021. Disponível em <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/33895/4/Tran%C3%A7asAfroIdentidade.pdf>>. Acesso em 16 de dez. de 2022.

GÓIS, Aurino José. *As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso*. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 321-352, jan./mar. 2013.

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

GOMES, Nilma Lino. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil, uma breve discussão**. 2005.

GUIMARÃES, E. D. F.; ZELAYA, M. A POLÍTICA DE COTAS RACIAIS NAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS DO BRASIL DUAS DÉCADAS DEPOIS: UMA ANÁLISE. **Trabalho & Educação**, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 133–148, 2022. DOI: 10.35699/2238-037X.2021.26556. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/trabedu/article/view/26556>. Acesso em: 13 ago. 2022.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. **DO SURGIMENTO DO ROCK À SUA DIFUSÃO PELO MUNDO: a apropriação do rock no Brasil através das versões, de meados da década de 1950 a meados da década de 1960**. Dissertação. Universidade Estadual de Montes Claros. Minas Gerais, 2013. Disponível em <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/20/2019/05/9-Felipe-FI%C3%A1vio-Fonseca-Guimar%C3%A3es.pdf>>. Acesso em 11 de dez. de 2022.

GUIMARÃES, Thiago. O senhor dos anéis: questões raciais. Youtube, online, 2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gr2ltY4Xqp0&t=684s>>. Acesso em 30 de mai. de 2022.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Ed. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016.

HIRATA, Cely Kaori. **Mediação do professor orientada para uma experiência reconstrutiva: colagens digitais numa perspectiva de ressignificação de imagens**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Curitiba, 2020. Disponível em <<https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/70248/R%20-%20D%20-%20CELY%20KAORI%20HIRATA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 12 de abr. de 2022.

HOBSBAWM, Eric. “Guerra Fria”. In: **A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 223-252.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e política cultural**. São Paulo: Elefante, 2019

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação / bell hooks**; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2018.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.

IRWIN, William. **Super-heróis e a filosofia**. São Paulo, editora Madras, 2009.

JAMES, Robin. “Robo-Diva R&B”: Aesthetics, Politics and Black Female Robots in Contemporary Popular Music”. **Journal of Popular Music Studies**, Volume 20, issue 4. 2008. Disponível em <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1533-1598.2008.00171.x>>. Acesso em 30 de maio de 2021.

KABRAL, Fabio. [Afrofuturismo] O futuro é negro - o passado e o presente também. *Medium*. Online. 2016. Disponível em <[https://medium.com/@ka\\_bral/afrofuturismo-o-futuro-%C3%A9-negro-o-passado-e-o-presente-tamb%C3%A9m-8f0594d325d8](https://medium.com/@ka_bral/afrofuturismo-o-futuro-%C3%A9-negro-o-passado-e-o-presente-tamb%C3%A9m-8f0594d325d8)>. Acesso em 07 de set. de 2022.

KABRAL, Fábio. **AFROFUTURISMO: Ensaio sobre narrativas, definições, mitologia e heroísmo**. *Medium*, online. 2018. Disponível em <[https://medium.com/@ka\\_bral/afrofuturismo-ensaios-sobre-narrativas-defini%C3%A7%C3%B5es-mitologia-e-hero%C3%ADsmo-1c28967c2485](https://medium.com/@ka_bral/afrofuturismo-ensaios-sobre-narrativas-defini%C3%A7%C3%B5es-mitologia-e-hero%C3%ADsmo-1c28967c2485)>. Acesso em 20 de dez. de 2021.

KABRAL, Fábio. **O que é Afrofuturismo? Fabio Kabral TEDXMauá**. 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RmiYQfhlsUE&t=264s>>. Acesso em 02 de jul. de 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Edição 1, Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

KOPP, Rudinei. **Design gráfico cambiante: a instabilidade como regra**. 2AB, Rio de Janeiro, 2009.

LIMA, Márcia; MILANEZI, Jaciane et al. Desigualdades Raciais e Covid-19: o que a pandemia encontra no Brasil?. **Informativo Desigualdades Raciais e Covid-19**, AFROCEBRAP, n. 1, 2020. Disponível em <[https://cebrap.org.br/wp-content/uploads/2020/11/Afro\\_Informativo-1\\_final\\_-2df](https://cebrap.org.br/wp-content/uploads/2020/11/Afro_Informativo-1_final_-2df)>. Acesso em 07 de jun. de 2022.

LIMA, Raquel. Afrofuturismo: A construção de uma estética [artística e política] pós-abissal. **Cabo dos Trabalhos**, n.16, 2018. Disponível em <[https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n16/documentos/Cap%2010\\_Lima.pdf](https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n16/documentos/Cap%2010_Lima.pdf)>. Acesso em 22 de jul de 2022.

LIU, Tiffany. . **Colagem Digital e suas aplicações no Caderno de Viagem**. São Carlos, 2013. Disponível em <[https://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/nelac/wp-content/uploads/2015/01/pibic\\_liu\\_2013.pdf](https://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/nelac/wp-content/uploads/2015/01/pibic_liu_2013.pdf)> . Acesso em 12 de abr. de 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

LUÍZA, Maria. Você conhece o Acarajé?. **Fundação Palmares**. Online. 2016. Disponível <[MARTINS, Alice Fatima. \*\*Saudades do futuro: ficção científica no cinema e o imaginário social sobre o devir\*\*. Editora UNB, Brasília, 2013.](https://www.palmares.gov.br/?p=43698#:~:text=Difundida%20no%20candomb%C3%A9%20ofertada,%E2%80%9Ccomer%20bola%20de%20fogo%E2%80%9D.></a>>. Acesso em 18 de dez. de 2022.</p>
</div>
<div data-bbox=)

MATHIAS, Janine. **Música em pautas entrevista Janine Mathias / Mulheres negras e o trabalho musical na pandemia**. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0F7sCvVfjDU&t=2527s>>. Acesso em 18 de dez. de 2022.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História. **Interfaces. Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, no 2, 1996, p 73-98. Disponível em: <[https://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg2-4.pdf](https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf)>. Acesso em 05 de abr. de 2022.

Meneses, A. B. de. (2020). *Sereias: sedução e saber*. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, 1(75), 71-93. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i75p71-93>>. Acesso em 05 de jan. de 2023.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. São Paulo, 2020. Disponível em <<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZW0J7Xs8Dqp6.pdf>>. Acesso em 24 de mar. de 2022.

MULLER, Antônio Agostinho. **A cultura do dendê**. EMBRAPA - Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Úmido. Belém, 1980.

NASCIMENTO, Daniela de Almeida. Carolina Maria de Jesus e a escrita de si como lugar de memória e resistência. Dissertação. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2020. Disponível em <[https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos\\_literarios/5419.pdf](https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/5419.pdf)>. Acesso em 10 de dez. de 2022.

NASCIMENTO, Gláucia Pereira do. **Territorialidades negras em Curitiba-PR: resignificando uma cidade que não quer ser negra**. Dissertação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em <



<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/71450> >. Acesso em 10 de dez. de 2022.

NISSI, Larissa Yumi Ito. **Arquiteturas das naves e estações espaciais nos filmes de ficção científica**. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David . Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins**, v. 1, p. 1-10, n. 2009.

Oliveira, D. T. V. de, & Silva, M. A. de O. S. (2020). A ANCESTRALIDADE NEGRA:: REAFRICANIZAR O EGITO ANTIGO NO AUDIOVISUAL E NA ACADEMIA. **O Cosmopolítico**, 6(2), 10-25. Disponível em <https://periodicos.uff.br/ocosmopolitico/article/view/53868>. Acesso em 28 de jul. de 2022.

PEDREIRAS, Pai Léo das. **#Doutrinando - 15 - IEMANJÁ**. Online. 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vsuai5JSOWg&t=308s>>. Acesso em 05 de jan. de 2023.

PERES, Edis Henrique. Morre fundador do teatro do Perdiz, aos 89, na madrugada deste domingo. *Correio Braziliense*. Online, 2022. Disponível em <<https://www.correio braziliense.com.br/cidades-df/2022/02/4986852-morre-fundador-do-teatro-do-perdiz-na-madrugada-deste-domingo.html>>. Acesso em 03 de jan. de 2022.

POUPART, Jean. *A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas metodológicas*. In: POUPART, et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Tradução: Ana Cristina Nasser. Editora Vozes, Petrópolis, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRECIADO, Beatriz. **O que é a contrassexualidade?** In: \_\_\_\_\_. Manifesto contrassexual. São Paulo, n-1. Edições, 2014, p. 21-32.

RIBEIRO, Dindara. *Conheça Sister Rosetta, pioneira do Rock'n Roll. Alma Preta*. Online. 2021. Disponível <<https://www.almapreta.com.br/sessao/cultura/saiba-quem-foi-sister-rosetta-a-cantora-gospel-pioneira-do-rock-n-roll>>. Acesso em 11 de dez. de 2022.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira dos. **Tranças, turbantes e empoderamento de mulheres negras: artefatos de moda como tecnologias de gênero e raça no evento Afro Chic (CuritibaPr)**. 2017. 147 f. Dissertação

(Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017. Disponível em <[http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/2712/1/CT\\_PPGTE\\_M\\_Santos%2c%20Ana%20Paula%20Medeiros%20Teixeira%20dos\\_2017.pdf](http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/2712/1/CT_PPGTE_M_Santos%2c%20Ana%20Paula%20Medeiros%20Teixeira%20dos_2017.pdf)>. Acesso em 27 de mar. de 2022.

SANTOS, Ananda Andrade do Nascimento; **Por uma Antropologia de Grafias Plurais: Octavia Butler e a reescrita do passado e do futuro**, 12/2018, 31ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia: Direitos Humanos e Antropologia em Ação, Vol. 1, pp.1-10, Brasília, DF, Brasil, 2018.

SAUNDERS, Tanya. Sonhos e cenas monstruosas: ativismo queer e a política da futuridade feminista negra no Brasil. **História & outras eróticas**. Curitiba: Appris, 2020. p.185 – p. 217.

Silva, W. B. C. da. (2021). A LUTA PELOS DIREITOS CIVIS NOS ESTADOS UNIDOS. **Revista Ibero-Americana De Humanidades, Ciências E Educação**, 7(9), 414–423. Disponível em <https://doi.org/10.51891/rease.v7i9.2224>. Acesso em 30 de jun. de 2022.

SILVA, Cibele Bitencourt. **Os espelhos de Oxum: mulheres periféricas, relações e autoimagem**, 2020. 115 fls. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/23359/2/Cibele%20Bitencourt%20Silva.pdf>>. Acesso em 10 de julho de 2021.

SILVA, Cláudio Valentim da. RIBEIRO, Aparecida da C. R. A semiótica visual de Emory Douglas na construção da identidade negra: movimento Black Panther e militância das comunidades afro-americanas. 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design, anais. 2019.

SILVA, William Mumu. Sun Ra Arkestra: A Cosmologia do Universo Interior. **Medium**, online, 2017. Disponível em <<https://medium.com/@willmumusilva/https-medium-com-willmumusilva-sun-ra-arkestra-a-cosmologia-do-universo-interior-e307898cbcf0>>. Acesso em 22 de jul. de 2022.

SILVA, Chico. *ETs, clones e gurus*. **ISTOÉ Independente**, online, 2003. Disponível em <[https://istoe.com.br/22475\\_ETS+CLONES+E+GURUS/](https://istoe.com.br/22475_ETS+CLONES+E+GURUS/)>. Acesso em 28 de jul. de 2022.

SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM. *Nanã*. **Curso de Umbanda**. Online. s.d. Disponível em <[https://www.academia.edu/36219280/8\\_NAN%C3%83\\_pdf](https://www.academia.edu/36219280/8_NAN%C3%83_pdf)>. Acesso em 11 de dez. de 2022.



SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM. *Ogum*. **Curso de Umbanda**. Online. s.d. Disponível < [https://www.academia.edu/36219282/10\\_OGUM\\_pdf](https://www.academia.edu/36219282/10_OGUM_pdf) >. Acesso em 12 de dez. de 2022.

SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM. *Iansã*. **Curso de Umbanda**. Online. s.d. Disponível < [https://www.academia.edu/36219284/12\\_IANS%C3%83\\_pdf](https://www.academia.edu/36219284/12_IANS%C3%83_pdf) >. Acesso em 11 de dez. de 2022.

SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM. *Oxumarê*. **Curso de Umbanda**. Online. s.d. Disponível < [https://www.academia.edu/36219287/15\\_OXUMAR%C3%8A\\_pdf](https://www.academia.edu/36219287/15_OXUMAR%C3%8A_pdf) >. Acesso em 11 de dez. de 2022.

SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM. *Pretos Velhos*. **Curso de Umbanda**. Online. s.d. Disponível < [https://www.academia.edu/36219203/Sociedade\\_Espiritualista\\_Mata\\_Virgem](https://www.academia.edu/36219203/Sociedade_Espiritualista_Mata_Virgem) >. Acesso em 11 de dez. de 2022.

SOCIEDADE ESPIRITUALISTA MATA VIRGEM. *Yemanjá*. **Curso de Umbanda**. Online. s.d. Disponível < [https://www.academia.edu/36219279/7\\_YEMANJ%C3%81\\_pdf](https://www.academia.edu/36219279/7_YEMANJ%C3%81_pdf) >. Acesso em 11 de dez. de 2022.

SOUTHERN, Professor J. **The Black Perspective in Music**. Vol. 2, n. 2. 1974. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/i252016>>. Acesso em 11 de dez. de 2022.

SOUZA, Mateus Raynner André de. *Entre o sêmen e o dendê: aproximações do orixá Exu na fotografia de Ayron Heráclito*. **Arteriais**, v. 3, n. 5, 2017. Disponível em <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/5527>>. Acesso em 19 de dez. de 2022.

VAINER, Lia. Branquitude: como o racismo se reproduz. 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XfMIAk2qFW8&t=2264s>. Acesso em 28 de jul. de 2022.

VARGAS, H.; DE SOUZA, L. *A colagem como processo criativo: da arte moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos audiovisuais*. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, SP, v. 6, n. 3, p. 51–70, 2011. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/316>. Acesso em: 16 mai. 2022.

VARSAVSKY, Oscar. **Ciencia, Política y Cientificismo**. Centro Editor de América Latina, Argentina, 1969.

VENTURINI, Anna Carolina; LIMA, Márcia et al. As desigualdades educacionais e a covid-19. **Informativos Desigualdades Raciais e Covid-19**,

AFRO-CEBRAP, n. 3, nov. 2020. Disponível em < <https://cebrap.org.br/afro/>>. Acesso em 04 de jun. de 2022.

VIERA, Bené. Octavia Butler's science fiction made black girls heroes. **Medium**, online, 2018. Disponível em <<https://timeline.com/octavia-butlers-science-fiction-made-black-girls-heroes-435496eae4d3>>. Acesso em 28 de jul. de 2022.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. Editora Jandaíra. São Paulo, 2020.

WINNER, Langdon. “**Do Artifacts have Politics?**” in \_\_\_\_\_. 1986. “The Whale and the Reactor – A Search for Limits in an Age of High Technology”. Chicago: The University of Chicago Press. p. 19-39.

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

YASZEK, Lisa. Raça na ficção científica: o caso do afrofuturismo. Tradução: Petê Rissatti. **Ponto Vírgulina**, Edição Temática #1, 2020. Disponível em < <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2020/06/03/ponto-virgulina-1-afrofuturismo/>>. Acesso em 22 de mai. de 2022.

ZORZETTO, Ricardo. Da guerra ao espaço. In: **Revista Pesquisa FAPESP**, n. 280, online, 2019. Disponível em [https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2019/06/024-027\\_CAPA\\_Lua-3\\_280.pdf](https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2019/06/024-027_CAPA_Lua-3_280.pdf). Acesso 30 de ago. de 2022.

## **APÊNDICE 1 - Entrevista com Karina Duarte**

### **1. Você se identifica como pessoa negra?**

Sim, me considero uma pessoa negra, mas também, me considero uma pessoa afro-indígena.

### **2. Qual é a sua identidade de gênero e sua orientação sexual?**

Uma mulher cis bissexual

### **3. O que significa para você ser uma mulher negra, cis, bissexual e afro-indígena?**

É uma questão bastante pontual, pois na cena artística que nós brasileiros vivemos, ser uma mulher preta nessa sociedade é de uma coragem extrema. Nosso corpo é político. No momento que você sai da sua casa, você já vira um ponto de questionamentos, até de agressões de todo um sistema que a gente vive. Enquanto uma mulher negra artista, posso dizer que não é uma questão muito fácil de lidar. Pois os espaços eles ainda são bem embranquecidos, a gente tem que ter esse combate através dos movimentos. Por exemplo, a academia é um ponto crucial sobre esses espaços embranquecidos, por conta dela, nós negros temos que estar sendo duas vezes, três vezes mais, para poderem nos reconhecer enquanto artistas e quanto pessoas também.

### **4. Esses marcadores sociais que você acabou de pontuar: mulher negra, cis, bissexual e afro-indígena, eles aparecem como temática no seu trabalho?**

Sim, eu busco muito essa questão da ancestralidade. Não sou iniciada em religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, mas sei que

tenho os meus guias. Admiro essas culturas, tenho muito respeito pelos ancestrais e guardiões. Tenho várias amigas que fazem parte dessas religiões. Porém, eu sou mais puxada pela questão artística. Na verdade, eu tive outra vivência que é dentro do *Hip Hop*, que eu trato como se fosse uma religião, pois é uma ferramenta de conhecimento para a população periférica. Então, eu consigo verificar esses marcadores de outra forma. Mas tenho o máximo respeito pelas religiões de matriz africana e agradeço conexões que eu tive com as pessoas que praticam elas. Minhas artes remetem muito essas imagens dos indígenas, pesquiso sobre a vida, sobre as comunidades indígenas, para poder de alguma forma mostrar e dar visibilidade a esse povo que é tão invisibilizados e excluído.

## 5. Me fale um pouco sobre a sua trajetória?

Eu nasci em 19 de fevereiro de 1997. Eu sou de Curitiba mesmo, nascida e crescida aqui. Moro em Piraquara, uma região metropolitana de Curitiba, que é um território indígena, informação que pessoas de Curitiba não sabem. E Piraquara deveria ser um lugar muito sagrado pelos curitibanos, por ser um lugar que abastece água para Curitiba. Está acontecendo várias situações em Piraquara que as pessoas desconhecem, que são os incêndios criminosos. Os indígenas são as pessoas que estão em combate à essa criminalidade.

A minha infância tem uma questão familiar bem louca que aconteceu na minha vida. Sou filha adotiva, reencontrei minha família biológica depois de 20 anos, são mulheres negras. Minha família de criação é uma família branca e mestiça. Porém, inserida nessa descoberta da minha raça, não teve como tirar essa informação de mim, pois, simplesmente, é minha ancestralidade. Na minha infância, eu jogava futebol em um projeto social chamado Atitude aqui na vila Guarituba, daí eu conheci o *breaking dance* através desse programa, aos 13 anos. E aí comecei a treinar *breaking dance*, sendo a única menina junto aos meninos. Isso era um problema familiar, pois minha família não gostava, por eu ser a única menina que saía a noite pra treinar break com os meninos, você vai fazer o que? Então eu fui totalmente subversiva mesmo, estourei a bolha. E aí, através do *breaking* eu conheci várias vertentes musicais e várias vertentes da dança. Conheci pessoas incríveis de movimentos sociais, conheci pessoas da academia. Mas não me inseri na academia, pois tenho um problema em fazer uma faculdade. Aliás, me inscrevi esse ano na UFPR, espero que dê certo. Mas eu tenho um problema com a academia, acho que todas as pessoas negras têm esse choque, pois não é fácil estar em uma universidade sendo mulher, homem preto, sendo LGBT. Aí eu tinha uma amiga, que em um momento ela faleceu, ela me ajudou a construir um nome para a gente fazer uma batalha de *breaking dance* na região Metropolitana e no centro da cidade de Curitiba. Eu estava trabalhando nessa época como auxiliar administrativa do meio-ambiente. E eu comecei a fazer uns *flyers*, tipo uns *lambs*, que eram colados nos bares do centro da cidade, para a galera saber que iria acontecer

o evento. Foi através desses *flyers* que eu comecei a desenvolver artes e veio a ideia de colagem digital e o desenho manual, foi através do *breaking* que eu conheci a colagem digital. Depois, só foi fluindo, pois fui conhecendo as referências e descobri o Afrofuturismo. Eu não sabia o que era Afrofuturismo, mas já estava fazendo. Eu acredito que todas essas pessoas negras que não conhecem o Afrofuturismo, elas já estão fazendo, mas elas não sabem. Pois, o Afrofuturismo é sobre o passado, mas sempre pensando o futuro, é a nossa ancestralidade.

**6. Quando você teve a consciência desses marcadores sociais em sua vida? Teve um marco social? Essa consciência ainda está em construção?**

Eu acredito que o conceito do Afrofuturismo, por exemplo, ele é estético, ele é político, ele se manifesta em várias perspectivas negras. A gente começa a entender o nosso papel na sociedade na escola. Que é o momento que a gente se insere, começa a ter uma convivência social e começamos a entender quem somos nós perante a sociedade. Claro que essa consciência, essa construção, essa identidade nunca vão deixar de existir, ela nunca vai deixar de ser buscada. O auge em que me encontrei, onde eu sabia quem eu era, foi na escola. Lá, eu comecei a saber que eu iria sofrer ataques racistas, onde eu iria ser excluída, onde iria acontecer muitas coisas, e isso é traumático. Pois, você vai ter que lidar, mas você não tem uma maturidade para isso, esses traumas acabam sendo enraizados e refletem na nossa juventude e no momento adulto.

**7. Pra você o que significa ser artista negra em uma cidade que é conhecida, a partir de dados históricos e estatísticos, como a cidade mais racista do Brasil?**

Por mais que seja a cidade mais racista do país, o negro e a negra sempre vão se reinventar, sempre vão tirar forças para mostrar o que nós somos perante a sociedade, e sempre lembrar que nossos antepassados sofreram muito para poderem abrir caminhos para gente hoje. É uma questão histórica, não tem como fugir, é uma luta diária, pois vemos um contraste racial muito forte. Então, é bem complicado pensar, pois estamos em uma corrida, em que buscamos formas de aceitação e respeito. É bem complicado falar sobre isso, pois cada um passa e sofre de uma forma com isso, mas enquanto sociedade, a gente sabe que pessoas negras são totalmente desvalorizadas, ainda mais artistas negros. Nessa cidade, que é conhecida como a cidade modelo, modelo racista né.

**8. Pra você, o que é o Afrofuturismo?**

É um movimento ancestral que sempre vai remeter a gente em um futuro em perspectiva das nossas vivências, é uma forma de existir. O pessoal acha que é só o Pantera Negra, mas não é só isso. É claro que o filme veio como um auge de referência de um mundo fictício que seria um paraíso para nós, um lugar em que a gente seria respeitado, um lugar em que poderíamos mostrar

nossas habilidades. Mas o Afrofuturismo é uma forma de narrativa de expressão do nosso povo.

### **9. Além do Hip Hop e do Afrofuturismo, existe outras articulações do Movimento Negro Antirracista ou de outros movimentos sociais que você participa?**

No momento eu passo por uma questão de maternidade. Eu tenho uma filha preta, então é algo que não é fácil, tive que largar outros papéis para dar atenção para esse momento. Mas eu já participei de algumas edições do Baile Bom, eu acho que é extremamente importante ter esse espaço de encontro do nosso povo preto. Pois, por exemplo, nós temos a Igreja do Rosário, que é uma igreja construída e criada por pessoas pretas, mas eu nunca vi um casamento de pessoas pretas nesse espaço, isso é doentio, pois não existem muitos espaços negros em Curitiba. O meu movimento é mais *underground* mesmo, é a rua. Pretendo agora, estudar e chegar em uma academia para ter mais oportunidades de poder conversar com as pessoas referente a várias questões da nossa vivência e da nossa cultura, e também dar oportunidade a pessoas para que elas cheguem lá. Tive participando de uma articulação do Movimento Feminista, no coletivo GULAB ANTIFA, onde eu tive contato com pessoas da academia. Nesse coletivo fizemos a revista *Maria Bonita*, nome em referência a líder do cangaço nordestino. Na revista, nós abordamos a questão da maternidade, da autodefesa feminina, falamos de espaços em que a mulher poderia estar se consultando para terapias psicológicas, falamos sobre a casa da mulher, local onde a mulher pode ser acolhida em casos de violências. Eu entrevistei a Sueli Crespa, uma mulher incrível, que mora em Foz do Iguaçu, ela faz parte do Movimento Negro Unificado. Nós falamos nessa entrevista sobre a solidão da mulher negra. Foi um movimento que realmente me trouxe pessoas que até hoje me acolhem, em que temos uma rede de mulheres que são mães e tal. Pra mim, foi um movimento muito importante, porque eu pude saber mais sobre o feminismo, sobre a minha negritude, como se inserir em movimentos sociais ou até mesmo na academia. Pra mim, foi revolucionário participar deste coletivo.

### **10. Quais são suas referências negras?**

É difícil essa pergunta, pois existem várias pessoas que são referências na minha vida, tanto pessoas que tenho contato no meu cotidiano, quanto pessoas distantes. É muita coisa. As pessoas que represento nas minhas colagens já são minhas referências. A Xênia França é uma mulher muito foda. Ela vem nessa pegada afrofuturista, vem abordando de uma forma bem delicada a vivência da mulher negra, e as produções audiovisuais dela são maravilhosas. Queen Latifah, essa mulher é tudo. A vivência da escritora Maria Carolina de Jesus pra mim é muito importante. Se você tiver na tua pior fase, lembre da história dela que é muito foda. A mulher foi uma das mulheres que mais vendo cópias de livros para a gringa, e mesmo assim, ela não teve o reconhecimento que ela deveria ter. Eu acompanho o instagram das netas da Maria Carolina, e esses dias elas estavam pedindo pix para poderem se alimentar. É muito complicado, são referências gigantescas para nós, e até hoje essas questões

de racismo se perpetuam e passam para outras gerações das famílias dessas pessoas negras.

### **11. Como foi o seu processo de aprendizado enquanto artista gráfica?**

Eu ganhei um computador que é o mesmo computador que eu uso até hoje para fazer as colagens digitais. Esse computador eu ganhei do meu pai no meu aniversário de 15 anos., eu o tenho a mais de 10 anos. Foi bem autodidata o aprendizado de fazer as colagens digitais, eu via tutoriais no Youtube para ver como usar e baixar os aplicativos e programas de edição. No começo eu fazia no *Paint* as artes, que é um programa simples. Nesta época minhas amigas eram quem eu representava nas artes e foi o momento que eu fazia as artes de divulgação dos eventos de *breaking dance*.

### **12. Quais são os softwares que você utiliza para a criação das colagens digitais?**

Photoshop, Photoscape e Photofiltre.

### **13. Por que você utiliza a expressão da colagem digital?**

Na verdade, essa questão de arte visual está ligada pela cultura *Hip Hop*. Por conta do *Hip Hop*, eu comecei a fazer grafite urbano, então essa questão visual da arte está ligada a isso. Só que daí foi me levando para outros caminhos. A produção de colagem digital foi algo muito intuitivo, eu vi em algum lugar alguma colagem digital, e simplesmente quis fazer aquilo de uma forma que resgatasse a nossa história. Mas também faço colagem manual, faço zine. Eu fiz um zine do *rapper* de São Paulo, Thiago Elniño, ele é formado em pedagogia, tanto que tem uma música dele chamada *Pedagoginga*. Eu fiz um zine desta música, que é maravilhosa, todas as pessoas têm que apresentar essa música para as crianças.

### **14. Como funciona o processo de criação das colagens digitais?**

Depende bastante. Tem vezes que eu sou muito curiosa e vou pesquisando as temáticas que quero abordar nas colagens digitais. As vezes faço artes que são inspirações minhas e as vezes faço artes para capas de álbum de pessoas de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. Teve um momento que minhas artes tiveram esse destaque nas produções musicais. Tem muito amigo e amiga meu que escrevem músicas e tem músicas gravadas, mas que não conseguem tirar essas músicas da gaveta para lançar para outras pessoas escutarem. E aí eu sou a pessoa que chega neles e fala “vamos tirar essas músicas da gaveta?” Então, eu produzo as artes visuais dessas músicas. E assim, ao mesmo tempo que faz visibilidade com a produção deles também divulga o meu trabalho. É uma engrenagem, é uma forma de autoajuda, é uma forma de rodar o nosso trampo, se meu trampo não roda, o trampo dele não vai rodar. É nós por nós

mesmo. Muitas vezes, é por admiração pelo trabalho dos amigos mesmo, as vezes nós nos encontramos em período de depressão de tristeza pois as pessoas não acreditam no nosso potencial, daí meu trabalho tem a ver com esse resgate.

### **15. Como funciona as seleções de imagens?**

Tem algumas imagens que eu pego no Tumblr e no Pinterest.

### **16. Como você entende a função social do seu trabalho?**

Querendo ou não, envolve a sociedade né. Por exemplo, o meu trabalho, quando eu faço uma *colab* com alguém, vai me valorizar e vai dar visibilidade a outra pessoa também. Em colaboração com a prefeitura de Piraquara, eu dei aula de *breaking dance* para as crianças do CRAS. E aí, um amigo meu, o Eder, ele foi o intermediário, articulador, para fazer uma exposição com as minhas artes para as crianças do CRAS. E aí, foi bem difícil porque os caras não queriam minha arte, por colocar o dedo na ferida, e eles tinham medo do meu trabalho ser referência para as crianças. A gente foi até o final para realizar a exposição. Até que então, eles fizeram *banners* com as minhas colagens e colocaram para exposição, foi uma exposição bem massa. Ficou para as pessoas que estavam fazendo magistério e as crianças visitaram e ficaram bem felizes, foi uma questão massa para mim, foi um auge para mim ter feito essa articulação. Essas artes estão disponíveis na prefeitura, agora o que eles fizeram com essas artes eu não sei. A exposição ficou dividida em duas partes, uma falando sobre o povo indígena e o outra falando sobre o povo negro.

### **17. Qual é a importância das redes sociais no seu trabalho?**

É a visibilidade mesmo, tudo tá girando em torno disso. Eu dei um ar de postagem, até porque eu estava em outro momento da minha vida, em questão da minha neném e trabalho. E agora, que eu não estou trabalhando CLT no momento, então eu voltei a fazer as minhas artes, pois a gente precisa gerar um dinheiro e fazer as coisas acontecerem. Além das redes sociais, eu tenho um trabalho de exposição em festas e eventos de meus amigos, que promovem festas voltadas para pessoas negras, LBGTs, indígenas.

### **18. Me fale um pouco sobre a colagem que você fez da Rosetta Tharpe?**

Eu fiz essa colagem para representar que o rock não veio de uma pessoa branca, como as pessoas acham que veio do Elvis Presley. Mas que veio de uma mulher negra, que é resistência e que as pessoas precisam conhecer a história dela. Ela é referência para as mulheres, uma mulher fodástica. Se você pegar as apresentações dela nos trilhos de trem, é incrível. Essa planta que aparece na colagem é a *purple haze*. Eu gosto bastante de lidar nas minhas colagens com a questão do universo, por isso o céu estrelado, a lua na



imagem. Essa é uma das formas de se encontrar com o divino. Como a geometria sagrada, que é uma forma de encontrar isso.

### **19. Me fale um pouco sobre a colagem Dendê?**

Foi feita para uma amiga minha, que é a Janine Mathias, uma mulher preta, mãe, cantora e compositora. Ela veio de Brasília, mas atualmente ela reside em Curitiba. É uma inspiração para nós mulheres negras. Essa colagem remete a música dela Dendê. O dendê remete a uma alimentação, um óleo que é bastante usado na comida afro-brasileira. Por isso as mãos estão cobertas de dendê. E dentro da Janine Matias, eu represento o espaço sideral, dando a entender sobre o universo dentro da gente.

### **20. Agora, me fale sobre a colagem das Tranças Nagô?**

Essa imagem é mais para representatividade das mulheres negras transcistas. Que esses penteados não são modinha. Que as pessoas tem que questionar de onde veio essa cultura ancestral. Quero dizer sobre como esse trançar o cabelo está abençoando o Orí da pessoa. A mão que aparece na colagem é como se fosse uma nave espacial, que abençoa, ilumina e resgata a ancestralidade

## **APÊNDICE 2 - Entrevista com Jesso Alves**

### **1. Você se identifica como pessoa negra?**

Sim

### **2. Qual é a sua identidade de gênero?**

Então, é uma questão, estou com 25 anos, e até então, me considerava homem cis. Só que recentemente, me fizeram uma pergunta, e eu fiquei reflexivo. Estou em um processo de questionar a cisgeneridade e talvez eu não me identifique mais em ser cisgênero. Eu não me importo com os pronomes, você pode me chamar como sair, não é algo que me afeta. Mas estou bem reflexivo com essa questão de ser cis. Entende?

### **3. Qual é a sua orientação sexual?**

Enquanto uma pessoa cis, me considero gay. É muito curioso, a gente vai crescendo e vai mudando. Isso também não está me cabendo tanto, mas até o

momento a figura masculina me chama mais atenção, mas as femininas têm começado a chamar minha atenção também. Por enquanto, me considero gay.

**4. Por mais que alguns marcadores sociais estejam em processo de questionamento em sua vida (tal como a identidade de gênero e a sexualidade), o que significa pra você ter esses marcadores sociais? Juntamente com o marcador de ser uma pessoa negra?**

Eu acho que esta questão está associada à como a sociedade nos lê. E aí, os rótulos vão chegando. Pra mim tá ok, obviamente que a questão racial é muito complexa, quando a gente passa por alguma coisa ruim por causa da cor, esse processo acaba nos machucando, é uma coisa que chega na nossa alma, deixando a gente muito mal. Mas ao mesmo tempo, é muito bom quando nos identificamos, quando a gente consegue saber o que a gente é e quando a gente encontra pessoas que são parecidas com a gente, isso dá um alívio. É confortável quando estamos perto de pessoas que são parecidas com a gente, mas, nesses lugares de violência é horrível. Então a gente começa a entrar em lugares em que eu só estou sendo eu, eu já vim assim, eu nasci assim, mas isso é um problema nesses lugares de violência. Mas ao mesmo tempo, quando a gente vai criando nossa rede de afeto, a vida vai ficando mais ok.

**5. Esses marcadores sociais que você acabou de pontuar eles aparecem como temática no seu trabalho?**

Então, enquanto pessoa pretas e não brancas, nós estamos em um lugar de sofrimento que não é nosso. Que o Estado nos colocou desde muito tempo atrás. E aí, quando eu comecei a criar a minha obra, eu sempre pensei em colocar a gente em um lugar espiritual, um lugar de divindade, para além da religião, sabe? Para a gente lembrar nessa coisa cósmica, de pensar em Deus e o sagrado enquanto algo subjetivo, para lembrar da gente sabe, distanciando esse lugar de sofrimento. É uma tentativa de colocar o negro em algo místico.

**6. Você pratica alguma religião?**

Eu sou ligado à questões espirituais desde criança. Sempre fui uma criança mediúnica. Cresci, na adolescência, tive uma fase meio satanista por conta do rock. No ensino médio eu conheci a Wicca, que é uma religião europeia, mas eu percebi que não me contemplava em nada, apesar de gostar em estudar sobre. Aí, fiquei um tempo sem ter uma prática religiosa, mas sempre tendo uma relação muito íntima com deus e o universo. Já tive contato com a umbanda e candomblé, mas não sigo, tendo algumas reverências. Enfim, me

sinto atraído pelas religiões espiritualista de matriz africana, fazendo minha própria prática, com muito respeito, é claro.

## **7. Me conte sobre sua trajetória?**

Meu nome mesmo é Jeffeson, que na verdade era pra ser Jefferson, só que no cartório esqueceram de colocar o “R”. Sinceramente, é um nome que nem lembro, pois minha vó me chamava de Jesso e ficou assim. Nasci em Pastos Bons, no sul do Maranhão, em 7 de junho de 1997, ou seja, sou de gêmeos, ascendente em virgem e lua em câncer. Fiquei em Pastos Bons até meus 12 anos, eu acho. A minha infância foi totalmente livre, eu ficava praticamente sozinho em um quintal enorme rodeado de mato, perto das galinhas e das iguanas, sempre sozinho, eu gostava de ficar sozinho. É muito curioso, pois quando era criança eu não gostava de ficar perto de outras crianças, não chegava ser introvertido, mas eu preferia de estar na minha companhia, e isso está comigo até hoje. Cresci, vim para Brasília, em 2009 com minha família. É aqui que eu começo a crescer. Então, eu entro na adolescência, vou tendo minhas questões e minha mente vai se formando. Meu primeiro contato com a arte foi no ensino médio, quando eu fiz uma peça de teatro sobre Zumbi dos Palmares. Eu começo a escrever e atuar nessa peça. Era um roteiro da minha professora, uma mulher branca, só que eu modifiquei todo o texto, por um incômodo sobre a construção da história. Acabou o ensino médio e já fui pra faculdade. Aí que entra a questão, pois onde eu morava tinha muitas pessoas da nossa cor, eu estava entre os nossos, então a raça não era uma questão em si. E a faculdade é outro mundo. Fui fazer o curso de Teatro na IESB pelo FIES. Na faculdade, fizeram uma pesquisa para saber quantas pessoas pretas tinham no núcleo da faculdade, que inclusive eram pouquíssimas. A pesquisa foi realizada pelo ator preto Carlos Mateus, um ator incrível. Ele me chamou e perguntou sobre coisas que meu cérebro foi escondendo e naquele momento eu fiquei reflexivo sobre a questão da minha pele. Por exemplo, quando associavam e falavam que minha cor era de merda, quando me chamavam muito de Alcione, Tim Maia, Gominho, Fat Family, por ser uma pessoa negra e gorda. Fui lembrando dessas questões que na época eu não tinha noção que era sobre a cor, sobre o corpo, e aí a faculdade foi muito importante para eu ter essa consciência. Em certo momento da faculdade, eu começo a me cansar do teatro e conheço a colagem digital. É nesse processo, a partir do momento que eu tenho esse *insight* em que eu lembro quem eu sou, eu começo a trabalhar com as colagens e pensar em pessoas como a gente.

## **8. Como é ser uma pessoa negra e gorda?**

São muitas camadas, pois são dois tipos de subjetividades que são marginalizadas. E tem as camadas de ser uma pessoa do nordeste e ser um corpo LGBT. No Maranhão, por ter bastante pessoas negras, a minha cor não era uma questão. Mas a relação com peso, já era outra, por exemplo, eu fui crescendo achando que meu corpo não merecia ser amado. Que ele não encaixaria em um lugar afetuoso. É uma coisa que até me pega, assim, meu afeto é muito mais com as palavras do que com o toque com as pessoas. Eu fui crescendo nesse lugar, de achar que meu corpo não merece esse toque,

não merece ser amado, meu corpo é um problema. É muito curioso, porque antes de ter a consciência da raça, essa era minha questão, o corpo. Mas tive esse processo de fazer as pazes com isso, de entender que eu não tenho culpa em nada, que meu corpo está ok, minha cor é ok. Que quem vê problema é o mundo. Mas eu refaço o meu mundo, então, eu faço as pazes com meu corpo, minha cor, eu reconheço o valor em mim.

### **9. Você se considera afrofuturista?**

Quando eu comecei a fazer me considerava um artista surrealista, afro espiritual. O meu contato com a tecnologia no sentido visual, eu não lembro de usar muito isso como estratégia visual. Mas eu utilizo a tecnologia, o digital para criar, por isso me considero um Afrofuturista espiritual surreal.

### **10. Além do Afrofuturismo, existe outras articulações do Movimento Negro Antirracista ou de outros movimentos sociais que você participa?**

Tem o *Truvacast*, que é um podcast do coletivo de comunicação Truvarl daqui do Distrito Federal, que sempre chamam pessoas pretas e da periferia para falar dos seus trabalhos com moda e arte. Eu faço as artes desse podcast. Tem outro, o *Talkshow do Século*, com apresentação de Taína Carry, que é uma influencer daqui de Brasília, a negrona tem o molho. O foco do *talkshow* é ser uma conversa de boteco em que os convidados pretos e não brancos participam. Nesse projeto eu sou diretor de arte. Eu fui mestre de cerimônia do evento *Encruzilhada 777*, um evento de lançamento da mixtape 777 das artistas Aqualtune (mulher preta) e Lara Lis (*prete não binarie*). Foi um evento voltado para a cena do *Rap* e *Hip Hop*. O evento falava sobre relação dos corpos, a espiritualidade e as suas existências. Também, eu fui homenageado no prêmio Jorge Lafon em 2021 pelas minhas artes. Eu ganhei esse prêmio em um momento que estava desmotivado. Em 2020, assim que começou a pandemia, eu dei uma oficina online de colagens digitais. Foi por meio de um evento do Teatro Perdiz daqui do Distrito Federal, que estavam arrecadando fundos para o Teatro que estava correndo risco de fechamento. Daí convidaram e reuniram vários artistas para darem oficinas no evento. Eu dei de colagem digital em que eu ensinava e guiava as pessoas na criação de suas artes.

### **11. Como foi o processo de aprendizado/formação enquanto artista gráfico?**

Lá no Maranhão, eu tinha primos que tinham computador e mexiam no Photoshop. O tempo passou, em 2010, eu ganhei meu primeiro computador e baixei o Photoshop. E eu ficava mexendo por conta própria, não tenho paciência para ver tutorial, aí acabou que eu aprendi sozinho. Cheguei na faculdade, eu fazia intervenções nas minhas fotos, me colocava em lugares surrealistas, na época eu não sabia o que era surrealismo. Até que um amigo,

meu irmão de cor, Bruno Gil, me apresentou uma página no Pinterest de colagens digitais, tinha imagens do Magritte e da Frida Kahlo, aí eu me identifiquei, abri o Photoshop e comecei a fazer as colagens. Eu aprendi a recortar digitalmente a imagem, que é a base da colagem. Corte e recorte, aprendeu isso? Já era, vai juntando as coisas e um novo mundo se cria. E uma coisa muito massa, que depois eu ter feito várias colagens, eu lembrei de um sonho que eu tive lá no Maranhão. Que era assim, existia várias montanhas bem verdinhas, com um céu bem lindo e tinha uma casinha no topo de uma dessas montanhas. Eu ia voando para esse lugar, e quem abria a porta dessa casinha era minha Tia Maria, ela estava em preto e branco. Depois eu percebi que as minhas colagens remetiam a esse sonho, pois em algumas obras eu faço paisagens coloridas enquanto, a pessoa é representada em preto e branco.

## **12. Como funciona o processo de criação das colagens digitais?**

Então, eu sou muito visual. Inclusive, um adendo, em 2020, na pandemia, eu desenvolvi pânico. Porque eu lembrava de muita coisa visualmente. Então minha mente visual é muito forte. E aí eu fiz uma terapia. Meu psicólogo, que era um homem preto, falou para eu aceitar essa parte minha, já que eu mexia com essas questões visuais, isso não seria um problema. Daí eu fiquei de boa. Então, eu tô de boa, me vem uns *insights*, por exemplo, eu posso conversar contigo e eu consigo ver coisas, isso é algo espiritual, eu tenho visões. Uma coisa que me inspira muito é a rua, a rua me chama muito atenção. A minha maior inspiração são as pessoas mesmo.

## **13. Quem são suas referências negras?**

O Tavano que é um artista que mora em Salvador. Ele é tão sensível, é muito bonito o trabalho dele, ele tem uma coisa tão poética, sabe? Inclusive eu o conheci na mesma época que eu comecei a fazer as minhas colagens digitais. Tem o Luan Senegambia, que tem um trabalho voltado aos orixás. Eu gosto dele por ele trazer essa questão espiritual e pelo corte que ele traz, que é muito simples. Tem o Jeff Corsi, ele faz muita arte de gente preta e ele trabalha também com as questões sobre tecnologia. Domitila D Paulo, uma colagista manual. Ela fez, a capa do disco da Tássia Reis, *Outra Esfera*. Ela é uma das minhas maiores referências. Ela já me influenciou a fazer colagem manual, mas não tenho paciência, acostumei mais com a colagem digital. Tem a fotógrafa Hellen Salomão, em seu trabalho ela coloca o corpo negro em um lugar muito poético, tem muita imagem em preto e branco, algo que gosto muito. E a Ester Trindade, uma fotógrafa daqui do Distrito Federal, uma fotógrafa cabulosa, ela sempre está na periferia. Uma coisa que eu gosto muito, é que ela retrata muito homens pretos, longe dos estereótipos dos homens pretos agressivos, isso é muito fascinante.

**14. Como é feito o processo de seleção das imagens para as colagens digitais?**

Eu utilizo imagens do Pixabay, que é um site gratuito. Tem um site de banco de imagens só de pessoas pretas, que é o Nappy. Antigamente, como eu não entendia como funcionava a utilização das imagens, eu pesquisava em qualquer site imagem e utilizava, que não tinham créditos. Eu gostava de utilizar imagens muito antigas e ia fazendo, por muitas vezes eu não sabia a história original da imagem. Mas hoje em dia eu não faço mais isso, só quando são colagens de pessoas famosas. Hoje eu pego o formato dos elementos visuais que quero colocar na colagem e trabalho em cima, como se fosse um desenho.

**15. Quais são as ferramentas de trabalho e software de edição para as colagens digitais?**

Eu utilizo um notebook. Antes, eu utilizava um computador de mesa que eu ganhei, que ficou de 2010 até 2018. E o software é o Photoshop mesmo.

**16. Como você entende a função social do seu trabalho?**

O meu intuito é de colocar e lembrar a gente em um lugar de divindade. Eu fico muito feliz quando recebo uma mensagem de uma pretinha que fala que ela se vê nas minhas colagens, isso sempre me emociona, pois sei que o mundo externo é difícil pra nós. É um jeito de a gente olhar para nós mesmos. Eu tenho essa egrégora que está comigo, eu acredito que os ancestrais estão comigo. Eu quero lembrar desse lugar de poder, que é extraterrestre e que é divino.

**17. Qual a importância das redes sociais no seu trabalho?**

O *Instagram* é muito importante para o meu trabalho, antes ele era um espaço para eu postar palhaçadas, mas hoje é meu local de trabalho. Apesar que o engajamento nos últimos tempos está precário, o alcance está péssimo, que em alguns momentos me desanimou, mas eu tento me resolver com isso. Por mais que o engajamento está baixo, existem coisas muito legais que estão acontecendo, como esse seu convite para fazer parte da sua pesquisa.

**18. Além das redes sociais, seu trabalho circula em outros espaços?**

Eu já fiz uma exposição no evento Picknick daqui de Brasília.

**19. Me fale um pouco do seu autorretrato “-nova foto de perfil-“?**

Quando eu fiz essa arte eu estava em crise, eu estava muito inquieto comigo. Eu me achava uma pessoa paranoica, tanto que esses olhos representados são elementos que remetem essa paranoia. Na minha adolescência até os

meus 22 anos, eu tinha excesso de pensamentos, quando fiz essa imagem, eu estava cansado de fazer arte. A cobra na imagem me mostra movimento, flexibilidade, uma coisa fluida. Esse negócio de não humano é algo muito pessoal, pois muitas vezes eu tenho desejos de fugir da humanidade. Quando eu coloco corpos em preto e branco inseridos em uma composição colorida, eu fazia por intuição, mas hoje eu penso nesse contraste como uma forma de representar sentimentos de dentro pra fora, dentro ser algo contido e o fora é o desejo vibrante, algo libertador. O preto e branco passa a ser o registro inicial da minha alma, e o colorido ser o pós dessa liberdade. É algo bem existencial. Mas em questão estética, acho lindo esse contraste de colorido e preto e branco.

## **20. Me fale um pouco da colagem “Preto Velho”?**

Então, essa colagem aborda um processo bem pessoal, toda vez que eu lembro eu fico emocionado. Em 2018 ou 2019, foi a primeira vez que eu fui em uma gira de umbanda, e eu tive meu primeiro contato com um preto velho. Eu me senti muito acolhido, foi um tipo de afeto que eu nunca tive, pois não conheci meu avô, ele faleceu antes do meu nascimento e minha relação com meu pai, não é uma das mais afetuosas. Então esse afeto que eu tive com um preto velho, de forma paternal e fraternal com uma figura masculina, foi lindo. E anos depois, em que eu estava com umas crises existenciais, eu fiquei com saudade desse momento e fiz essa colagem digital. Essa arte pra mim, é sobre saudade, saudade desse afeto, dessa figura que é muito carinhosa. Eu não colocar os traços da face do preto velho na imagem, passa por duas coisas. A primeira é que quando eu faço colagens digitais de pessoas não famosas, eu não quero identificar de forma direta uma imagem que remeta alguém de forma explícita. Só pelos contornos, pela cor da pele, pelos cabelos afro, as pessoas podem ter sua identificação com a imagem, outros traços não são necessariamente importantes para você identificar que o corpo é negro. E a segunda coisa, é a representação de uma divindade, a gente não sabe os traços e o rosto de uma entidade divina, não tem como. Mas existe este corpo cósmico que a gente sente a presença, mas não consegue ver o rosto. Isso, me remete a mitologia grega, que eu gosto bastante. Tem a história do deus Apolo que tinha um caso com uma mortal, e não podia mostrar o rosto para ela, quando ela o viu ela acabou ficando cega, pois é uma luz muito forte.’

## **21. Me fale sobre a colagem digital “Iemanjá”?**

Essa arte eu fiz no ano passado em São Paulo. Antes de viajar eu senti uma energia de marinheiro, aí eu coloquei ponto de umbanda de marinheiro e fiquei com essa energia de Iemanjá que os marinheiros trazem. Quando estava em São Paulo, eu fiquei reflexivo sobre as coisas que estavam acontecendo no Brasil. E pensei “E se as águas viessem para apagar esse fogo que estava na política brasileira?”. Isso tudo veio pois eu iria ver o mar, e isso me ajudou a fazer a imagem. É como a Iemanjá fosse uma heroína que iria ajudar o Brasil.

