

CAIRO HENRIQUE DOS SANTOS LIMA



Imagem de capa do filme *Space is the place* (1974), dirigido por John Coney

**DE VOLTA PARA O AFROFUTURO: UM OLHAR SOCIOLÓGICO SOBRE REPRESENTAÇÕES DO AFROFUTURISMO NO BRASIL**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

CAIRO HENRIQUE DOS SANTOS LIMA

**De volta para o aprofuturo: um olhar sociológico sobre representações do aprofuturismo  
no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Centro de Educação e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Priscila Martins de Medeiros

Órgão financiador da pesquisa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Número do processo: 2022/01431-4

SÃO CARLOS  
2024

Nome: Cairo Henrique dos Santos Lima

Título: De volta para o afrofuturo: um olhar sociológico sobre representações do afrofuturismo no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Centro de Educação e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_.

#### BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Priscila Martins de Medeiros  
Universidade Federal de São Carlos (presidente da banca)

---

Prof. Dr. Valter Roberto Silvério  
Universidade Federal de São Carlos (membro interno)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karina Almeida de Sousa  
Universidade Federal do Maranhão (membro externo)

---

Prof. Dr. Paulo Alberto dos Santos Vieira (suplente)  
Universidade do Estado de Mato Grosso

---

Prof. Dr. Jorge Leite Júnior (suplente)  
Universidade Federal de São Carlos



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

---

**Folha de Aprovação**

---

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Cairo Henrique dos Santos Lima, realizada em 01/03/2024.

**Comissão Julgadora:**

Profa. Dra. Priscila Martins de Medeiros (UFSCar)

Prof. Dr. Valter Roberto Silverio (UFSCar)

Profa. Dra. Karina Almeida de Sousa (UFMA)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Rei Ganga-Zumba foi, foi ver Rei-Congo  
 Depois da Calunga, além do mar  
 Foi, foi pro canjerê de Zambiapongo  
 No terreiro grande de Oxalá  
 Rei Ganga-Zumba foi, foi pra Aruanda,  
 Mas foi Zâmbi quem mandou chamar  
 Quem olha a lua branca de Luanda  
 Vê Ganga-Zumbi no seu gongá  
 Cadê Zumbi? Meu Ogum-de-Lê  
 Cadê Zumbi? Meu Mutalambô  
 Cadê Zumbi? Olorum-Didê  
 Meu Sindorerê, que ele Aruandô

(*Ganga Zumbi*, Sérgio Santos, 2013)

\*\*\*

Muitos hermanos de mi raça tem a autoestima baixa  
 Mas a minha nunca abaixa  
 Eu não me encaixo no perfil que a TV vende no horário nobre  
 É quando a audiência sobe que os bonecos se mexem e o nível desce  
 Pra dizer que de algum modo ainda... somos colônia  
 [...]  
 É a conversa que inicia nossa evolução  
 Dou à terra o que é dela e nela fico até que o tempo acabe  
 Nunca como Hammurabi, troco olhos por dentes  
 Trago o poder de Zumbi, pra te salvar da alienação  
 [...]  
 Livros que tenho lido trazem luz  
 Então espalho cada frase que o sol me traduz  
 Não é preciso ataque subliminar  
 Pesado igual correntes que prendem escravos  
 Fadhila Zapunda Ni Mateke me maltratam  
 Pra que eu mostre meu poder, bisneto da diáspora  
 A rima é áspera, função pragmática  
 Diversos na língua do colonizador... raciocínio quebrado

(*Raciocínio Quebrado*, Parteum, 2004)

\*\*\*

Lá vai uma vela aberta, se afastando pelo mar  
 Branca visão que desperta, anseios de navegar  
 Meus olhos seguem a vela, pela vastidão do mar  
 Ainda se torna mais bela, na expressão do seu olhar  
 Expressão vaga e perdida, que eu nem sei como explicar  
 Nela vejo refletida, toda beleza do mar  
 Quero os horizontes novos, que ele me vai ofertar  
 Sou irmão dos outros povos, que estão para além do mar

(*Vela Aberta*, Walter Franco, 1980)

## AGRADECIMENTOS

Nos percalços, tropeços e acertos cometidos no percurso do processo de pesquisa que me permitiu elaborar esta dissertação, cumprindo promessas, enriquecendo sonhos e buscando me redefinir, o inacreditável tornou-se “acreditável”. Assim, fui alçado além das expectativas, e o afrofuturismo converteu-se em uma bússola científica, mas também, poética, capaz de me auxiliar na perseguição de desejos e necessidades instáveis, mostrando como demolir certezas e semear dúvidas. A força e perspicácia que tive durante este processo derivam não apenas da agência e resiliência que encontrei em mim mesmo, passando por uma penumbra de solidão criativa e crescente acidez crítica, mas principalmente na densa, curta e eficaz rede de apoio que pude construir ao longo dos anos, a estas pessoas devo sincero agradecimento. A palavra família adquiriu novos e incontáveis significados, os quais resumem a dedicatória a seguir.

A meus pais, Benedita Santos e Geraldo Lima, agradeço por sempre acreditarem em mim, mesmo quando eu deixei de acreditar, seu apoio constante sustentou um novo horizonte de futuro, imprevisto mas concreto, atrelado à persistência e dedicação constantes que aprendi desde cedo. As horas no porão de bibliotecas públicas, o esforço para aparelhar minhas buscas e anseios pelo aprendizado, sua proteção, elogio e esmero, sempre serão a principal base de que parto para seguir trilhando meu próprio caminho. A presença quase metafísica de vocês é um desafio à distância, e resulta do afeto e do respeito recíproco que construímos. Minha irmã e parceira de vida, Graziella, sempre esteve em uma posição de importância descomunal para mim, desde pequenos nos criamos com um ar de brincadeira e competição que ia rapidamente do clima lúdico ao rústico. Nosso bate-papo até hoje quase diário sobre música sustenta minha saúde mental e não deixa o garoto dentro de mim se apagar, o interesse por filosofia e a troca de dúvidas sobre o sentido da vida e nossos aprendizados existenciais são únicos, e sou grato por isso, estaremos sempre juntos também.

Minha companheira de longa data, Thayla Passoni, uma verdadeira paixão irrefreável em minha vida, além de exímia terapeuta, me ensina mais do que posso aprender a cada dia que passamos juntos. Cada aventura, de pés pro alto no sofá ou aceitando desafios distantes, e cada decisão compartilhada, entremeada por sorrisos, conversas, piadas, reflexões profundas, projetos de futuro, carinhos, discussões acaloradas e abraços apertados, ainda são muito pouco frente a tudo que quero viver contigo. Na loucura criativa do processo de pesquisa você foi de fato uma fortaleza, agradeço muito por isso e pelo companheirismo que sempre tivemos. Meu maior amigo e irmão de caminhada, Marcus Caldara, presente há tempos infindáveis comigo,



acompanhando cada passo, cada conquista, cada frustração, cada tristeza e cada alegria, é um exemplo ininterrupto de persistência e irreverência, compartilhar essa vida contigo sempre será uma felicidade inefável. Os fins de tarde no cerrado, as manhãs de domingo no campinho, as conversas frenéticas sobre teoria, afeto e cultural, que só nós mesmos entendemos, definem a paixão pela vida que nos une, e tanto as memórias que construímos, quanto as experiências que estão por vir, me dão confiança pra lutar, e não poderia encontrar colega melhor nessa vida.

Ademais, gostaria de agradecer à minha orientadora Priscila Medeiros, pela liberdade criativa e pela confiança que sempre caracterizou nossa relação, graças a seu apoio irrestrito sigo me superando em empreitadas antes inimagináveis. O deslumbre e a segurança advindos das teorias e dos métodos que pude aprender ao longo dos últimos anos me levaram a ser um pesquisador ferrenho, inventivo e persistente, e por isso sou grato pela parceria de longa data. Agradeço também aos interlocutores diretos do processo de pesquisa, principalmente a Fábio Kabral e Antônio Junião, cuja credibilidade tanto fortaleceu a minha própria convicção na proposta de pesquisa sobre o afrofuturismo no Brasil, quanto impulsionou a credibilidade de uma proposta diferencial de pesquisa, envolvida por objetos incomuns de investigação.

Por fim, gostaria de agradecer muito à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), bem como, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento, concedido por ambas as instituições, à minha pesquisa de mestrado – respectivamente no primeiro e no segundo ano do curso de mestrado. A grande confiança depositada em meu trabalho como pesquisador ampliou significativamente minhas capacidades, permitindo a preservação de um regime de dedicação exclusiva, a publicação de artigos científicos, a participação em eventos renomados na área da Sociologia e das Ciências Sociais, a realização de cursos de formação complementar, entre outras atividades relevantes para a conclusão do curso de mestrado em Sociologia e para a elaboração desta dissertação. Além disso, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (PPGS-UFSCar), pela infraestrutura institucional, pela qualidade de disciplinas ministradas, pelas práticas de internacionalização e pelo estímulo constante ao incremento de meu trabalho científico como pesquisador.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>The Futuristic Sounds of Sun Ra</i> (1962), de Sun Ra.....	44
Figura 2. <i>Bitches Brew</i> (1970), de Miles Davis.....	45
Figura 3. <i>Sextant</i> (1973), de Herbie Hancock .....	47
Figura 4. <i>Untitled (Fallen Angel)</i> (1981), de Jean-Michel Basquiat .....	52
Figura 5. <i>Aquemini</i> (1998), de Outkast.....	58
Figura 6. <i>Dirty Computer</i> (2018), de Janelle Monáe.....	62
Figura 7. <i>Sankofa Nº. 2 - Resgate (Adinkra Asante)</i> (1992), de Abdias do Nascimento .....	71
Figura 8. <i>Planeta Fome</i> (2019), de Elza Soares.....	76
Figura 9. <i>Gil &amp; Jorge: Ogum, Xangô</i> (1975), de Gilberto Gil e Jorge Ben.....	78
Figura 10. <i>Tim Maia Racional, Vol. 1</i> (1975), de Tim Maia.....	80
Figura 11. <i>Mineral</i> (1996), de Timbalada .....	87
Figura 12. <i>Afrofuturista</i> (2016), de Ellen Oléria .....	91
Figura 13. <i>O futuro não demora</i> (2019), de BaianaSystem .....	92
Figura 14. <i>Treme</i> (2012), de Gaby Amarantos.....	104
Figura 15. <i>Sankofa</i> (2021), de Amaro Freitas .....	106
Figura 16. <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2015), de Adirley Queirós .....	117
Figura 17. Dimas Cravalanças, em <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2015), de Adirley Queirós .....	122
Figura 18. Marquim e Sartana, em <i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2015), de Adirley Queirós .....	125
Figura 19. <i>O Caçador Cibernético da Rua 13</i> (2017), de Fábio Kabral .....	128
Figura 20. A Rua 13, em <i>O Caçador Cibernético da Rua 13</i> (2017), de Fábio Kabral .....	133
Figura 21. Os Orixás, em <i>O Caçador Cibernético da Rua 13</i> (2017), de Fábio Kabral .....	139
Figura 22. <i>Representação</i> (2019), de Senzala Hi-Tech.....	142
Figura 23. <i>Bozolândia</i> (2019), de Senzala Hi-Tech.....	146
Figura 24. <i>Mercadores da Noite</i> (2019), de Senzala Hi-Tech .....	152



LIMA, Cairo Henrique dos Santos. **De volta para o afrofuturo**: um olhar sociológico sobre representações do afrofuturismo no Brasil. 197p. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2024.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem por objeto de estudo o afrofuturismo no Brasil, enfatizando a articulação do projeto estético afrofuturista através de diferentes linguagens artísticas. Nosso objetivo geral é caracterizar as relações entre o afrofuturismo no Brasil e a diáspora africana, discutindo múltiplas formas de representação. Para tanto, buscamos pensar sociologicamente as relações criativas existentes entre o contexto histórico do afrofuturismo, as representações culturais e as experiências sociais dos artistas afrofuturistas. Os objetivos específicos são: a) compreender a influência da hibridação cultural sobre as representações e experiências do afrofuturismo no Brasil; b) verificar, em obras afrofuturistas, os significados de elementos estéticos comuns, como corpo, território e Estado; c) caracterizar as experiências dos artistas afrofuturistas no Brasil. O texto a seguir apresenta uma genealogia possível do afrofuturismo nos Estados Unidos, uma interpretação sociológica acerca da releitura dos antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil, uma discussão sobre seus pressupostos conceituais, um conjunto de análises em profundidade de obras afrofuturistas brasileiras, e entrevistas com artistas afrofuturistas brasileiros. Nosso enquadramento metodológico é baseado na análise de conteúdo com ênfase na teoria da representação cultural aplicada a obras de diferentes nichos artísticos, e nas entrevistas de profundidade com os sujeitos-artistas. Partindo da perspectiva teórica dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais procuramos discutir processos de hibridação a partir de temas como a agência criativa negra e as críticas ao pensamento moderno.

**Palavras-chave:** Afrofuturismo; diáspora africana; projetos de futuro; representação.

LIMA, Cairo Henrique dos Santos. **Back to the Afrofuture**: a sociological look at representations of Afrofuturism in Brazil. 197p. Dissertation (M.A. in Sociology). São Carlos: Federal University of São Carlos, 2024.

### ABSTRACT

This master's thesis aims to study Afrofuturism in Brazil, emphasizing the articulation of the Afrofuturist aesthetic project through different artistic languages. Our general objective is to characterize the relationships between Afrofuturism in Brazil and the African diaspora, discussing multiple forms of representation. To this end, we seek to think sociologically about the creative relationships that exist between the historical context of Afrofuturism, cultural representations and the social experiences of Afrofuturist artists. The specific objectives are: a) to understand the influence of cultural hybridization on the representations and experiences of Afrofuturism in Brazil; b) verify, in Afrofuturist works, the meanings of common aesthetic elements, such as body, territory and State; c) characterize the experiences of Afrofuturist artists in Brazil. The following text presents a possible genealogy of Afrofuturism in the United States, a sociological interpretation regarding the reinterpretation of the aesthetic antecedents of Afrofuturism in Brazil, a discussion of its conceptual assumptions, a set of in-depth analyzes of Brazilian Afrofuturist works, and interviews with brazilian afrofuturists artists. Our methodological framework is based on content analysis with an emphasis on the theory of cultural representation applied to works from different artistic niches, and in-depth interviews with the artist-subjects. Starting from the theoretical perspective of Cultural and Post-Colonial studies, we seek to discuss processes of hybridization based on themes such as creative black agency and criticism of modern thought.

**Keywords:** Afrofuturism; African diaspora; future projects; representation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 - Aqui parece um filme de ficção: elementos fundamentais do afrofuturismo</b> .....	19
1.1. Essencialismo e antiessencialismo: o tempo como zona de disputa epistemológica .....	24
1.3. Afrofuturismo e as artes afrodiaspóricas .....	30
1.4. Antecedentes estéticos do afrofuturismo nos Estados Unidos.....	35
1.4.1. 1860-1960: literatura e música do abolicionismo a Jim Crow .....	36
1.4.2. 1970-2020: luta por reconhecimento, Hip Hop e o protagonismo negro .....	49
<b>CAPÍTULO 2 - Eu sou a continuação de um sonho: antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil</b> .....	65
2.1. 1850-1950: abolicionismo, ficção especulativa e auto-representação .....	67
2.2. 1960-1970: resistência à ditadura militar e o Samba-Rock .....	73
2.3. 1980-1990: redemocratização, difusão territorial e o Samba-Reggae .....	84
2.4. 2000-2010: inovações tecnológicas e transnacionalização.....	90
2.5. 2010-2020: afrofuturismo como projeto estético-político.....	98
<b>CAPÍTULO 3 - Pasmemo primo, mas quem cisma é o Estado: representações e experiências do afrofuturismo no Brasil</b> .....	113
3.1. Análise do filme Branco Sai, Preto Fica (2015) .....	114
3.2. Análise do livro O Caçador Cibernético da Rua 13 (2017).....	127
3.3. Análise do álbum Represença (2019).....	141
3.4. Diálogos indiretos com Adirley Queirós: três argumentos sociológicos.....	153
3.5. Entrevista com Fábio Kabral: experiências na literatura afrofuturista .....	161
3.6. Entrevista com Antônio Junião: experiências na música afrofuturista .....	176
Considerações finais: a imaginação como ferramenta política de agência .....	191
Referências bibliográficas .....	197

## INTRODUÇÃO

Qual é a relação entre a imaginação de futuros e a diáspora africana? A prática estética e política de imaginar futuros atravessa e constitui o afrofuturismo, que aparece de múltiplas formas ao longo de quase duzentos anos da produção artística afrodiaspórica. Ao retornar ao arquivo histórico da modernidade para reler sua narrativa sobre o lugar da diáspora africana e de suas formações culturais, encontramos um projeto político que interliga inúmeras obras de arte, um projeto que cria temporalidades outras, por meio de linguagens estéticas híbridas, no revés dos regimes de representação cultural hegemônicos da modernidade (HALL, 2016). A busca por uma reinterpretação das premissas modernas, e pela elaboração de alternativas ao modelo centrado de sujeito e aos modos de pensamento e de ação fixados pelo eurocentrismo, caracteriza as trajetórias de luta e resistência dos sujeitos afrodiaspóricos, em que a agência criativa negra se relaciona com o projeto político afrofuturista, voltado à criação de projetos de futuro desde outras concepções de tempo (MOMBAÇA, 2020; SILVÉRIO, 2022).

O diálogo crítico dos sujeitos da diáspora africana com as premissas da temporalidade moderna como a linearidade, o progresso e a universalização é estabelecido através das artes, e mediado pela linguagem estética do afrofuturismo, que, ao refletir a experiência social dos sujeitos, lhes forneceu elementos para formular respostas à sensação de desencaixe provocada pela temporalidade moderna. O questionamento dos afrofuturistas em torno da perspectiva moderno-colonial é fundado na crítica ao eurocentrismo, que designa significados primitivos para as culturas não europeias, situando-as no passado de uma narrativa civilizacional. Nesse sentido, os sujeitos cujas obras artísticas vieram a ser lidas como afrofuturistas incorporam as experiências, memórias e saberes da diáspora africana na criação de horizontes alternativos de expectativa (HOOKS, 2018) e na criação de visões de mundo e modos de vida nos quais o desencaixe quanto às premissas da modernidade é ressignificado como um traço constitutivo do afrofuturismo, e, de modo geral, das artes da diáspora africana.

Ao articular sua agência para criar projetos de futuro, sujeitos negros como Frederick Douglass e W.E.B. Du Bois, nos Estados Unidos, ou Machado de Assis e Lima Barreto, no Brasil, estabeleceram, a partir do final do século XIX, um circuito de produção estética que se fortaleceu ao longo do século XX, alcançando o nível global no século XXI (DERY, 2020). Artistas como a atriz e cantora estadunidense Janelle Monáe, ou a cantora brasileira Ellen Oléria, representam o afrofuturismo contemporâneo e sua tendência de desprendimento das

narrativas nacionais e de redirecionamento ao contexto transnacional da diáspora (NELSON, 2020), capaz de fortalecer o afrofuturismo como projeto estético e político.

A imagem utilizada na contracapa deste trabalho, referente ao filme *Space is the place* (1974), escrito pelo jazzista estadunidense Sun Ra e dirigido por John Coney, exemplifica o movimento de síntese estético-política do afrofuturismo no auge de sua popularização inicial, em termos da criação de projetos de futuro ficcionais, porém, ancorados na experiência social do negro. Em *Space is the place*, Sun Ra interpreta ele mesmo, como um alienígena oriundo de Saturno, que procura, através do poder da música, resgatar sujeitos negros da condição de aprisionamento existencial imposta no planeta Terra. Nesse sentido, o afrofuturismo pode ser visto como um conjunto de “contra-mitologias que propõem a revisão da história negra e ao mesmo tempo elaboram um “destino alternativo” (LIMA, 2019, p. 17), articulando a agência criativa negra através dos antecedentes estéticos do afrofuturismo.

Apesar do “renascimento” do afrofuturismo na indústria cultural no século XXI, e de sua popularização global, o mesmo deve ser visto como um projeto político que interliga as críticas sociais e as identidades estéticas de múltiplos artistas da diáspora africana, no mínimo desde o final do século XIX. Ao longo do tempo as manifestações do afrofuturismo variam significativamente entre diferentes estratégias de representação, ora a partir do afrocentrismo, ora de uma perspectiva antiessencialista, entretanto, tais contradições podem ser vistas como parte da força política do afrofuturismo, e como um sinal de alinhamento com as experiências sociais fragmentárias e descontínuas dos sujeitos e grupos da diáspora. O entrecruzamento de discursos de pertencimento e de identidades coletivas é fundamental para o afrofuturismo, e a análise de seu emaranhamento será fundamental ao longo deste trabalho.

O modo pelo qual elementos da retórica tecno-científica da modernidade revestem as culturas afrodiaspóricas de sentidos especulativos e futuristas produz muitas transformações e incertezas (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 403), às quais podemos responder por meio de uma análise sociológica detida sobre o afrofuturismo, compreendido como um movimento que surge no interior das formações culturais da diáspora africana e é consolidado ao longo do século XX. Entendemos a diáspora africana simultaneamente como um processo histórico, uma condição social, um espaço geopolítico e um discurso político-cultural (ZELEZA, 2005, p. 579), mas também, como uma metodologia e uma epistemologia, em geral, vinculada ao movimento de *descentramento* em relação à narrativa colonial da modernidade, predominante no ocidente (MEDEIROS, 2023, p. 349).

O grande tema que envolve este trabalho é a diáspora africana, e mais especificamente os Estudos da diáspora africana com ênfase sobre as artes e a cultura afrodiaspórica (GATES JR., 2011; HALL, 2006; NELSON, 2006). A partir do afrofuturismo como objeto sociológico, procuramos analisar os significados do processo social e histórico por trás deste movimento estético-político, tendo como objetivo geral caracterizar a relação entre o afrofuturismo no Brasil e a diáspora africana, discutindo o entrecruzamento de linguagens artísticas e formas de representação, como música, literatura e cinema (MARTINS, 2021; ROCHA, 2021; SOUZA, 2019). Esta dissertação resulta de três etapas de pesquisa: 1) Discussão sobre o processo de desenvolvimento do afrofuturismo através da análise de obras lidas como afrofuturistas; 2) Caracterização de obras afrofuturistas brasileiras, a fim de compreender a situação atual do movimento e suas disputas por reconhecimento no nível das representações; 3) Construção de diálogos através de entrevistas com artistas afrofuturistas brasileiros.

A seguir, são cabíveis algumas definições para situar a pesquisa em termos teórico-analíticos, indicando opções conceituais e críticas que estão em jogo na construção do campo dos Estudos da diáspora (BUTLER, 2001). A questão fundamental sobre a mobilidade dos significados culturais diaspóricos no contexto de dispersão e de reagrupamento de sujeitos e grupos africanos, bem como, das constantes recombinações e embaralhamentos da semiótica afrodiaspórica, traz à tona conceitos relevantes para compreender o afrofuturismo, como o antiessencialismo e a hibridação cultural (WOMACK, 2015, p. 30). Há de se destacar que o projeto político da modernidade foi responsável por estabelecer um modelo essencialista de pensamento e de ação, marcado pela imposição de idealizações reducionistas, fetichistas ou generalistas sobre a forma de identificação dos sujeitos afrodiaspóricos (HALL, 2016, p. 161).

O antiessencialismo e a hibridação podem ser entendidos como estratégias pelas quais os sujeitos desnaturalizam as “essências” que lhes são infligidas, questionando o lugar social que lhes é designado. Enquanto o antiessencialismo diz respeito à ausência de um princípio fundamental de ordenação ou composição centralizada, no âmbito das identidades, práticas ou representações culturais (CAMPOS, 2016; HALL, 2006), a hibridação cultural diz respeito a “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2019, p. 19). Ambos conceitos se referem à mistura de elementos em espaços culturalmente liminares, a partir dos quais a perspectiva dos Estudos da diáspora africana se propõe a descentrar a ideia de essência fixa, necessária e imutável, para ampliar o alcance analítico do campo disciplinar da Sociologia. De modo geral, essencialismo e antiessencialismo funcionam como bússolas

conceituais para qualificar a relação entre afrofuturismo e diáspora africana. Nossa hipótese é de que a prevalência dos processos de hibridação cultural no afrofuturismo aponta para o fortalecimento de sua relação com a diáspora africana, e, por conseguinte, para o predomínio de um diálogo crítico e criativo entre essencialismo e antiessencialismo.

Ao estudar o afrofuturismo através das representações culturais, pretendemos situá-lo nas artes da diáspora africana, considerando a estética afrofuturista enquanto meio de produzir agência e ressignificação, a exemplo das transformações recentes do afrofuturismo no Brasil, que aponta para um descentramento da tradição estadunidense. Nesse sentido, propomos que a relação entre o afrofuturismo no Brasil e a diáspora africana será melhor compreendida se considerarmos a influência de processos de hibridação cultural como um aspecto constitutivo. A ideia de hibridação cultural enquanto “uma fusão incômoda, mas estimulante, de técnicas e estilos”, atrelada a “apelos contra a clausura das categorias” (GILROY, 2012, p. 30), permite explorar as memórias e experiências da diáspora africana e do Atlântico Negro<sup>1</sup>, um conjunto de formações culturais marcado por relações perenes de dominação que levaram os saberes afrodiaspóricos a reformulações constantes. Enquanto um recurso explicativo nesta pesquisa, a hibridação se refere ao processo pelo qual "dimensões identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis [etnia, classe, nação] se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais" (CANCLINI, 2019, p. 25). Podemos dizer que a hibridação também significa uma abertura antiessencialista da cultura às diferenças (Ibid.).

A partir dessa linha de pensamento, o afrofuturismo não deve ser concebido apenas como um conjunto de manifestações artísticas ou um projeto estético contemporâneo, mas sim como expressão da agência criativa negra, como uma forma de ação, resistência e intervenção baseada em estratégias culturais, políticas e intelectuais para uma articulação transnacional e/ou global de agência (BUROCCO, 2019; SILVÉRIO et al, 2020). A constante mobilidade da diáspora africana, imposta ou voluntária, que marca a formação histórica do afrofuturismo, apresenta muitas peculiaridades que nos influenciaram durante a elaboração de instrumentos de pesquisa adequados, principalmente ao exigir uma reinvenção da narrativa cronológica, e um distanciamento de formas lineares e estáveis de representação (ESHUN, 2020).

---

<sup>1</sup> Apesar de se referirem a um conjunto homólogo de eventos e de processos sócio-históricos ocorridos no contexto de consolidação do colonialismo e de sua codificação nos regimes estatais nacionais (QUIJANO, 2005), os conceitos de diáspora africana e de Atlântico Negro possuem diferenças, sobretudo no sentido de que a diáspora africana seria um significante mais amplo, ao passo que o atlântico negro poder ser visto como uma interpretação particular dos significados da diáspora africana (GILROY, 2012).



O surgimento do afrofuturismo não obedeceu às convenções históricas cronológicas e de continuidade temporal, isto é, as manifestações da estética afrofuturista ao longo do tempo são descontínuas e não-lineares, iniciando-se ainda no século XIX, para ser, de fato formulada e definida como tal, na década de 1990, através do texto *Black to the Future* (DERY, 1994)<sup>2</sup>. Em suma, para compreender a formação do afrofuturismo em termos de processos sociais, é necessário reagrupar seus “fragmentos de representação”, dispersos ao longo de décadas, para então compreender seus significados, transitórios ao modo da própria diáspora africana, cuja lógica descentralizadora pode ser percebida desde a estrutura conceitual do afrofuturismo. As disputas travadas pelos artistas afrofuturistas, e inspiradas por essa transitoriedade, incidem no plano simbólico, voltando-se à cultura como um espaço de representação e reconhecimento, no qual significados são rasurados, entrelaçados ou sobrescritos, com vistas à elaboração de críticas, seja em termos da tentativa de transfiguração do imaginário social ou do avanço das políticas de satisfação de necessidades (GILROY, 2012, p. 97).

A busca por novos projetos de futuro, que vão na contramão dos regimes hegemônicos de representação, é um tipo de característica comum das artes da diáspora africana, que possui semelhanças conceituais com a ideia de *Sankofa*, propriedade simbólica baseada no conceito e ideograma de mesmo nome, do sistema de representação *Adinkra* - um sistema de aforismos dos povos Acã, principalmente dos Ashanti. Sankofa pode ser representado pela imagem de um pássaro, que voa para a frente com a cabeça para trás, um símbolo que pode significar “volte e pegue” ou “voltar pelo que se esqueceu” (NASCIMENTO, 2016). De acordo com Abdias do Nascimento, uma das interpretações de Sankofa remete à interdependência entre o passado, o presente e o futuro, em termos das possibilidades de resignificação do presente e de criação do futuro a partir do retorno ao passado<sup>3</sup>. O conceito de Sankofa incide, em suma, sobre as contradições do tempo linear moderno, e pode ser visto como elemento constitutivo e dominante no afrofuturismo e nas artes da diáspora africana.

Nesse sentido, o afrofuturismo pode ser considerado um projeto que atravessa as artes afrodiaspóricas com diferentes intensidades, propondo um realinhamento entre conhecimentos e experiências, e colocando disputas simbólicas ancoradas na ideia de uma articulação entre o passado, o presente e o futuro (MORRISON, 2020, p. 11). Para apreender as minúcias desse

---

<sup>2</sup> O título da dissertação, “De volta para o afrofuturo”, diz respeito à tradução do título deste texto, “Black to the future”, que cunha o termo afrofuturismo (DERY, 2020), a despeito de suas inúmeras manifestações anteriores.

<sup>3</sup> Em exposição chamada “Sankofa - ocupação Abdias do Nascimento” (2016), são retomados alguns dos temas trabalhados pelo artista brasileiro em diálogo com o sentido filosófico do símbolo Sankofa. Detalhes podem ser verificados no link abaixo: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>.

tipo de formação cultural, utilizamos a teoria dos regimes de representação (HALL, 2016, p. 46), de Stuart Hall (2016), como nosso principal aporte analítico, devido ao alcance histórico, estético e cultural trazido pela combinação entre métodos em uma perspectiva interdisciplinar. A importância, conferida no afrofuturismo, à ficção especulativa (WOMACK, 2015, p. 32) e à criação de projetos de futuro (ANDERSON, 2016, p. 235) o eleva ao plano representacional em que se concentram disputas estéticas por significação. Por conseguinte, torna-se relevante ampliar o escopo histórico de análise das obras afrofuturistas, particularmente em termos das estratégias de transfiguração criadas pelos artistas, que invocam novas utopias estéticas desde um imaginário cultural afrodiaspórico.

Por isso, privilegiamos o âmbito dos regimes de representação em nossa análise, que pode ser compreendido como um conjunto de “práticas de significação” (HALL, 2016, p. 36), as quais permeiam a tomada de posição cultural dos sujeitos e seus sentidos particulares. De acordo com Stuart Hall (2016), a representação diz respeito aos processos comunicativos que utilizam a linguagem “para inteligivelmente expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas”, conectando sentidos particulares dessa linguagem à própria cultura (HALL, 2016, p. 31). Os sujeitos de dada formação cultural operam ressignificações microssociais para alterar os sentidos de determinado código em disputa, favorecendo o referencial histórico e político em que está ancorada a crítica às representações culturais hegemônicas e a criação de alternativas estético-políticas. É o caso do afrofuturismo, que instala o referencial histórico da diáspora africana nas disputas estéticas por reconhecimento, e funda, a partir do mesmo, a possibilidade de outros regimes de representação, mais adequados à experiência da produção artística afrodiaspórica e afrofuturista. Nesse contexto sócio-cultural, operações de hibridação tornam-se predominantes (CANCLINI, 2019, p. 39), em vista do entrelaçamento de múltiplas comunidades interpretativas, influentes na consolidação do afrofuturismo no século XX.

Em termos metodológicos, esta pesquisa de mestrado parte das técnicas de análise de conteúdo (BARDIN, 2016), aplicada junto à teoria da representação cultural (HALL, 2016) e das entrevistas de profundidade (ALVES; SILVA, 1992; BONI; QUARESMA, 2005). Obras de arte, tomadas “enquanto objetos de cultura” (SALTURI, 2015, p. 14), são a principal fonte de dados desta pesquisa, tendo em vista que as experiências sociais dos artistas, a serem apreendidas através das entrevistas de profundidade, são dados secundários, que exploraremos em suas relações com a dimensão representacional. A partir de dados apreendidos por meio da aplicação dessas técnicas, buscamos caracterizar a relação do afrofuturismo com a diáspora africana. Ademais, há atividades de pesquisa que atravessaram todas as etapas previstas, como

a discussão teórica sobre o afrofuturismo a partir dos Estudos Culturais e Pós-coloniais, e a análise de obras de arte - em perspectiva histórica, sobre obras afrofuturistas em geral, e em profundidade, sobre obras afrofuturistas específicas. A partir da análise comparativa entre os dados obtidos em diferentes etapas de pesquisa, verificamos como o afrofuturismo vem sendo ressignificado no Brasil, tanto em termos de seu descentramento da tradição estadunidense, quanto da articulação complexa entre literatura, cinema, música, e outros segmentos artísticos interconectados por este projeto de futuro afrodiaspórico.

Ao considerar as obras de arte afrofuturistas pela perspectiva sociológica (SALTURI, 2015), acessamos diversos conjuntos de dados, por exemplo, os símbolos da mitologia iorubá, o histórico de violência policial contra populações periféricas, os aspectos líricos e acústicos da musicalidade afro-brasileira, entre outros. Essas informações, por conseguinte, contribuem para a construção de um modelo de entendimento sobre a relação entre as representações, as experiências e o contexto sócio-histórico do afrofuturismo (Ibid., p. 11). Apesar de as obras afrofuturistas no Brasil se concentrarem nos segmentos do cinema, da literatura e da música devido ao estabelecimento de uma articulação estético-política (CALENTE, 2015; CLARK, 2015; WOMACK, 2015), também consideramos em nosso recorte de pesquisa obras oriundas de outros segmentos, capazes de expressar a variabilidade representacional do afrofuturismo no Brasil, desde teatro, dramaturgia e artes plásticas, até moda, performance e televisão.

Os três capítulos desta dissertação são dedicados, respectivamente, aos fundamentos do afrofuturismo e sua genealogia estética nos Estados Unidos, aos antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil, e à análise em profundidade de obras afrofuturistas em diálogo com artistas brasileiros. No capítulo 1, intitulado “‘Aqui parece um filme de ficção’: elementos fundamentais do afrofuturismo”, discutimos as relações entre eventos do contexto histórico do colonialismo, de fundação da modernidade e dos Estados nacionais na América, com as formas estéticas da agência praticada por sujeitos e populações da diáspora africana, passando pelas obras de W.E.B. Du Bois, Sun Ra, Miles Davis, Ralph Ellison, Max Romeo, George Clinton, Octavia Butler, Lee “Scratch” Perry, Janelle Monáe, entre tantos outros. No capítulo 2, chamado “‘Eu sou a continuação de um sonho’: antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil”, realizamos o mesmo exercício de articulação analítica entre a estética afrofuturista e sua base de experiências históricas, porém, nos atemos à reinterpretação de diversas obras de artistas brasileiros desde uma perspectiva afrofuturista, incluindo trabalhos de Machado de Assis, Lima Barreto, Abdias do Nascimento, Jorge Ben, Tim Maia, Elza Soares, Gilberto Gil, entre muitos outros. Por fim, no capítulo 3, intitulado “Pasmemo, mas quem cisma é o

estado: representações e experiências do afrofuturismo no Brasil”, analisamos um conjunto de três obras afrofuturistas do Brasil: o filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queiros; o livro *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), de Fábio Kabral; e o disco *Represença* (2019), do grupo Senzala Hi-Tech. Ao mesmo tempo, dialogamos com artistas afrofuturistas do Brasil através das entrevistas, buscando amparar as nossas análises e os argumentos que as embasam a partir dos parâmetros de experiência fornecidos pelos artistas.

A articulação entre representações, experiências e contexto social é fundamental para a formulação de uma análise sociológica precisa sobre os processos sociais que levaram ao surgimento e estabelecimento do afrofuturismo como projeto estético-político afrodiaspórico. Para tanto, procuramos articular, de modo flexível, as etapas da pesquisa, sobretudo, durante a redação do texto de dissertação, considerando uma influência mútua entre aspectos teóricos e empíricos. Procedimentos de sistematização e comparação foram realizados constantemente, a fim de estabelecer unidades de sentido entre as conclusões obtidas desde múltiplas fontes de dados. Assim, buscaremos fornecer respostas adequadas e suficientes às questões sociológicas levantadas em torno do afrofuturismo no Brasil.

## CAPÍTULO 1 - Aqui parece um filme de ficção: elementos fundamentais do afrofuturismo

O chefe do estado, tihoso, deu o sinal, lá vem os bota'  
 Orcs urbanos botando o terror no leke' da escola  
 É carta marcada, cadeia privada, lucro gera lucro  
 Pro Estado não ter problema, pega só os menino' escuro'

Sensacionalismo até que provem o contrário  
 Os cara' são violento' no argumento e no diálogo  
 Maquinado até os dentes, carregando o que destrói  
 O aço que atravessa o peito não tem pra super-herói

Eles provocam violência pra vender segurança  
 Por suas ambições, sacrificam infâncias  
 Por causa de um beck, os leke' entra em cana  
 Morte sem perícia, ninguém pega os bacanas

[...]

Aqui parece um filme, de ficção, tem um mecanismo maquinando a situação  
 Aqui parece um filme, de ficção, tem um mecanismo  
 E se correr, cê' vai quebrar, quebrar, quebrar [...]

(*Chefe de Estado*, Senzala Hi-Tech, 2019)

Afrofuturismo”, mais do que um neologismo cunhado por Mark Dery em 1994, é um conceito utilizado para caracterizar a tendência de hibridação cultural entre a ficção científica, as mitologias históricas africanas e os cenários distópicos futuristas, consolidada, no campo das artes afrodiaspóricas, sobretudo, entre as décadas de 1980 e 1990 (DERY, 2020, p. 187). Em seu artigo *Black to the future* (1994) - uma entrevista com os escritores Samuel Delany, Greg Tate e Tricia Rose (DERY, 2020, p. 15) - Mark Dery procura nomear este movimento, já consolidado, mas, em vias de reconhecimento pela indústria cultural e pela opinião pública nos circuitos contemporâneos de consumo e de trocas culturais globais.

O afrofuturismo representa um conjunto de perspectivas de futuro afrocentradas, isto é, baseadas na experiência social, histórica, cultural e política dos sujeitos e das populações africanas, afrodiaspóricas e/ou afro-brasileiras (FREITAS, 2015, p. 6-7). Pode-se dizer que o afrofuturismo “está na moda”, sobretudo, em vista da popularidade alcançada pelo filme *Black Panther* (2018), dirigido pelo cineasta Ryan Coogler, e produzido pela Marvel Studios (DIAS & RODRIGUES, 2021, p. 275), obra esta que foi responsável por atrair atenção global para as obras afrofuturistas pré-existentes, levando ao surgimento de novos projetos artísticos interligados pelo afrofuturismo em múltiplos segmentos de produção cultural e em diferentes regiões do mundo.

A frase que intitula o primeiro capítulo desta dissertação, “aqui parece um filme de ficção” - verso da canção *Chefe de Estado*, terceira faixa do álbum *Representa* (2019), do grupo Senzala Hi-Tech - faz menção a um dos princípios estético-políticos fundamentais do afrofuturismo, referente à relação crítica e criativa estabelecida entre elementos culturais ora contraditórios, ora complementares, de um mesmo sistema de representação (HALL, 2016, p. 34; WOMACK, 2015, p. 27). Em outras palavras, a hibridação entre significados atribuídos ao eu e ao outro, ao humano e à máquina, ao “afro”, por um lado, e ao “futurismo”, por outro, são reunidos em um mesmo projeto (DERY, 2020, p. 193). A exploração destas relações de oposição como meio de instrumentalização da crítica afrofuturista evidencia a relação prática do afrofuturismo com a diáspora africana, que traz consigo as tendências ao descentramento, à hibridação e ao antiessencialismo (GUERREIRO, 2010, p. 10).

O termo “afrofuturismo” carrega um desafio ao imaginário social, evidenciando que, até então, pensava-se o futurismo, isto é, a idealização e realização de projetos voltados ao futuro, como, a priori, desvinculado do prefixo “afro” e dos sujeitos e populações a que se refere, tidos, na narrativa eurocêntrica, como opostos a um futuro imaginado como moderno, que lhes situava em um passado primitivo (NELSON, 2020, p. 75). A ideia de que sujeitos afrodiaspóricos e suas experiências não pertencem ou não se encaixam nos projetos de futuro da narrativa de civilização ocidental é explorada à exaustão pelo afrofuturismo, que busca representar as experiências de estranhamento subjetivo e de desencaixe social compartilhadas por tais sujeitos, através de esquemas e formas híbridas de representação cultural.

A hibridação, nesse contexto, representa a flexibilização e ressignificação da ideia de fronteiras culturais, bem como, uma transformação de conjuntos sociais e processos culturais, na direção de sua desterritorialização (CANCLINI, 2019, p. 33). O tipo de configuração social descentrada, descontínua e rizomática que compõe as formações culturais afrodiaspóricas, em termos de uma rede de relações estabelecida no nível das experiências sociais, constitui um dos principais lastros históricos do afrofuturismo, além disso, o mesmo pode ser visto como uma síntese do potencial crítico de manifestações artísticas contemporâneas surgidas a partir da incorporação de contribuições da diáspora africana no mundo das artes.

O afrofuturismo apresenta uma localização histórica instável, indefinida, construída a partir de um percurso entre fundamentos estéticos, culturais e epistemológicos distintos e, por vezes, opostos, que se reúnem em um esquema de desenvolvimento histórico não cronológico (ESHUN, 2015, p. 58). Enquanto um movimento social coletivo, o afrofuturismo atravessa

todo o século XX - e mesmo algumas décadas do século XIX - abarcando as obras de artistas de diferentes nichos, que utilizam linguagens, recursos e estilos variados, na música, cinema, literatura, pintura, dança, teatro, dentre outros segmentos (ANDERSON, 2016, p. 233).

Como muitos dos movimentos artísticos afrodiaspóricos, o afrofuturismo não pode ser definido de modo sólido, permanente ou imutável, pois a disputa por sua significação é um dos aspectos fundamentais de sua posição no âmbito artístico e político. Entretanto, existem discussões teóricas que procuram fixar uma definição para o movimento - sempre de modo provisório - seja em âmbito global, ou nacional. Mark Dery (2020) é um dos primeiros autores preocupados em produzir não apenas uma interpretação sistemática, mas uma classificação técnica e histórica do afrofuturismo. Como crítico cultural, Mark Dery cunha o neologismo “afrofuturismo” e sua definição inicial nos anos 1990, referente a uma diversidade de “ficções especulativas que tratam de temas afro-americanos”, as quais abordam as “preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX” (Dery, 2020, p. 16).

Em seu texto *Afrofuturism Reloaded* (2016), Mark Dery revitaliza sua análise inicial do afrofuturismo, esboçada em *Black to the Future* (1994). Para o autor, além de um termo utilizado “para teorizar a ficção distópica que é a vida dos negros na América”, afrofuturismo seria também uma “política radical de se lembrar de um passado desmembrado e inscrever a si mesmo em um futuro como negro” (DERY, 2020, p. 187). Apesar da imprecisão percebida nas primeiras definições, Mark Dery fornece uma perspectiva relevante sobre a amplitude do movimento afrofuturista no mundo, levando em conta as semelhanças entre obras oriundas de diferentes contextos sociais, em detrimento da articulação unilateral do afrocentrismo como o elemento fundamental do afrofuturismo (AIN-ZAILA, 2019, p. 13; KABRAL, 2019, p. 108). Tal posição levaria em conta, sobretudo, as experiências compartilhadas na diáspora africana, enquanto meio de reposicionamento do negro como sujeito de seu próprio saber (BUROCCO, 2019, p. 53), realizando um distanciamento tanto de operações exógenas de classificação das experiências afrodiaspóricas desde uma matriz eurocêntrica de pensamento (Idem), quanto de estratégias opositivas ou reativas, ancoradas unilateralmente no afrocentrismo como principal lastro da crítica política e histórica que estrutura o afrofuturismo.

Para a crítica e curadora brasileira Kênia Freitas (2015; 2018), o afrofuturismo pode ser entendido como um movimento artístico e político que, “com base na ficção científica e no realismo fantástico, aborda a condição afrodescendente” (FREITAS, 2015, p. 3-5). Tal definição se aproxima daquela que é oferecida por Mark Dery, devido à amplitude conceitual



pretendida, que permite apreender as influências do afrofuturismo enquanto proposta estética, mesmo em obras que extrapolam a perspectiva afrocêntrica ao levar em conta outros modos de identificação étnico-racial, que complexificam o critério de autoria e protagonismo negro no afrofuturismo (KABRAL, 2019, p. 106) - como no filme *Branco sai, preto fica* (2015), cuja origem estética e política não pode ser considerada negra (HIRANO, 2015).

No contexto da disputa em torno do significado de afrofuturismo, do mesmo modo que se apresentam propostas conceituais abrangentes e antiessencialistas, há outras propostas circunscritas por pressupostos mais específicos, que, de diferentes modos, seja no Brasil ou nos Estados Unidos, são fundamentadas com base nas experiências sócio-culturais de sujeitos e populações negras (DIAS; RODRIGUES, 2021, p. 289). O afrocentrismo pode ser visto, nesse caso, como um projeto político de reafirmação das contribuições africanas que foram desconsideradas na gênese cultural das sociedades “modernas”, mas também, como um meio de representação e transfiguração estrategicamente essencialista, voltado à crítica e recriação de narrativas, imagens, símbolos e significados atribuídos às culturas e à história africana e afrodiáspórica (GILROY, 2012, p. 94; LIMA, 2019, p. 4).

Um dos protagonistas na recepção e tradução do afrofuturismo no Brasil recentemente é Fábio Kabral (2019), autor de livros afrofuturistas, como *O caçador cibernético da rua 13* (2017), que contribui significativamente para o fortalecimento de um debate intelectual sobre afrofuturismo no Brasil. Para Fábio Kabral, o afrofuturismo é lido como uma “mescla entre mitologias e tradições africanas com narrativas de fantasia e ficção científica, com necessário protagonismo de personagens e autores negras e negros” (KABRAL, 2019, p. 106). A função do afrofuturismo para artistas como Kabral seria de “resgatar a identidade e a ancestralidade perdida, criando um novo futuro para transformar um presente imposto e mudar um passado negado e deturpado” (Idem), ou seja, busca-se, por meio do afrofuturismo, a desconstrução de imagens essencializadas da cultura e da história dos povos africanos, reposicionando-os como precursores de uma tradição científica, filosófica e tecnológica ancestral, capaz de renovar as referências contemporâneas de identificação dos sujeitos negros em diáspora.

De modo geral, artistas afrodiáspóricos como Fábio Kabral aproximam a definição de afrofuturismo da posição afrocêntrica, também é o caso da poeta e escritora Walidah Imarisha (2020), que vincula o afrofuturismo mais diretamente com lutas políticas da diáspora africana, isto é, com experiências históricas de libertação, resistência e sobrevivência. Para a autora, o

afrofuturismo revela uma verdade óbvia para os sujeitos afrodiaspóricos, “estamos vivendo uma ficção científica” (IMARISHA, 2020, p. 256). Em outras palavras,

Somos os sonhos das gentes pretas escravizadas, a quem foi dito que seria irrealista imaginar um dia em que elas não seriam chamadas propriedades. Essas pessoas pretas se recusaram a confinar seus sonhos ao realismo, e em vez disso elas nos sonharam. Assim, elas curvaram a realidade, reformularam o mundo, para criar-nos. (IMARISHA, 2020, p. 257)

A descrição de Walidah Imarisha (2020) estabelece um paralelo entre os significados subjetivos da criação artística no afrofuturismo e a própria tradição dos Estudos da diáspora africana, orientada, sobretudo, por uma análise social que enfatiza o domínio da experiência e suas vinculações com redes de memórias mais amplas, reproduzidas e remodeladas através de práticas e representações atravessadas pelo processo de hibridação cultural (HALL, 2006, p. 30). Além disso, com base nas definições que elencamos, outros aspectos constitutivos do afrofuturismo podem ser enfatizados.

Por um lado, o afrofuturismo pode ser relacionado ao uso da ficção especulativa como estratégia para realização de projetos de futuro, entendidos como a criação de perspectivas de acesso a “espaços sociais alternativos”, e, por conseguinte, a “destinos alternativos” (LIMA, 2019, p. 21). Por outro, a partir da vinculação explícita entre arte e política, o afrofuturismo articula formas coletivas de agência negra, tensionando as contradições sociais, estéticas e epistemológicas entre o passado e o futuro, entre a modernidade e a tradição (FREITAS & MESSIAS, 2018, p. 415), para criar um projeto de futuro alternativo, inspirado pelas visões de mundo afrodiaspóricas e gradualmente conhecido como afrofuturismo.

Avançando, nos tópicos a seguir propomos uma discussão sobre aspectos elementares do afrofuturismo, caracterizando sua estrutura conceitual, sua relação com as artes da diáspora africana, e seu desenvolvimento particular nos Estados Unidos, a fim de traçar as genealogias possíveis do movimento, sempre de caráter rizomático. Abordaremos alguns dos elementos do afrofuturismo discutindo as relações políticas entre eventos do contexto histórico colonial e pós-colonial, desde a fundação da modernidade e dos Estados nacionais na América, com as formas estéticas desenvolvidas em torno da agência praticada pelos sujeitos e populações da diáspora africana (HOOKS, 2018, p. 65). Em outras palavras, trataremos do desenvolvimento histórico do afrofuturismo, discutindo as contribuições dos artistas e de suas obras para a consolidação do mesmo enquanto um projeto estético-político afrodiaspórico.

### **1.1. Essencialismo e antiessencialismo: o tempo como zona de disputa epistemológica**

Tomando o tempo enquanto dimensão primeva de suas disputas estéticas e políticas, o afrofuturismo traz à tona diferentes concepções de identificação e representação cultural, que são utilizadas como estratégias de reconfiguração do imaginário, para denunciar a falácia da inferioridade cultural do negro. Porém, tal crítica pode ser articulada de diferentes formas, as quais se interrelacionam e se diferenciam mutuamente, fornecendo um espectro variado de alternativas e caminhos para a construção do afrofuturismo como um ponto de força particular dentro do campo da produção artística e cultural. Tais disputas se dão em uma zona comum, que é o próprio tempo. Nesse sentido, o tempo é tanto a via de condenação da cultura africana a um passado estático, desde um pensamento eurocentrado, quanto sua saída para um projeto de futuro que dissipa estereótipos, fetiches e generalizações acerca da cultura africana, desde um pensamento afrocentrado.

O tempo é a dimensão a partir da qual essências são construídas e desconstruídas ao redor do afrofuturismo, isto é, no tempo do afrofuturo, o essencialismo e o antiessencialismo se articulam, dando voz tanto a perspectivas opositivas, que reforçam a cultura e a história africana como sistemas de referência únicos, capazes de sobrepujar as formas eurocêntricas de pensamento e ação, quanto a perspectivas não-binárias, que enfatizam o “espaço da diáspora” (BRAH, 2022, p. 125) como zona de disputa estético-política, abrindo o significante negro às diferenças estabelecidas nas rotas do afrofuturismo. Ambas as perspectivas não se separam, e dizem respeito a instrumentos complementares de crítica, reunidos no intervalo do *décalage* (EDWARDS, 2017), isto é, na discrepância ou divergência que constitui uma historiografia afrodiaspórica adequada, atenta à articulação de diferenças e semelhanças entre comunidades dispersas.

Os deslizamentos constantes entre essencialismo e antiessencialismo permitem que as múltiplas estratégias de identificação e representação dialoguem, e, nesse contexto, questões como o etnocentrismo reaparecem, sendo balizadas estrategicamente, a fim de problematizar a própria epistemologia em que se enraizam tais estratégias. Em obras afrofuturistas, imagens essencializadas da cultura africana e afrodiaspórica são, em geral, questionadas, quando tais imagens derivam de uma concepção eurocentrada, que afronta a matriz cultural da diáspora, mas, também podem ser positivadas, em operações de ressignificação e rasura de significado, ao reler tais imagens na chave afrocêntrica, e lhes dar sentidos opositivos, em uma disputa de

forças pelo direito de derrubar e transferir significados dentro de um mesmo significante – qual seja, o significante negro.

Ao resituar os grupos africanos e afrodiáspóricos enquanto sujeitos de seu próprio conhecimento, a partir das disputas estéticas e políticas do afrofuturismo, os mesmos rompem com uma epistemologia eurocêntrica, porém, as disputas internas pela construção de uma base epistemológica alternativa apresentam divergências. Tais divergências ou lacunas não podem ser “descartadas” e nem “arrancadas” (EDWARDS, 2017, p. 69), justamente por constituírem a força crítica da diáspora. Em outras palavras, a preservação estratégica da instabilidade de um significado permite seu adiamento, mantendo-o aberto para a instrumentalização tanto do essencialismo quanto do antiessencialismo - tendo em vista que as “essências” culturais só são retrabalhadas pelos artistas após uma releitura afrocêntrica. Nesse sentido, a crítica estável ao eurocentrismo compõe um primeiro movimento na construção conceitual do afrofuturismo, ao passo que a crítica instável ao afrocentrismo constitui um segundo movimento conceitual. No intervalo entre ambos os movimentos, essencialismo e antiessencialismo dialogam, para sanar diferentes demandas de representação, definidas pelas semelhanças de trajetória dos grupos, mas também pela particularidade das subjetividades investidas pelos sujeitos.

Portanto, afrofuturismo e afrocentrismo apresentam uma relação não necessária, pois a incorporação de referências africanas e afrodiáspóricas nas obras não obedece a um padrão, e não preza pela homogeneidade, seja na direção estrategicamente essencialista, seja na direção antiessencialista. Ao invés disso, as constantes operações de hibridação abrem margem para o acionamento concomitante de ambas as alternativas, fazendo da baliza estratégica em torno de “essências” uma parte constitutiva do próprio antiessencialismo. Avançando, passaremos por algumas definições conceituais, a fim de demonstrar como o tempo no afrofuturismo pode ser percebido como uma zona de disputa epistemológica, devido ao uso da crítica ao tempo linear como meio de formular perspectivas alternativas à epistemologia eurocêntrica.

De modo geral, compreendemos o conceito de essencialismo enquanto um conjunto de formas de afirmação ou de imposição de idealismos reducionistas, fetichistas ou generalistas sobre a autenticidade ou forma acabada de representações culturais relacionadas à identidade dos sujeitos, à linguagem ou ao próprio conhecimento (HALL, 2016a, p. 161). Por outro lado, o antiessencialismo se refere à quebra ou ao combate de essencializações sobre a forma das representações, identidades, práticas e saberes culturais, bem como, a uma crítica à tendência de compreender os fenômenos sociais e culturais a partir da articulação entre suas diferenças e

semelhanças (HALL, 2016a, p. 64). No afrofuturismo, o essencialismo pode ser percebido, por exemplo, no critério de autoria e protagonismo negro exclusivo, defendido por alguns dos artistas brasileiros, segundo o qual obras de arte elaboradas por pessoas não negras e que não apresentam protagonismo exclusivo negro não podem ser consideradas obras afrofuturistas. O principal exemplo deste posicionamento estrategicamente essencialista é encontrado no grupo de escritores afrofuturistas brasileiros, como Fábio Kabral e Lu Ain-Zaila – entretanto, artistas afrofuturistas como Kenia Freitas divergem fundamentalmente desta posição. Por outro lado, o antiessencialismo pode ser percebido na tentativa destes mesmos artistas de rasurar imagens essencializadas das culturas africana e afro-brasileira, através do uso de mitologias históricas, por vezes fundadas em elementos religiosos do Candomblé, que aparecem em suas obras lado a lado com uma proposta estética híbrida, que traz consigo premissas tecnocêntricas da ficção científica, como grandes cidades futuristas, regidas por uma simbologia afroreferenciada.

Nesta discussão sobre essencialismo e antiessencialismo, procuramos levar em conta a relevância dos trabalhos de alguns autores pós-estruturalistas da Sociologia, mas também os trabalhos de filósofos como Ludwig Wittgenstein e Morris Weitz (GOBATTO, 2020, p. 14) para pensarmos estes conceitos desde a dimensão estética das representações culturais. Junto a Stuart Hall (2016) temos, preocupados com a questão do antiessencialismo na discussão sobre culturas da diáspora africana, autores como Paul Gilroy (2012), Néstor Garcia Canclini (2019) e Homi Bhabha (1998). Por outro lado, anteriormente existem debates fundamentais em torno do multiculturalismo que enfatizam tais conceitos por um viés estratégico, voltado às disputas internas aos movimentos sociais, à elaboração de políticas públicas que respondem os dilemas culturais oriundos de fluxos de migração específicos, como no caso de Will Kymlicka (1990), Iris Marion Young (2000) e Bhikhu Parekh (2000), autores estes que podem ser agrupados a partir de uma perspectiva generalizante do conceito de cultura (CAMPOS, 2016).

Partindo deste contexto teórico-analítico e conceitual, argumentamos que a concepção particular de tempo que está em jogo no afrofuturismo possui alcance epistemológico, pois a prospecção de futuros leva a reformulações no imaginário cultural apoiado na temporalidade linear, e as rupturas políticas consequentes na dimensão estética apresentam reverberações epistemológicas, sintetizadas no intervalo conceitual que se estabelece entre essencialismo e antiessencialismo. Além disso, para o afrofuturista o futuro é a dimensão fundamentalmente política do tempo, uma zona de disputa na qual concepções errôneas e generalistas da cultura de matriz afrodiaspórica podem ser desvendadas e desafiadas, a despeito de seu enraizamento

profundo na epistemologia eurocêntrica e seus sistemas de referência cultural. Avançando, discutiremos as especificidades da temporalidade empregada pelos afrofuturistas.

Para compreender adequadamente o tipo de temporalidade envolvida no afrofuturismo e na construção histórica das formações culturais da diáspora africana devemos considerar as consequências epistemológicas de diferentes conceitos de tempo, ou seja, como determinado entendimento sobre o tempo apresenta implicações particulares na dimensão da produção de conhecimento. De modo geral, a ideia de temporalidade linear é uma das características mais constantes na narrativa da modernidade ocidental (MOMBAÇA, 2020). A linearidade suposta no curso de desenvolvimento do “processo civilizatório” colonial implicou em determinados modelos de sociedade e de sujeito, cuja institucionalização fundamenta e naturaliza a ideia de modernização, a despeito das discontinuidades geográficas, políticas e culturais resultantes da aplicação política de um modelo epistemológico europeu ou estadunidense a regiões como a América Latina. A partir de trabalhos historiográficos hegemônicos orientados pelo interesse em preservar a narrativa da modernidade, outras formas de compreender o tempo e a história foram deixadas de lado, porém, as mesmas sobreviveram, através de processos de hibridação que perfuraram e subverteram a epistemologia da modernidade.

Em meio a disputas pelo redirecionamento dos usos do conceito linear de tempo, há perspectivas que enfatizam o retorno constante ao passado, a relevância crítica de se pensar o futuro, e em suma, a influência mútua entre passado, presente e futuro. O afrofuturismo, além de destacar tais elementos, traz à tona a preocupação com o desenvolvimento de consciência sobre o potencial político da imaginação como ferramenta de descolonização (IMARISHA, 2020), apontando para novas possibilidades de projetar modificações nas narrativas históricas sobre o processo colonial por trás da fundação da modernidade, bem como, no próprio modo como entendemos o tempo e seus usos políticos possíveis. Um exemplo contemporâneo das disputas pela resignificação de símbolos históricos e dos usos práticos de um entendimento alternativo sobre o tempo inclui o processo de tombamento das estátuas de figuras coloniais, em vista do poder que as estátuas suscitam ao representar um conjunto de memórias de acordo com um enquadramento “oficial”.

Nesse sentido, o afrofuturismo nos leva a conceber outras formas de temporalidade, em que, como dito anteriormente, o futuro se apresenta como a dimensão fundamentalmente política do tempo. A partir da elaboração de projetos de futuro, isto é, do desenvolvimento de perspectivas de acesso a espaços sociais alternativos, aspectos de múltiplas epistemologias e

temporalidades são articulados, tensionando a fronteira “dentro/fora da modernidade”, em um processo de hibridação cultural característico da diáspora africana. Esses contrastes podem ser percebidos na esfera estética. As obras afrofuturistas apresentam influências tanto de uma epistemologia de viés científico, inspirada pela modernidade, quanto de uma epistemologia “decolonial”, que adentra a narrativa da modernidade criticamente, com saberes ancestrais constantemente reelaborados por meio da hibridação cultural. No afrofuturismo imagens de futuro podem sobrescrever o passado, e imagens do passado podem transformar um futuro idealizado, como nos oxímoros simbólicos perceptíveis em nomes e em títulos afrofuturistas como “Senzala Hi-Tech”, ou “O caçador cibernético da rua 13”. O espaço histórico da senzala permeado por alta tecnologia e as relações estabelecidas entre a prática da caça e os aparatos técnicos e digitais representam, nesse caso, a formulação híbrida de “tecnologias ancestrais”.

Isso quer dizer que as experiências sociais da diáspora africana, que construíram sua política, cultura e economia a partir de relações fluídas no espaço-tempo, são representadas, no afrofuturismo, como redes de relações com rotas em transformação, compostas por rastros, resquícios e lacunas de processos históricos, em que identidades apagadas são constantemente reescritas. Nesse sentido, os modos de vida e as visões de mundo dos sujeitos afrodiaspóricos aparecem em cruzamentos estéticos imprevistos do afrofuturismo, capazes de embaralhar os pressupostos epistemológicos da narrativa da modernidade e gerar contradições subjetivas nas formas de pertencimento e identificação dos sujeitos – geralmente causadas por um efeito de descentramento epistemológico próprio das culturas da diáspora.

Para compreender como um entendimento assimétrico do tempo na diáspora africana pode implicar descentramentos epistemológicos consideremos as práticas de decolonização do saber envolvidas no afrofuturismo, em termos do direcionamento de um devir crítico, mas também criativo, para além do horizonte de expectativas da modernidade (BUROCCO, 2019). O modelo autocentrado e universalizante do conhecimento que fundamenta a modernidade é contraposto, através do afrofuturismo, pela busca por uma reconstrução do passado, e por uma emancipação do futuro, isto é, uma transfiguração das possibilidades do que o presente pode vir a ser após a reinterpretação política do significado do passado no quadro epistemológico da modernidade.

A ficção especulativa é um dos elementos fundamentais utilizados pelo afrofuturismo para reverter o quadro de possibilidades das “indústrias de futuro” (ESHUN, 2015), isto é, do aparato epistemológico que conserva um entendimento convencional e estaticamente moderno



de futuro. A ficção especulativa afrofuturista questiona a pressuposição de linearidade entre o modelo convencional de sujeito e os saberes articulados por sujeitos afrodiaspóricos, abrindo margem para visualizar um “passado moderno” a partir da diáspora africana, ou um “futuro arcaico” a partir da modernidade. As metáforas da abdução alienígena, do apocalipse zumbi, e da metamorfose ciborgue aparecem então, na esfera estética, como ferramentas de crítica e de criação, voltadas à decomposição e à superação da epistemologia unilinear da modernidade – não apenas em termos de sua temporalidade.

Por fim, também há conceitos no debate pós-colonial que nos ajudam a lapidar nossa interpretação do descentramento epistemológico afrodiaspórico como uma consequência do significado particular atribuído ao tempo - pelo afrofuturismo, mas também a partir de outras formações culturais da diáspora. Primeiro, o conceito supracitado de *décalage* (EDWARDS, 2017), que, como a *différance*, resiste à tradução, e pode significar defasagem, discrepância ou divergência, indicando o restabelecimento de uma diversidade antecedente ou a remoção de um elemento artificial no interior de um sistema, relacionada, nesse caso, à pretensão de universalidade da epistemologia moderna.

Segundo, o conceito de *opacidade* (GLISSANT, 2008), que se refere à irreduzibilidade das singularidades trazidas à tona pelas diferenças criadas na diáspora africana, nos ajuda a pensar como a epistemologia afrodiaspórica viabiliza uma crítica ao “direito de compreensão” e à capacidade civilizadora da modernidade sobre outras tradições culturais. Compreender, nesse caso, significa assimilar, tornar interpretável segundo um modelo hegemônico, restritivo e totalizante. A opacidade nos lembra do status incompleto da diáspora africana, sempre que a expectativa de simetria, homologia ou correspondência com um sistema de classificação das diferenças se reapresenta.

Terceiro, o conceito supracitado de *Sankofa* (NASCIMENTO, 2016), um ideograma do sistema Adinkra dos povos Acã, sobretudo, dos Asante de Gana, que nos ajuda a explicar a centralidade metafísica das reflexões sobre futuro como dimensão política do tempo histórico da diáspora (GÓES, 2017). Sankofa, o pássaro que voa para a frente com a cabeça virada para trás, nos diz “volte e pegue”, “volte pelo que esqueceu”, evocando a interdependência entre passado, presente e futuro. O conceito de sankofa, como o mito das faces de Jano, aponta para as contradições do tempo linear, e nos lembra de tudo que foi deixado para trás na construção da modernidade, um caminho histórico em que a preservação da velocidade do progresso foi priorizada em detrimento das diferenças irreduzíveis encontradas neste caminho. Incorporando

a *sankofia*, o afrofuturismo olha simultaneamente para o passado e para o futuro, construindo uma perspectiva que desestabiliza os pressupostos epistemológicos modernos e seu projeto de temporalidade linear, auto-centrada, universalizante e colonial.

A seguir, passamos à questão de situar o afrofuturismo na esfera das artes da diáspora africana, indicando as semelhanças e diferenças entre o espectro geral da produção cultural da diáspora africana e o espectro particular da produção cultural do afrofuturismo. Tendo em mente a especificidade da concepção de tempo que prevalece no afrofuturismo, procuraremos pensar como os efeitos de descentramento epistemológico impactam o nível estético e político da produção cultural, para então, nos voltarmos à constelação de fragmentos estéticos por trás do afrofuturismo.

## **1.2. Afrofuturismo e as artes afrodiaspóricas**

O conceito de diáspora africana, assim como as formações histórico-culturais a que se refere, implica em descentramentos (ZELEZA, 2005, p. 579). O afrofuturismo, enquanto parte das manifestações artísticas contemporâneas afrodiaspóricas, articula críticas ao entendimento convencional das culturas africanas e afrodiaspóricas, bem como, à posição imposta a tais culturas no imaginário das sociedades ocidentais, buscando desconstruir tal entendimento para reestabelecer a historicidade das artes da diáspora africana. Nesse sentido, o descentramento implicado pelo conceito de diáspora africana pode ser entendido como um movimento de descolonização cultural (BUROCCO, 2019; MOMBAÇA, 2020), indo contra o eurocentrismo a partir do acionamento estratégico do afrocentrismo enquanto meio de articulação prática da agência criativa negra.

Enquanto o descentramento causado pela diáspora africana é voltado a uma reposição política da história e da cultura africana e afrodiaspórica, que as retira de um local subalterno imposto pela narrativa eurocêntrica (ZELEZA, 2020, p. 903), o descentramento causado pelo afrofuturismo em particular, volta-se, por sua vez, a uma crítica do tempo linear e cronológico que caracteriza a modernidade eurocêntrica (ESHUN, 2015, p. 48). Portanto, o afrofuturismo propõe a “criação de projetos de futuro” como um meio de superar representações da história e das culturas africanas e afrodiaspóricas como situadas no passado (Ibid., p. 54). A partir da idealização de projetos de futuro alternativos, o futuro dos sujeitos e das populações africanas e afrodiaspóricas começa a ser modificado, mirando a quebra de falsos pressupostos fixados

pela fundação da modernidade para construir uma perspectiva de fato, afrodiaspórica, que não seja nem oposicional e nem reativa, mas autônoma na busca constante por “tornar-se” (FLOR; KAWAKAMI; SILVÉRIO, 2020, p. 1289).

Para compreender a relação do afrofuturismo com as artes afrodiaspóricas, primeiro é necessário compreender algumas das dimensões do significado de diáspora africana, como um processo histórico, um conjunto de expressões culturais e artísticas, um espaço geopolítico, uma epistemologia, uma condição social, uma metodologia, entre outros enfoques possíveis a partir das discussões recentes em torno dos Estudos da diáspora africana (ZELEZA, 2005, p. 581). A base social transnacional da diáspora africana está ancorada em laços de experiência e de memória que estabelecem uma rede global de pertencimento cultural e histórico, derivada do processo de exílio e dispersão causado pela imposição do sistema econômico escravocrata a partir do colonialismo e sua relação com a fundação da modernidade ocidental (BUTLER, 2001, p. 191; QUIJANO, 2005, p. 118). As consequências deste processo histórico levaram ao surgimento de grupos sociais, identidades culturais e práticas de resistência, articuladas em torno da diáspora africana como uma rede de solidariedade política dos sujeitos e populações africanas dispersas a partir da consolidação e desenvolvimento das práticas de escravização e tráfico humano (HARTMAN, 2020, p. 933).

Apenas séculos mais tarde o entendimento político sobre tal processo histórico passou a ser enquadrado a partir do conceito de diáspora africana, no início das primeiras discussões sobre o pan-africanismo (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 879). Nesse contexto, intelectuais como Edward Blyden, Alexander Crummell e W.E.B. Du Bois “buscavam criar novas leituras do passado e novas perspectivas” (Ibid). A ideia, associada à diáspora africana, de recriação do passado como meio de criação do futuro é incorporada e aperfeiçoada pelo afrofuturismo, em termos da elaboração de críticas estéticas de alcance epistemológico voltadas à historiografia eurocêntrica e ao enquadramento mítico e fetichista das tradições culturais africanas fora do continente africano (MORRISON, 2020, p. 11). Em vista da imposição do processo colonial e das resistências ao mesmo, o estabelecimento gradual de relações políticas no seio da diáspora africana levou à hibridação das perspectivas de mundo, tanto européias, quanto africanas, em um processo de mudança global, tão profundo quanto historicamente vagaroso.

Além de estar relacionada ao processo de desterritorialização das culturas africanas, as quais compõem comunidades de memória resistentes frente à violência colonial (GUSMÃO; VON SIMON, 1989, p. 219), a diáspora africana também implica mudanças no significado

dos laços culturais materiais (Idem), considerando a tendência à codificação e corporificação de saberes das tradições culturais africanas como meio de preservá-los e de resistir a partir dos mesmos. Este desdobramento da diáspora africana como processo histórico-cultural leva tanto à formação das redes políticas do associativismo negro, quanto à formação de redes de estudo e de pesquisa científica, dedicadas à interpretação das transformações globais contemporâneas desencadeadas pela descentralização da narrativa eurocêntrica da modernidade ocidental.

Com a formação de diálogos teóricos e práticos entre os Estudos da diáspora africana e outras tradições intelectuais críticas à modernidade, a inclinação a “questionar e desconstruir essencialismos raciais, culturais e identitários” e a “apontar novos projetos epistemológicos” (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 881) torna-se um dos aspectos constitutivos na abordagem afrodiáspórica. Segundo Cauê Gomes Flor (2017), ao compreender o fundamento histórico da modernidade, podemos articular a potência crítica da diáspora dentro de disputas ontológicas e epistemológicas pela desestabilização dos modos convencionais de identificação do sujeito negro, centrados na narrativa racial da modernidade:

No limite, a fissura temporal que a noção de diáspora africana articula, explicita a forma pela qual a relação entre colonialidade e modernidade/racionalidade opera como uma matriz racializada que informa epistemologicamente as formulações e a construção de oposições identitárias relacionais binárias e essencialmente fixas - o negro e o branco. É esta estabilidade epistemológica/ontológica que ao fim e ao cabo faz com que a categoria identidade negra perca sua potencialidade crítica/política, sendo recorrentemente operada como categoria normativa. Naturaliza-se, como esperado, os efeitos discursivos, fixa-se a identidade – o negro. (FLOR, 2017, p. 165).

No Brasil, os usos políticos do racismo científico em prol da manutenção da narrativa da democracia racial, reforçaram a racialização das identidades culturais e as ambiguidades do processo de apagamento de diferenças pretendido por um projeto de Estado (GATES JR., 2011, p. 18). Nesse sentido, a posição geopolítica, histórica e epistemológica do Brasil no contexto global da diáspora africana apresenta especificidades que exigem reflexões sobre os percursos de experiência dos sujeitos afrodiáspóricos no Brasil, sendo alguns deles, artistas do segmento afrofuturista. A “experiência histórica compartilhada e marcada pela escravidão” (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 882), que funciona como base comum da articulação de práticas de agência na diáspora africana, é desorganizada e apagada através de práticas da ideologia do branqueamento (Idem), que implicam, em um primeiro momento, o afastamento do Brasil em relação a projetos afrodiáspóricos, como o Garveyismo e o Pan-africanismo.

Por um lado, a “política comportamental” (Ibid., p. 884) que foi herdada no início do período democrático, levou à cristalização de uma visão essencialista da identidade nacional,

tida como um fator de resolução do problema histórico da escravidão e do racismo. Com isso, uma “falsa consciência” (Ibid., p. 885) surge como parâmetro de correspondência subjetiva do projeto político da democracia racial, fomentando a manutenção de hierarquias racializadas, em termos de limitações de reconhecimento cultural, de acesso a recursos econômicos e da possibilidade de praticar outras perspectivas existenciais. Por outro lado, a ampla circulação de concepções políticas na esteira do Pan-africanismo fomentaram as redes de cooperação da diáspora africana, e os movimentos políticos por libertação nacional na África se fortaleceram com o avanço das ciências e das mídias, estimulando a penetração das formas de organização do associativismo negro - principalmente de inspiração estadunidense - em outros espaços afrodiaspóricos, dentre os quais destacamos o Brasil (Ibid., p. 890).

A partir das décadas de 1970 e 1980, os movimentos sociais estadunidenses expandem sua esfera de influência, em parte devido à atuação intensa de fundações filantrópicas, como a Fundação Ford, interessada na vigilância ideológica da luta política e na influência conceitual das identidades raciais articuladas nas disputas por reconhecimento através da América Latina (CHAVES, 2011, p. 79). Apesar do modelo de ação política do movimento negro dos Estados Unidos fomentar a solidariedade racial da população negra no Brasil, tal manobra representa um distanciamento de outras tradições africanas de luta, devido à incorporação de estratégias que engessam a identidade racial negra, em um esquema de “essencialismo estratégico”, isto é, uma idealização racial residual, descontínua com a experiência histórica de uma sociedade marcada pela miscigenação e pela hibridação cultural, como a brasileira (CANCLINI, 2019, p. 61; GATES JR., 2011, p. 50). A diáspora africana oferece alternativas interessantes para tal dilema, deixando de lado modos de identificação necessariamente oposicionais e/ou reativos. As categorias raciais não precisam necessariamente ser rejeitadas ou abandonadas, e também não devem ser vistas como aspecto obrigatório dos modos de identificação dos sujeitos negros e/ou afrodiaspóricos.

Para Stuart Hall (2008), em torno de conceitos-chave que perderam seu sentido de uso convencional, mas ainda não foram superados, como a ideia de “raça”, devemos estabelecer *rasuras* (HALL, 2008, p. 104), isto é, articulá-los em uma análise crítica sem perder de vista sua origem e desenvolvimento históricos. Além da raça, outros conceitos-chave estruturantes da modernidade são, a partir do efeito de descentramento da diáspora africana, rasurados, em vista das contradições políticas envolvidas em sua genealogia histórica. No Brasil, podemos dizer que os efeitos do descentramento ocasionado pela abordagem afrodiaspórica são tardios,

tornando-se perceptíveis no nível das políticas culturais a partir dos anos 1990 (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 886), em termos do avanço de diálogos transnacionais.

Apesar da percepção social de que o Brasil e os brasileiros se reconhecem como parte da diáspora africana apenas tardiamente, no nível das artes afrodiáspóricas tal abordagem já se manifestava no mínimo, desde a virada do século XX (FILHO, 2004, p. 6). Nesse contexto, o afrofuturismo é um conceito estético pertinente para o rastreamento de expressões artísticas afrodiáspóricas surgidas no interstício do processo de modernização nos centros urbanos do Brasil, momento este que acaba por reforçar indiretamente a tendência à hibridação (GATES JR., 2011), percebida no entrecruzamento de referências à modernidade e à ancestralidade a partir das transformações sociais. Há obras de artistas brasileiros que representam rudimentos iniciais da proposta afrofuturista, antes de sua cristalização em um modelo de pensamento e de ação, do pioneirismo de Machado de Assis na literatura até a proposta inovadora de Abdias do Nascimento no Teatro Experimental do Negro (SILVA; SANTOS; VAN AMSTEL, 2019).

A consolidação do nicho das artes afrodiáspóricas no Brasil também está relacionado ao processo de globalização (WEIBEL, 2017). As artes afrodiáspóricas, como um conjunto de manifestações artísticas no arco contemporâneo das artes, surgem a partir da extrapolação do monopólio artístico ocidental, face à ascensão de artistas da África, da Ásia, da Arábia, da América Latina e de outros locais desinteressados na integração cultural, e mais preocupados com a ruptura dos mecanismos de exclusão dos regimes de representação ocidentais (Ibid., p. 12). Segundo Peter Weibel (2017), “o sistema de mundo global transformou o sistema de arte global” (Idem), resignificando o uso político das artes desde uma historiografia crítica, que abala os alicerces epistemológicos de um modelo de desenvolvimento das artes fundado no legado eurocêntrico.

Nesse sentido, a especificidade das artes da diáspora na contemporaneidade consiste em um posicionamento descentrado de modelos estéticos e técnicos, de forma e conteúdo das artes, modelos aos poucos desfeitos pelas experiências sociais de sujeitos da diáspora, quando as mesmas tornaram-se matéria-prima de criação estética global (GUERREIRO, 2010, p. 13). Em geral, mas sobretudo no Brasil, as artes afrodiáspóricas se relacionam com a tentativa de reposicionamento político do legado cultural africano na narrativa histórica da modernidade, uma tentativa ancorada em sistemas autônomos de saber, em experiências compartilhadas por comunidades que tensionam as fronteiras epistemológicas da modernidade (BELINGA, 2020, p. 105). Para Peter Weibel (2017), tal momento histórico indica o surgimento da possibilidade

de romper as hierarquias do campo artístico, pressuposições estéticas que estruturam o próprio conceito de arte em sua acepção eurocêntrica. O surgimento de novas tecnologias e mídias no campo artístico também contribui para a flexibilização e ampliação de suas fronteiras:

For the first time in history there is an “institution”, a “space” and a “place” where the lay public can offer their works to others with the aid of media art, without the guardians of the art world. Until now, of course, the products of the masses’ creativity have been censored. Only museums and other state-owned or privately controlled zones like art magazines or galleries could define what art is and what good art is. They defined and stipulated what could be exhibited. They defined legitimate art. Now the gate is open for illegitimate art [...]. With the advent of picture machines like the photographic camera, painters lost their monopoly on image making. And now, with the existence of the Internet as a global distribution system, art in general has lost its monopoly on creativity. After the expanded arts [...] we are living in the epoch of expanded creativity. (WEIBEL, 2017, p. 20)

Avançando, após situar o afrofuturismo em relação às artes afrodiáspóricas enquanto uma proposta de descentramento estético-político, será possível situá-lo em sua especificidade histórica, abordando processos sociais e eventos políticos que influenciaram seu surgimento e desenvolvimento, bem como, as principais obras de arte consolidadas como representativas do afrofuturismo nos Estados Unidos. Para tanto, identificamos aproximações e distanciamentos entre obras musicais, literárias e cinematográficas, para estabelecer o referencial interpretativo dos “antecedentes estéticos do afrofuturismo” (SILVA; SANTOS; VAN AMSTEL, 2019, p. 133). Os desafios sociais que levam os sujeitos a se deslocarem politicamente em direção às artes como meio de agência são o principal fator a impulsionar os trabalhos que abordaremos a seguir, evidenciando uma continuidade entre as mesmas e as experiências afrodiáspóricas.

### **1.3. Antecedentes estéticos do afrofuturismo nos Estados Unidos**

No contexto de surgimento das primeiras manifestações artísticas afrodiáspóricas que podem ser interpretadas como afrofuturistas, a percepção global de que o “lado de dentro” da modernidade sempre foi menor que o “lado de fora” da modernidade é afluída (DUSSEL, 2016, p. 51), e, a partir disso, processos de hibridação causados pela globalização se ampliam, a artificialidade das distinções que sustentam a narrativa do “progresso” civilizatório europeu se revela, e novos projetos político-culturais além das margens da modernidade despertam. A narrativa histórica da episteme eurocêntrica foi articulada tanto para a legitimação quanto para a deslegitimação de determinados artefatos, práticas, representações, linguagens e conceitos

(QUIJANO, 2005, p. 128), então situados em hierarquias essencialistas de autenticidade<sup>4</sup>. A linha política que sinaliza as “fronteiras” da modernidade isola um conjunto particular de elementos e lhes confere um significado especial, compatível com a visão de mundo e com o modelo de sujeito da modernidade (HALL, 2006, p. 23). Tal conjunto de elementos situado no “interior” da modernidade, diz respeito a uma parte ínfima da produção cultural humana, e resulta de um descarte sistemático da produção cultural africana, asiática e latino-americana, vinculada às experiências de sujeitos e populações subalternizadas pelo colonialismo.

Nesta seção, discutiremos a herança compartilhada por artistas afrodiáspóricos dos Estados Unidos e seu envolvimento com o surgimento e consolidação do afrofuturismo como projeto estético representativo dos horizontes de futuro da diáspora. O passado de resistência cultural que envolve e inspira o afrofuturismo apresenta influências de uma herança crítica ao colonialismo, um legado que se esgueira ao longo de séculos até alcançar o futuro, passando a representá-lo como um espaço vanguardista do imaginário social, em que, cada vez mais, são travadas guerras culturais em nome do direito de criar futuros.

Os projetos de resistência construídos pelo afrofuturismo se ancoram em narrativas de experiência retratadas desde o fim do século XIX. Seja no contexto abolicionista ou da luta por direitos sociais, tais projetos ofereceram ferramentas estéticas para contornar e subverter um regime de violência, enfrentado pela diáspora africana como conjunto humano disperso. A partir de uma discussão histórica sobre as estéticas negras (HOOKS, 2018), apresentaremos reflexões sobre o afrofuturismo, desde seus antecedentes estéticos até a contemporaneidade, buscando caracterizá-lo enquanto uma rede rizomática e vernacular de representação, ou, em outras palavras, como uma “zona futurista” nas artes da diáspora africana.

### **1.3.1. 1840-1960: literatura e música do abolicionismo a Jim Crow**

Em cada contexto nacional, foram estabelecidos desafios políticos específicos, cujas características históricas correspondem à condição particular em que os regimes de violência colonial foram manifestados (ANDRADE, 2010, p. 523). Um dos elementos particulares das experiências pós-coloniais dos sujeitos afrodiáspóricos nos Estados Unidos consiste no gesto

---

<sup>4</sup> Destacamos que o argumento sobre a autenticidade de expressões culturais africanas e afrodiáspóricas possui dissensos e tensionamentos políticos e intelectuais, sendo utilizado historicamente tanto para deslegitimar as produções culturais de matriz africana, quanto para estabelecer estratégias de diferenciação internas à diáspora africana, como no caso de Leopold Senghor e o movimento Négritude (NASCIMENTO, 2017).



de contornamento ou de perfuração do ideário eurocêntrico por trás do modelo ocidental de sociedade democrática, influente na formação das identidades nacionais. Os regimes político-culturais estabelecidos nos contextos nacionais remetem às formas práticas e simbólicas do colonialismo imposto em cada território, sendo a colonização inglesa dominante nos Estados Unidos. Partindo das características dos desafios políticos de cada país, consideramos que as estratégias de resistência estabelecidas na esfera das artes representam as reações críticas dos sujeitos aos regimes de violência colonial, ao explorarem o impacto deste tipo de violência no nível das experiências subjetivas e intersubjetivas (FAUSTINO, 2018, p. 156).

Nos Estados Unidos, as disputas políticas neo-humanistas travadas em torno da pauta abolicionista durante o período escravocrata, são de suma importância para o surgimento das primeiras manifestações artísticas de inspiração afrofuturista, principalmente na literatura, em contos e em romances situados entre a biografia e a ficção (FILHO, 2004, p. 12). Nesse caso, muitas obras realizadas entre o fim do século XIX e o início do XX exprimem percepções sobre o regime de violência e de segregação racial estabelecido pelas *Jim Crow Laws* (1877-1964), um conjunto de leis voltado à regulação do espaço social através de ferramentas de controle territorial (GATES JR., 2011, p. 162). O regime Jim Crow pode ser visto como uma prolongação codificada de regimes de violência colonial dentro do Estado nacional (FANON, 1968, p. 174), devido às tentativas de legitimar ferramentas de opressão com base em práticas de racialização, compatíveis com a economia capitalista e com a narrativa da modernidade.

Extrapolando o viés reativo e oposicional do maniqueísmo colonial, o afrofuturismo é estabelecido como um “projeto construtivo” (LIMA, 2021; SOUZA; ASSIS, 2019, p. 66), que caracteriza as formas cindidas e fragmentadas de identificação cultural surgidas nas periferias da modernidade global. Os antecedentes estéticos do afrofuturismo indicam que os vernáculos culturais da diáspora penetraram os regime de representação da cultura nacional, utilizando práticas de hibridação para criar um impasse no processo de classificação e hierarquização de diferenças, e dificultar a formação de identidades fechadas, ancoradas no modelo moderno de sujeito (HALL, 2006, p. 47). Ao longo do século XX, eventos importantes do associativismo tornaram-se significativos para a compreensão da política cultural negra e de seus modos de articulação. Nesse sentido, destacamos, a seguir, alguns destes eventos em sua relação com o contexto das disputas intra-nacionais.

No contexto histórico de consolidação da diáspora africana como rede de cooperação transnacional, o tensionamento entre as contribuições do Harlem Renaissance nos Estados

Unidos e do movimento *Négritude* na França (EDWARDS, 2001, p. 46), pode ser visto como um processo fundamental para o surgimento da identidade afrofuturista, junto às lutas por descolonização estabelecidas, sobretudo, na África, no Caribe e na América do Sul (GATES JR., 2011, p. 46). A realização de eventos políticos como a Conferência de Bandung (1955), e de eventos artísticos como o I Congresso de Escritores e Artistas Negros (1956), o Festival Mundial de Artes Negras (1966) e o Festival Mundial de Arte e Cultura Negra e Africana (1977) (NASCIMENTO, 2017, p. 27) também constituem influências importantes.

Eventos como esses representam o início do processo de descentramento dos regimes de representação ocidentais e fornecem elementos fundamentais para a criação de alternativas estético-políticas como o afrofuturismo, situado entre formas modernas e “não-modernas” de representação (LIMA, 2019). Outros acontecimentos e processos ocorridos ao longo do século XX também são relevantes para a consolidação do afrofuturismo nas artes afrodiaspóricas, mesmo que indiretamente. É o caso de eventos como o Congresso Internacional de História da África em Dar es Salam (1968), do Maio de 1968 e da Segunda Onda do Feminismo (FLOR, 2017, p. 163), bem como, da insurreição de movimentos sociais cuja atuação foi solidária com o projeto geopolítico da diáspora, como o Black Power (1966) nos Estados Unidos e o Black Consciousness (1966) na África do Sul (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 887).

Levando em conta tanto a genealogia histórica dos regimes de violência colonial e sua manutenção pelos Estados nacionais, quanto a penetração cultural de estratégias de resistência desde uma matriz afrodiaspórica, abordaremos as obras de alguns dos artistas envolvidos no surgimento do afrofuturismo nos Estados Unidos. Para reafirmar a caracterização precedente do afrofuturismo, a compreensão dos próprios artistas deve ser retomada, a fim de destacar a profundidade e alcance do afrofuturismo dentro da prática artística afrodiaspórica. De acordo com a cantora IZA:

Se especula muito sobre o que é o afrofuturismo. É exatamente o que se diz: é o futuro do negro. É o nosso futuro. É como a gente quer se ver. Existem formas caricatas e comerciais de se reproduzir o afrofuturismo e isso acaba sendo generalizado. Mas é sobre modernizar a nossa história. Mais do que isso, é contextualizar a nossa história e sobre como a gente quer que ela seja contada, através do nosso olhar, através das nossas perspectivas. É contar a nossa história sabendo de onde ela vem. (IZA, 2021)<sup>5</sup>

A definição apresentada acima reafirma a articulação ancestral envolvida no arco de hibridação próprio do afrofuturismo, no sentido de que, ao modernizar a história da diáspora

---

<sup>5</sup> A entrevista completa com a cantora IZA, realizada através da revista *Veja Online*, pode ser verificada no link a seguir: <https://veja.abril.com.br/cultura/iza-as-coisas-incriveis-da-nossa-cultura-vieram-da-periferia/>

africana, novos projetos de futuro reavivam as possibilidades de sobrevivência e de agência a partir de tecnologias ancestrais (ESHUN, 2015, p. 52), que tensionam a relação entre passado e futuro desde uma dimensão epistemológica. Nos Estados Unidos, desde meados do século XIX, há manifestações no campo das artes que podem ser vistas como um preâmbulo estético do afrofuturismo, e, ao longo do tempo, as narrativas, as texturas e os sonhos incrustados nas obras de arte, foram utilizados enquanto meio de articular resistência. As primeiras obras que poderiam ser enquadradas como antecedentes estéticos do afrofuturismo nos Estados Unidos são as de Frederick Douglass e Martin Delany, na década de 1850 (GILROY, 2012, p. 90).

No contexto do abolicionismo, repleto de disputas políticas em torno da consolidação dos direitos humanos, alguns escritores passaram a utilizar a literatura para criar perspectivas alternativas de futuro, capazes de dialogar com as formas de resistência negra estabelecidas nos Estados Unidos e de criticar e desarticular a estrutura de legitimação da discriminação e da segregação racial (YASZEK, 2020, p. 141). Frederick Douglass (1817-1895), escritor e ativista abolicionista, é exaltado como um dos sujeitos com uma trajetória afrodiaspórica no período de formação dos Estados nacionais, devido a sua experiência transnacional enquanto político republicano (GILROY, 2012, p. 92), documentada em suas etnografias marítimas e reflexões práticas sobre o abolicionismo. Certas obras de Douglass constituem uma influência rudimentar para o surgimento do afrofuturismo durante o século seguinte, a exemplo de seu livro *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845).

Partindo de suas experiências, o autor narra o desenvolvimento do abolicionismo e sua influência sobre a modelagem do Estado nacional americano, articula tais experiências para sofisticar e embasar a crítica abolicionista e fortalece a interface burocrática da disputa por igualdade. O conto de ficção *The Heroic Slave, a Heartwarming Narrative of the Adventures of Madison Washington, in Pursuit of Liberty* (1852), também apresenta algumas homologias estéticas com o afrofuturismo, narrando o caso histórico do navio *Creole*, ocorrido em 1841, quando se estabelece uma revolta dos trabalhadores escravizados e os mesmos assumem o controle do navio, resultando na libertação de mais de cem escravizados (Ibid., p. 94).

Na década seguinte, Douglass realiza outras duas versões de sua autobiografia, e segue aprimorando suas perspectivas de futuro através do abolicionismo. Outro escritor destacado neste contexto é Martin Delany (1812-1885), cujo pensamento foi bastante influenciado pelo nacionalismo negro implicado por sua carreira como militar, a despeito de suas experiências transnacionais (Ibid., p. 95). O autor possui um bordão conhecido, “África para os africanos”,

que evidencia sua perspectiva genealógica sobre os laços afrodiaspóricos estabelecidos entre os sujeitos e as populações africanas e afrodescendentes ao longo de uma cadeia histórica de processos de racialização e escravização (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 893). A partir de sua visão afrocêntrica, Delany pode ser associado ao afrofuturismo, por exemplo, por meio de seu livro *Blake, or the Huts of America* (1859). Segundo Lisa Yaszek (2020):

Blake se passa em um mundo alternativo, no qual escravos afro-americanos se revoltam contra seus donos brancos do Sul e estabelecem um estado negro livre em Cuba. Assim que chegam lá, planejam usar todo o conhecimento que adquiriram como escravos para construir um império próprio do algodão, solapando assim o controle dos Estados Unidos sobre a indústria algodoeira e fazendo do novo Estado-nação negro um ator mundial tecnológico. O que talvez seja o mais fascinante nesta história é que Delaney e seus amigos realmente planejavam fazer isso. Todos os recursos oriundos de Blake foram investidos em um fundo para enviar escravos libertos de volta à Libéria, onde entrariam em parceria com fazendeiros africanos para construir um império do algodão e conseguir sufocar economicamente o Sul norte-americano. (YASZEK, 2020, p. 151)

Nesta obra em particular, a ficção especulativa começa a ser reconhecida como uma das principais características estéticas do movimento que, apenas no final do século seguinte, seria conhecido como afrofuturismo (DERY, 2020, p. 17). *Blake* inaugurou o modelo estético especulativo que foi articulado por outros autores nas décadas finais do século XIX, cujas obras balizaram a ficção e o ativismo político enquanto símbolos estratégicos na construção de um regime de representação contra-hegemônico (HALL, 2016, p. 31). Um dos autores que articulam essa herança é Charles Chesnutt (1858-1932), um dos primeiros sujeitos não-negros a contribuir ativamente na formação dos antecedentes estéticos do afrofuturismo, bem como, para a luta política abolicionista (YASZEK, 2020, p. 145).

Entre seus romances, dedicados à caracterização das identidades culturais negras nos Estados Unidos e do processo de revitalização social após a Guerra de Secessão, destacamos um conto pouco conhecido, *The Gophered Grapevine* (1887), que relata a perspectiva dos sujeitos brancos frente à distribuição territorial descontínua dos regimes de segregação racial nos Estados Unidos e o impacto econômico nacional destas políticas de regulação, ou seja, o autor articula reflexões desde a perspectiva de branquitude auto-consciente (MIGNOLO, 2008, p. 289) pensando seu papel no processo de hierarquização de diferenças. Nesse sentido, o antiessencialismo pode ser considerado uma das características do afrofuturismo, em vista da articulação de alianças práticas com sujeitos não-negros, o que, em certo sentido, contradiz e complementa o discurso afrocêntrico presente no afrofuturismo, que, com base no critério da autoria negra necessária (KABRAL, 2019), acaba reduzindo a complexidade das formas de representação do afrofuturismo, homogeneizando-o em uma identidade política fechada.

A partir da última década de 1890, outros dois autores alavancam o desenvolvimento do projeto estético afrofuturista, novamente partindo de textos específicos articulados com as lutas contra o racismo nos Estados Unidos, sendo eles W.E.B. Du Bois e Sutton E. Griggs (YASZEK, 2020). W.E.B. Du Bois (1868-1963) possui grande relevância na discussão sobre o afrofuturismo nos Estados Unidos, apesar do reconhecimento de suas obras ser mais focado em suas contribuições à fundação da Sociologia como disciplina e ao Pan-africanismo como uma rede transnacional de ativismo e associativismo negro. Especialmente em seu conto de ficção *The Comet* (1920), Du Bois explora contradições das relações raciais dentro do Estado nacional e faz especulações sobre os horizontes distópicos do futuro negro na América (DU BOIS, 2020, p. 139). Para Lisa Yaszek (2020), *The Comet* é:

uma história de desastre na qual um cometa que passa pela atmosfera da Terra libera um gás venenoso que parece matar a todos, exceto um homem negro que está em um cofre subterrâneo [...]. Quando sobe à superfície, nosso protagonista fica, em um primeiro momento, completamente horrorizado com a situação. No entanto, quanto mais fica consigo mesmo na Terra, mais começa a gostar, pois, de uma hora para outra, ele tem acesso a carros e produtos que não podia ter antes [...] assim parece que, talvez, no fim das contas, esse desastre não tenha sido de todo ruim. Por fim, nosso protagonista encontra uma mulher branca [...] nossos dois heróis se veem como [...] “alienígenas em sangue e cultura”. Porém, rapidamente eles superam suas diferenças e decidem que vão criar juntos uma nova raça. Infelizmente esse plano não funciona, pois [...] o gás venenoso não matou todo mundo. Em vez disso, os brancos voltam para reclamar sua filha perdida e ficam sabendo que a única pessoa que realmente morreu nesse desastre é o filho do negro. Assim, parece que Du Bois está afirmando que a única maneira de as relações de raça nos Estados Unidos serem consertadas é por meio de uma catástrofe que dizime negros e brancos igualmente. (DU BOIS, 2020, p. 152)

No conto em questão, sua narrativa distópica é marcada por doses de pessimismo, de modo que podemos relacionar a abordagem estética apresentada por Du Bois não apenas ao afrofuturismo, mas também ao afropessimismo (FREITAS; MESSIAS, 2018), que contempla perspectivas apocalípticas ou pós-apocalípticas de futuro criadas por artistas afrodiáspóricos. Outras narrativas literárias curtas de Du Bois foram publicadas em sua coletânea *Darkwater: Voices From Within the Veil* (1920), como o conto *Jesus Christ in Texas* (1920), que também apresenta afinidades estéticas com o afrofuturismo, por instrumentalizar uma narrativa cristã em um contexto de segregação racial para apontar a vacuidade das concepções pretensamente humanistas por trás do nacionalismo, e deteriorar o horizonte de futuro fechado destinado aos afro-americanos, denunciando-o sua incompatibilidade com a ideologia nacional.

Por outro lado, Sutton E. Griggs (1872-1933), escritor e pastor batista, também aborda as relações raciais na América por meio de ficções de matiz afrofuturista, porém, através de uma abordagem voltada à guerra armada contra os “opressores brancos” (YASZEK, 2020, p. 156). A estética afrofuturista pode ser identificada no romance *Imperium in Imperio* (1899),

em que Griggs apresenta a alternativa de formação educacional e tecnocientífica como uma solução para os conflitos raciais, sugerindo a especialização e a profissionalização dos sujeitos negros (Ibid., p. 158). Ao mesmo tempo, o afrofuturismo pode ser identificado no discurso do autor ao enfatizar sua opção pelo uso de armas como meio de intervenção política, estratégia com que seria possível estabelecer uma contra-hegemonia fundada na violência. Tensionando ambas as alternativas de emancipação, seja utilizando a educação ou a disputa armada, o autor procura formular perspectivas de futuro.

No início do século XX, a literatura permanece como o segmento predominante nas formas de representação dos antecedentes estéticos do afrofuturismo estadunidense, cedendo, aos poucos, seu lugar de protagonista para a música (CLARK, 2015, p. 62). Décadas depois, nos anos 1930, George Schuyler (1895-1977) segue, em suas obras, perseguindo os mesmos vernáculos estéticos articulados pelos autores supracitados, utilizando a ficção científica com uma dose extra de sátira, por exemplo, no livro *Black Empire* (1936), que foi, originalmente publicado como uma série no jornal Pittsburgh Courier entre 1936 e 1938 (YASZEK, 2020, P. 152). Na narrativa de *Black Empire*, George Schuyler:

imagina um presente alternativo no qual povos afrodiaspóricos reúnem seus talentos científicos, militares, artísticos e comerciais para decretar uma revolução global contra as nações brancas que os escravizaram e oprimiram por mais de dois séculos. Fazem isso dizimando os Estados Unidos com uma guerra biológica, bombardeando a Europa até submetê-la e estabelecendo um Império Negro utópico em África. (YASZEK, 2020, p. 153)

De modo geral, as narrativas ficcionais elaboradas dialogavam simbolicamente com as características culturais do regime de violência colonial instaurado nos Estados nacionais, no caso dos Estados Unidos, atrelado a um “maniqueísmo racial”, espelhado na organização dos espaços sociais e na reconfiguração ontológica das relações inter-raciais (DU BOIS, 1999). Alguns anos depois, escritores como Ralph Ellison (1913-1994), desenvolveram aplicações próprias de elementos estéticos afrofuturistas, em problemáticas intersubjetivas e psicológicas (ADAMS JR., 2012), a exemplo de seu livro *Invisible Man* (1952), bastante influenciado por *Black Skins, White Masks* (1952), de Frantz Fanon (2008), publicado no mesmo ano.

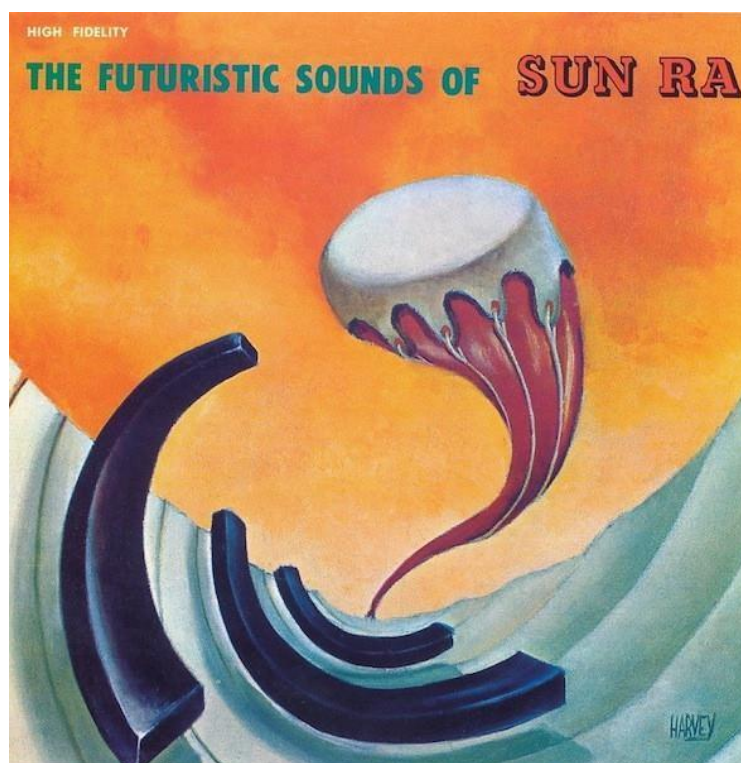
Em *Invisible Man*, Ellison explora a perspectiva do sujeito negro nos Estados Unidos, evidenciando diferentes modos de invisibilização social praticados por uma alteridade racista, cuja discriminação ressoa nos sujeitos negros como uma fragmentação subjetiva, imposta em trajetórias de deslocamento constante (FANON, 2008, p. 103). O novo humanismo entendido como uma crítica ao humanismo de inspiração eurocêntrica é central para o romance, e seu impacto na opinião pública anos antes do surgimento dos Movimentos por Direitos Civis dos

anos 1960 é significativo. A partir do final da década de 1950, os usos da estética afrofuturista se distanciam de sua conotação explicitamente política das décadas anteriores, e as obras se aproximam mais do simbolismo, levando os sujeitos a explorar aspectos de sua ancestralidade africana, de uma perspectiva influenciada pela ficção científica e pelas inovações tecnológicas na esteira da produção musical (NEGUS, 2011, p. 71; SEVCENKO, 2001, p. 116).

Nesse contexto, surgem as primeiras obras de Sun Ra (1914-1993), nome artístico de Herman Poole Blount, músico e compositor de Jazz cuja obra talvez seja a mais significativa para a consolidação do afrofuturismo como um movimento estético-político (ESHUN, 2020, p. 229). Seus discos, filmes, shows, textos, concepções e sua cosmovisão representam o início do redirecionamento do afrofuturismo para a música, que se tornaria o segmento dominante do movimento durante várias gerações (LIMA, 2019, p. 10). A identidade musical de Sun Ra é baseada na divindade egípcia Rá, que simboliza o sol (Idem), e tal símbolo é articulado em continuidade com a trajetória do músico, isto é, Sun Ra não é apenas uma persona artística, mas resultado de uma narrativa existencial, em que Sun Ra se auto-define como alienígena, e utiliza tal metáfora para produzir agência utilizando suas experiências como um instrumento sônico (ESHUN, 2020), que encontra a criação artística na ficção de sua própria identidade.

Para Sun Ra, sua missão ao “vir de Saturno para o planeta Terra” seria, de acordo com o filme *Space is the Place* (1972), a de recrutar a juventude negra para construir uma “colônia espacial utópica” (DERY, 2020, p. 59). Ao longo de sua carreira junto à Arkestra - *big band* que o acompanhou com diferentes nomes - Sun Ra articulou a estética afrofuturista em seus álbuns, nas capas, nomes das faixas e poesias subliminares, enquanto uma forma de convenções musicais, que passava pelo Free Jazz, a forma, até então, mais livre de se tocar, mas também por suas roupas, acessórios, performances e relações, integradas em um projeto político de elaboração de destinos alternativos através das artes. Desse modo, os trabalhos de Sun Ra possuem valor e influência incomensurável para o afrofuturismo, sobretudo ao tornar possível entendê-lo como práxis (LIMA, 2019, p. 11), isto é, como meio de alcançar efeitos práticos de transformação por meio de disputas simbólicas no nível da ficção. Desde o disco *The Futuristic Sounds of Sun Ra* (1961), a proposta estética afrofuturista pode ser percebida visualmente, nesse caso, através de uma imagem de capa com três elementos que se misturam de modo surrealista, o céu alaranjado, em tom crepuscular e apocalíptico, o piano e o tambor, os quais, movendo-se em uma espiral circular, se encontram e se complementam, remontando a metáfora afrofuturista de sobrescrição mútua de representações de passado e futuro.

**Figura 1** - Imagem de capa do álbum *The Futuristic Sounds of Sun Ra* (1961), de Sun Ra.

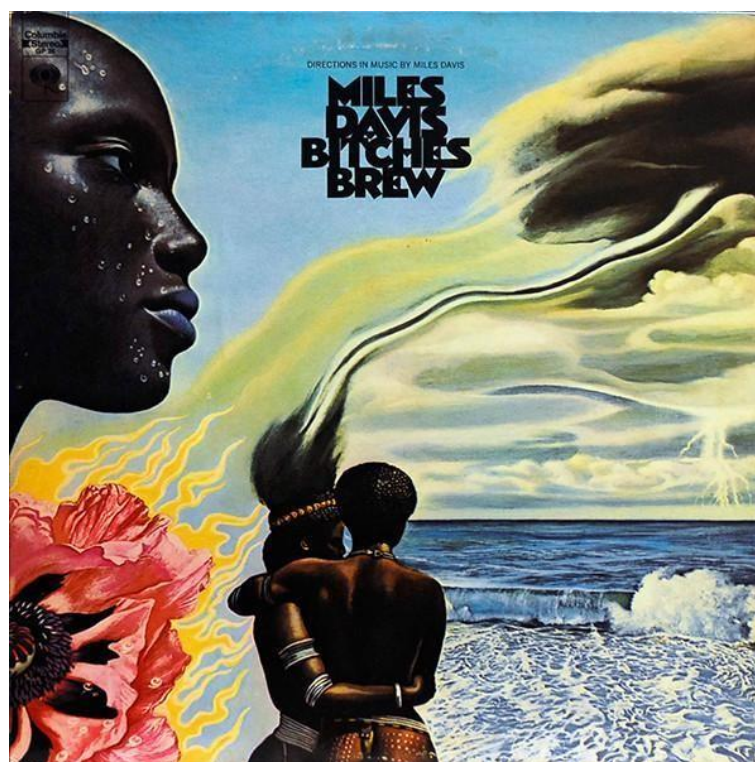


Fonte: Savoy Records.

Em uma época na qual o Jazz negro ainda era regulado por uma série de relações de dependência no seio da indústria musical e do entretenimento, o surgimento do subgênero de Jazz conhecido como Bebop na década de 1940 e do Hard Bop nos anos 1950, alavancou uma mudança em direção à especialização técnica do Jazz, culminando então, na sonoridade aberta do Free Jazz, e, posteriormente, no Jazz Fusion (HOBSBAWM, 1990, p. 89). Nesse contexto, destacamos os trabalhos de Miles Davis (1926-1991), músico e compositor vanguardista que foi responsável por redefinir o Jazz contemporâneo, desde 1950 até 1990 (CLARK, 2015, p. 61). Em seus álbuns, Miles recorre à estética afrofuturista, sonora, mas também visualmente, uma linguagem evidente em suas obras da década de 1970. A capa de seu disco *Bitches Brew* (1971), pintada pelo artista francês Abdul Mati Klarwein, pode ser interpretada como ponto de germinação de uma rede de referências estéticas afrofuturistas, ao trabalhar com oposições cromáticas e o protagonismo negro, em uma proposta naturalista que tensiona elementos da natureza em representações distorcidas com uma dose onírica de surrealismo. Outros projetos do trompetista na mesma época como *Nefertiti* (1967) e *Live-Evil* (1970), também apresentam afinidades estéticas ou conceituais com o afrofuturismo (ESHUN, 2020, p. 222).



**Figura 2** - Imagem de capa do álbum *Bitches Brew* (1971), de Miles Davis.



Fonte: Columbia Records.

Outro músico de Jazz inserido no mesmo contexto de Miles Davis cujas obras também articulam a estética afrofuturista é John Coltrane (1926-1967), que consolidou sua carreira no Jazz tocando Saxofone Tenor nos quintetos de Davis e de Thelonious Monk no fim dos anos 1950, e iniciou, na década de 1960, a exploração de temas afrodiaspóricos mais amplos, como as cosmologias africanas, o sincretismo e a espiritualidade. Em vista de sua formação militar como marinheiro, a partir da qual ele estabelece contato com a música, Coltrane foi levado a temas e conceitos musicais amplos, trazidos pelo direcionamento criativo cosmopolita, mas também, pela influência de Alice Coltrane (1937-2007) sobre as obras mais tardias (CLARK, 2015, p. 69), como nos álbuns *A Love Supreme* (1965) e *Meditations* (1966), que antecipam tendências sonoras desconstrutivas que viriam a ser predominantes a partir de 1970. Ademais, nos álbuns *Blue Train* (1958) e *Giant Steps* (1960), figuras mecânicas ou fantásticas, o trem e o gigante, foram representações centrais em seu imaginário musical, ao passo que em álbuns como *Africa/Brass* (1961), *Dakar* (1963) e *Bahia* (1965), percebemos interesses cosmopolitas concentrados nas comunidades culturais da diáspora africana. O afrofuturismo em suas obras pode ser identificado na inventividade sonora de seu estilo frenético inconfundível, nos nomes de determinados álbuns e faixas, mas principalmente em sua visão de mundo, que considerava a música um instrumento espiritual de transformação.

Alternando de volta para o segmento literário, destacamos, ainda no final da década de 1960, as obras de Ursula Le Guin (1929-2018), escritora feminista comumente associada à ficção especulativa, cuja contribuição principal para o afrofuturismo parte da “teoria da ficção como bolsa” (*Carrier Bag Teory of Fiction*) (CALENTI, 2015, p. 14), a partir da qual a autora propõe a descentralização e desterritorialização da prática literária, em termos da exploração de perspectivas minoritárias e não convencionais, as quais, na verdade, extrapolam o próprio afrofuturismo. Podemos dizer que a “teoria da ficção como bolsa” se opõe à ideia de uma narrativa linear - como a narrativa do herói, dotada de começo, meio e fim - para enfatizar as experiências secundárias produzidas ao longo de uma trajetória. Em romances como *The Left Hand of Darkness* (1969), a autora aborda a diversidade cultural através de personagens e de cenários atravessados por questões raciais e de gênero, um modelo de produção estética que é fundado nas preocupações sociais dos artistas e que passa a ser explorado por outras autoras da ficção especulativa, como Octavia Butler. Para Carlos Calenti (2015):

A teoria de Le Guin se importa principalmente com as histórias que contamos e em como essas narrativas determinam quem está no centro e quem está nos limites disso que chamamos de civilização, construída à base da arma e da guerra. É com a voz de quem não faz parte dessa civilização, de quem não quer fazer parte, que ela se volta contra as narrativas do herói, que não é outra coisa senão o homem branco heterossexual ocidental. Contra a narrativa da palavra como arma, como lança do tempo, Le Guin vai postular a bolsa, o saco, o recipiente como o herói de suas histórias, como um tipo completamente diferente de herói (CALENTI, 2015, p. 14).

Adentrando a década de 1970, encontramos referências estéticas ainda mais explícitas ao afrofuturismo, nas obras de músicos, escritores e atores negros (WOMACK, 2015). O caso de Herbie Hancock (1940-presente) revela a continuidade do projeto estético afrofuturista no Jazz ao longo do tempo, pois o pianista é um dos músicos que trabalharam junto ao segundo quinteto de Davis na década anterior, e que, assim como Ron Carter, Tony Williams e Wayne Shorter, integrantes do mesmo quinteto, desenvolveram carreiras duradouras na cena de Jazz, sendo alguns deles também influenciados por elementos do afrofuturismo. Entre as obras de Hancock, diversas capas de albuns enunciam explicitamente a estética afrofuturista, como em *Sextant* (1973), *Thrust* (1974) e *Flood* (1975) (CLARK, 2015, p. 65). Na capa de *Sextant*, em particular, a reunião de referências estéticas opositivas, a opção pelos contrastes cromáticos e o protagonismo negro reaparecem como em *Bitches Brew*, incluindo abstrações naturalistas e históricas, e uma simbologia espacial, astral e/ou astronômica.

**Figura 3** - Imagem de capa do álbum *Sextant* (1973), de Herbie Hancock.



Fonte: Columbia Records.

Ainda nos anos 1970, em decorrência do caráter afrodiaspórico do afrofuturismo e da expansão comercial da indústria musical, o afrofuturismo é envolvido por outras influências internacionais, dentre as quais, destacamos a tradição jamaicana do Rocksteady, do Ska e do Reggae, que acabaria influenciando o surgimento do movimento Hip Hop em 1973 (ROSE, 1994, p. 92). Entre os músicos de tal tradição que influenciaram e comporam o afrofuturismo, destacamos o DJ, músico e produtor Lee “*Scratch*” Perry (1936-2021), sobretudo em vista de sua contribuição técnica para o desenvolvimento do afrofuturismo, por tornar operacionais um conjunto de saberes tecnológicos, como equipamentos de gravação, mixagem e masterização. Lee “*Scratch*” Perry pode ser inserido em um “panteão” afrofuturista junto a Sun Ra e George Clinton, por conta de seus trabalhos junto à *Black Ark* (CLARK, 2015, p. 67), um estúdio musical experimental construído no quintal de casa de Perry, que foi utilizado para gravações musicais de artistas jamaicanos conhecidos, como Max Romeo, Bob Marley & The Wailers e The Congos.

A *Black Ark* de Perry certamente representou uma revolução técnica no afrofuturismo, em termos da elaboração eficaz de meios de auto-inscrição através da arte, meios alcançados através da criatividade de sujeitos afrodiaspóricos caribenhos (GILROY, 2012, p. 187), cuja

agência criativa negra desbloqueou horizontes alternativos de futuro, desenhados por meio da música. Além disso, a *Black Ark* é associada a uma identidade sonora específica, conhecida como Space Reggae (DERY, 2020, p. 17), um subgênero de texturas atmosféricas, próximo ao Dub, resultante da sobreposição de ecos na remixagem das faixas, uma técnica que produz o efeito de um “palimpsesto sônico” (ESHUN, 2020, 233).

Ainda no segmento musical, mas indo além do Jazz e do Reggae, temos a figura de Jimi Hendrix (1942-1970), cujos álbuns junto ao The Jimi Hendrix Experience e à Band of Gypsys são repletos de texturas sonoras e imagéticas que revelam não apenas as heranças do Blues e do Rock Psicodélico, mas também um estilo musical inquieto e autêntico, cujos temas mágicos e flertes com o ocultismo, levaram Hendrix a dialogar com a estética afrofuturista (DERY, 2020; ESHUN, 2020; WOMACK, 2015), sobretudo, no álbum *Axis: Bold as Love* (1967). A capa do álbum possui representações do sincretismo religioso indiano, suas formas coloridas e espectrais remetem à estética psicodélica do movimento Hippie, em uma operação complexa de hibridação cultural. Ao mesmo tempo, as técnicas de produção são inovadoras, por exemplo, ao utilizar, de modo pioneiro, o efeito experimental do som estéreo panorâmico (ESHUN, 2020, p. 222), que redimensiona a distribuição acústica das faixas de áudio. Além disso, a letra da canção *Up From the Sky* revela o interesse de Hendrix por ficção científica e ufologia, e a faixa *EXP*, introdução do álbum, é, na verdade, o trecho de uma entrevista sobre a existência de UFO's.

Avançando, há ainda na década de 1960, a obra do escritor de ficção científica Samuel Delany (1942-presente), que participou da consolidação do afrofuturismo, em geral, e de uma vertente afrofuturista de ficção científica, em particular (YASZEK, 2020, p. 147), tendo feito parte também das discussões que resultaram no uso do termo afrofuturismo como catalisador de um projeto estético-político historicamente mais amplo (DELANY, 2020; DERY, 2020). Sua discussão sobre a racialização dos gêneros literários contribuiu significativamente para a consolidação da estética afrofuturista, tanto para a ficção científica, quanto para as histórias em quadrinhos, em que “heróis de rosto africano” tampouco aparecem até a década de 1980 (KABRAL, 2019, p. 111; WALKER, 2020, p. 244). Delany também pode ser visto como um dos primeiros artistas afrofuturistas a ganhar reconhecimento da crítica literária especializada, com os livros *Babel-17* (1966) e *The Einstein Intersection* (1967), em que a articulação bélica do relativismo linguístico e da filosofia da ciência no contexto das guerras galácticas, clássico na ficção científica, constituem um ponto-chave na discussão sobre identificação e diferenças. Ao mesmo tempo suas obras eram publicadas como séries em revistas de ficção, movimento

que conferiu grande popularidade a suas obras anteriores e a outras obras afrofuturistas.

Por fim, passamos brevemente pelo segmento cinematográfico, com as obras do ator Billy Dee Williams (1937-presente), o primeiro artista fora dos nichos literário ou musical a contribuir para a consolidação da estética afrofuturista no imaginário popular, principalmente através de suas interpretações do personagem Lando Calrissian em *The Empire Strikes Back* (1980), *Return of the Jedi* (1983) e *The Rise of Skywalker* (2019), que integram a franquia *Star Wars* (WOMACK, 2015, p. 27). À época, a mera presença de um ator negro na televisão ou cinema significava uma cisão nos mecanismos segregatórios do regime de representação das diferenças raciais, principalmente, em programas de ficção científica, tidos como espaço cultural branco, raramente penetrado pelo debate das diferenças raciais (WOMACK, 2015, p. 32). Apesar da “baixa circulação” das auto-representações negras nos segmentos da televisão e do cinema nas décadas de 1970 e 1980, o trabalho de Billy Dee Williams motivou a abertura de espaços de representação a serem ocupados por sujeitos afrodiáspóricos, um exemplo que seria seguido por outros atores negros nas décadas seguintes (ESHUN, 2015, p. 56).

### 1.3.2. 1970-2020: luta por reconhecimento, Hip Hop e o protagonismo negro

Na década de 1970 as obras afrofuturistas musicais predominaram, junto ao segmento já consolidado da literatura, ao passo que outras formas de representação foram gradualmente ganhando espaço. A começar pelos trabalhos do músico e compositor George Clinton (1941-presente), que assim como Sun Ra e Lee “Scratch” Perry é tido como um pilar fundamental do afrofuturismo, temos a entrada do gênero Funk-Soul no projeto musical do afrofuturismo (CLARK, 2015, p. 68). O coletivo afrofuturista composto pelas bandas criadas por Clinton, Funkadelic e Parliament, foi uma das incursões estéticas mais sofisticadas no afrofuturismo, em vista da complexa diegese estabelecida por Clinton entre as narrativas de álbuns lançados por ambas as bandas. Como *bandleader*, ele utilizava personagens e alter egos para articular sua mitologias afrofuturistas, como nos álbuns *Mothership Connection* (1975) e *One Nation Under a Groove* (1978), lançados, respectivamente, por Parliament e Funkadelic.

Em *Mothership Connection*, os sujeitos negros são representados em locais nos quais não se imaginaria que eles estariam - “o espaço” - enquanto em *One Nation Under a Groove* a identidade política do coletivo é enfatizada, devido à influência epocal do Rock Progressivo, que simboliza o estranhamento causado pela associação da identidade cultural negra àquilo

que é considerado seu oposto: o futuro, o mesmo que lhes foi negado (MORRISON, 2020, p. 13). Um futuro, agora, projetado hiperbolicamente no espaço sideral, atravessado pela ciência e repleto de tecnologias, situado no universo imaginário de um *alter destiny* do sujeito negro, o qual é idealizado e realizado pelas artes (LIMA, 2019, p. 17). Nesse sentido, Kodwo Eshun considera que “[George] Clinton já é teórico” (ESHUN, 2020, p. 237), em vista dos avanços conceituais que Clinton proporcionou em torno do projeto afrofuturista.

Outro grupo musical de Funk e Disco representativo para o afrofuturismo nos Estados Unidos é o Earth, Wind & Fire (1969-presente), que, assim como Sun Ra, utiliza referências à cultura egípcia em suas obras, é o caso do álbum *All N’ All* (1977), cuja capa, elaborada pelo ilustrador japonês Shusei Nagaoka, é uma representação do Templo de Ramsés II, na cidade egípcia de Abu Simbel (SILVA; SANTOS; VAN AMSTEL, 2019, p. 143). Na contracapa do álbum há representações híbridas de futuro, mesclando o cenário das pirâmides egípcias com formas geométricas e foguetes durante o lançamento. Tal perspectiva procura retirar a África, enquanto significante, de um passado primitivo em que foi fixada pela narrativa eurocêntrica, a fim de reinseri-la no panorama histórico das transformações globais da contemporaneidade, enfatizando contribuições do Egito Antigo ao desenvolvimento da Ciência, da filosofia e das tecnologias dominantes do Ocidente (BERNAL, 2006), um argumento que é constantemente retomado por teóricos do afrocentrismo e do afrofuturismo (LIMA, 2019, p. 281).

Ainda no tocante à música, temos na década de 1970, o surgimento gradual e orgânico do Hip Hop a partir da hibridação cultural entre o Funk e outros ritmos musicais insurgentes, como o Miami Bass, que viria a ser consolidado na década seguinte (ROSE, 1994; GILROY, 2012). As relações multiculturais com sujeitos e comunidades oriundas do Caribe, sobretudo, da Jamaica, levaram tecnologias musicais inovadoras para as periferias dos Estados Unidos, a partir dos Sound Systems<sup>6</sup> e de técnicas como *sampling*<sup>7</sup> e *scratching*<sup>8</sup> (PITTA, 2019, p. 10), a partir das quais a identidade sonora do Hip Hop passa a ser lapidada pela juventude negra, em torno de práticas culturais como os Bailes Black, competições de Break, Grafite, as Batalhas de Rima, entre outras (FÉLIX, 2005, p. 50).

Neste contexto, o papel de DJ’s como Kool Herc e Afrika Bambaataa foi fundamental para o desenvolvimento do Hip Hop, inclusive através da articulação da estética afrofuturista (GÓES, 2017, p. 20). Kool Herc (1955-presente) possui relação direta com a reelaboração dos Sound Systems nos Estados Unidos, e também foi o primeiro DJ a desenvolver as técnicas do *break beat*, referente à operação de transição entre diferentes bases instrumentais através de sua mixagem, um processo que deu início ao percurso de aperfeiçoamento técnico da cultura



Hip Hop (SEVCENKO, 2001). Assim como no caso de Lee “Scratch” Perry, as contribuições de Kool Herc no desenvolvimento do afrofuturismo são mais relevantes e influentes do ponto de vista técnico do que da perspectiva propriamente estética.

Por outro lado, o DJ Afrika Bambaataa (1957-presente) possui uma identidade musical mais performática e atravessada por símbolos de ancestralidade, que realiza a retomada visual do afrofuturismo na esfera da moda, assim como Sun Ra na década de 1950 e George Clinton na década de 1970 (ESHUN, 2020, p. 227; LIMA, 2019, p. 13). Túnicas, colares, máscaras, óculos, chapéus e sapatos de inspiração culturalmente híbrida, com lantejoulas, franjas e luzes faziam parte da identidade estética de Bambaataa, que tensionava tanto as representações de ancestralidade, quanto a influência de novas tecnologias de representação em sua performance através da iluminação multifocal, da harmonização acústica de ambientes ou de sua forma de mixagem, que facilitou operações de transição sonora entre faixas (ROSE, 1994, p. 101).

Transitando de volta ao nicho da literatura, temos, no fim dos anos 1970, as obras de Octavia Butler (1947-2006), escritora que viria a se tornar uma das representantes canônicas do afrofuturismo contemporâneo (IMARISHA, 2020, p. 258). Assim como Samuel Delany, a autora realizou um deslocamento do afrofuturismo em direção a outros espaços de disputa por legitimidade, junto à crítica cultural especializada e à academia (DERY, 2020, p. 50). A partir das obras de Octavia Butler, o afrofuturismo se mostrou capaz de elaborar e alcançar “mundos extraordinários do amanhã” (YASZEK, 2020, p. 154), cenários antes tidos como impossíveis e muitas vezes desconfortáveis de se imaginar, apesar da esperança que carregam. A narrativa do romance *Bloodchild* (1984), de Butler, exemplifica tal transformação rumo a processos de hibridação cultural mais complexos. Segundo Lisa Yaszek (2020):

“Bloodchild” passa-se em um futuro no qual os seres humanos que abandonaram a Terra para colonizar as estrelas são escravizados por alienígenas semelhantes a insetos, que usam os humanos para gerar seus ovos. A escravidão terminou e, como seus semelhantes do pós-Guerra Civil nos Estados Unidos do século XIX, as duas raças entraram em um período de reconstrução, no qual devem reconhecer sua interdependência desigual mas inevitável e encontrar uma maneira de substituir relações baseadas em ignorância e violência pela educação interespecie e pela relação interpessoal [...] “Bloodchild” termina como uma história clássica de Hollywood, com nossa protagonista inseto fêmea e seu amante humano do sexo masculino entrelaçados no tipo de abraço romântico que certamente levará a uma nova geração e a uma ordem mundial nova e melhor. (YASZEK, 2020, p. 155)

<sup>6</sup> Sound System é um conjunto de práticas culturais e um equipamento ou tecnologia social, a partir do qual são realizadas festas culturais, geralmente no contexto do Hip Hop, do Dub ou do Reggae (FÉLIX, 2005).

<sup>7</sup> Sampling é uma técnica de produção musical, baseada no recorte, distorção e edição em geral, de “amostras” (samples) musicais, utilizados nos loops, isto é, temas melódicos ou ritmos que se repetem junto ao beat (batida) nas músicas de Rap (LIMA; SANTOS, 2017).

<sup>8</sup> Scratching é uma técnica musical que consiste em “arranhar” os discos durante sua reprodução sobre pick-ups ou mixers, sempre por parte do DJ (CLARK, 2015; ESHUN, 2020).

A inclusão de temas e universos simbólicos inovadores no projeto estético-político do afrofuturismo frente às influências da literatura de ficção científica, da circulação global das identidades culturais afrodiaspóricas e da ascensão de um pensamento cosmopolita (ZELEZA, 2020, p. 908), implica não apenas uma extrapolação do realismo narrativo fixado em torno de experiências sociais unilineares, mas também, o redirecionamento da estética afrofuturista para camadas da experiência social afrodiaspórica mais densas em significados históricos, bem como, para formas de representação inéditas e entrecruzadas, que incitam a ruptura e a crítica, flertando com uma linguagem artística híbrida e abstrata (CANCLINI, 2019).

Sinalizando a decomposição dos padrões e convenções de forma e conteúdo das obras no segmento das artes plásticas, temos, no fim dos anos 1970, os trabalhos de Jean-Michel Basquiat (1960-1988). A ocupação crítica realizada pelo pintor nos espaços de representação dos museus com uma obra heterodoxa e vanguardista levou gradualmente à desestabilização dos mecanismos de regulação e legitimação da arte (WEIBEL, 2017, p. 10), descentralizando a imagem do sujeito artista e desregulando sistematicamente as formas de representação da experiência social (HALL, 2016, p. 18).

**Figura 4** - Imagem de Untitled (Fallen Angel) (1981), de Jean-Michel Basquiat.



Fonte: Jean-Michel Basquiat Organization.



Sua tela *Fallen Angel* (1981), apresenta elementos neo-expressionistas, que retratam a condição do negro nos Estados Unidos, por meio da alegoriado anjo caído, e incorporando influências do movimento Hip-Hop, particularmente do estilo visual do Grafite (FÉLIX, 2005, p. 62), demarca a desobediência estética do artista às formas de representação convencionais, desde uma poética de revolta, transposta entre momentos históricos (MILLER, 2020, p. 295). Em algumas obras, Basquiat trabalha criticamente um maniqueísmo estético que reencena o arranjo social das diferenças raciais nos Estados Unidos, oferecendo perspectivas abstratas de futuro, que podem ser atreladas à corporalidade negra enfatizada em suas obras, por exemplo, através do simbolismo em torno de crânios ensanguentados, corpos desfigurados e rostos com máscaras macabras, cujas bocas e olhos revelam sensações ambíguas e um salto imaginativo (TATE, 2020, p. 52).

Uma outra obra que desestrutura a lógica organizacional do afrofuturismo desde outras formas de representação e outra combinação entre linguagens artísticas são os trabalhos de Grace Jones (1948-presente), modelo, atriz e cantora cujo estilo musical excêntrico fortaleceu o insurgente projeto do afrofuturismo, em um entrecruzamento com sua identidade andrógina (WOMACK, 2015, p. 34). No universo da moda, Jones trabalhou para empresas renomadas, como a francesa Yves St. Laurent, e estampou capas de revista como a *Vogue*, demonstrando o cosmopolitismo de sua identidade artística, desde o fim dos anos 1970 (Idem). No início dos anos 1980, Grace atinge sucesso na música, realizando uma combinação sonora entre o New Wave, o Pop, o Reggae e o Funk (DELANY, 2020, p. 171). Ao mesmo tempo, Jones integra filmes conhecidos pelo público massivo dos cinemas, como *Conan, o Bárbaro* (1984) e *James Bond* (1985) (Idem), apesar do protagonismo das obras referidas ser de homens brancos. Podemos dizer que a principal contribuição de Jones para a consolidação do afrofuturismo advém de sua representatividade enquanto mulher negra, ao ocupar regimes hegemônicos de representação em termos de uma penetração simbólica no imaginário cultural (BRAGA, 2020, p. 207) capaz de articular estratégias estéticas de releitura crítica no nível dos estilos de roupa, acessórios, penteados e maquiagem (DELANY, 2020, p. 175), orientadas pelo senso de estranhamento estético do afrofuturismo.

Adentrando a década de 1980, gostaríamos de enfatizar as obras de três escritores e de três atores relevantes para o desenvolvimento contemporâneo do afrofuturismo (DERY, 2020, p. 48). Começando por Greg Tate (1957-2021), crítico cultural, jornalista e músico, temos um trabalho dedicado à sistematização da perspectiva estética afrofuturista ao longo de décadas de história cultural, entremeado por sua atuação no interior do próprio projeto afrofuturista.

Junto a Samuel Delany e Tricia Rose, Greg Tate é um dos interlocutores fundamentais na criação do termo “afrofuturismo” como catalisador estético de um projeto político, fazendo parte de *Black to the future* (1994), uma entrevista realizada por Mark Dery junto aos três autores supracitados (Ibid., p. 21). A articulação criativa entre o afrofuturismo e outros meios de representação artística, como a televisão e as histórias em quadrinhos, segundo Tate (Ibid, p. 22), evidencia o fato de que a popularização do afrofuturismo está politicamente alinhada com a superação das contradições estéticas acarretadas pela hibridação cultural (TATE, 2020, p. 49), o que, ao mesmo tempo, demonstra a expansão da capacidade de captura de narrativas emergentes pelos interesses mercadológicos da indústria cultural (NEGUS, 2011, p. 75).

Outros dois escritores cujos trabalhos gostaríamos de destacar são Charles R. Saunders (1946-2020) e Steven Barnes (1952-presente), autores de ficção científica e de fantasia, mais especificamente, da tradição conhecida como *Sword and Soul*, referente à alta fantasia, isto é, uma fantasia “com pouca ou nenhuma relação com a realidade” (KABRAL, 2019, p. 104). Do mesmo modo que Octavia Butler e Samuel Delany, Saunders e Barnes escrevem no formato de série em revistas, por vezes, estendendo suas obras em múltiplos volumes, distribuídos ao longo de anos ou décadas (YASZEK, 2020, p. 147). No caso de Saunders, destacamos a série *Imaro* (1981-2017) e a série *Dossouye* (2008-2012), voltadas a temas mágicos como feitiçaria e lutas tribais africanas, mas também, à questão do protagonismo das mulheres na articulação política da ciência e da tecnologia (REZAIRE, 2020, p. 103).

No caso do autor Steven Barnes, destacamos *The Dream Park Series* (1981-2011) e *The Insh'Allah Series* (2002-2003), dedicadas a explorar temas do futurismo como a realidade virtual, e, de certo modo, questões afrofuturistas multiculturais, como a disputa histórica pelo controle da África Islâmica (ESHUN, 2015, p. 54). Consideramos que, tanto Saunders, quanto Barnes, assim como Delany e Butler, escrevem a partir das diretrizes e convenções estilísticas do gênero literário de ficção científica (DERY, 2020, p. 16), apesar da aplicação rebuscada da linguagem da ficção científica a partir de universos simbólicos inéditos, capazes de tensionar a base de experiências históricas de resistência por trás da ficção afrofuturista.

Ainda na década de 1980, temos o trabalho de três atores negros bastante relevantes na consolidação do afrofuturismo, e que representam um marco cultural para a diáspora africana em geral, sendo eles Denzel Washington, Wesley Snipes e Will Smith (WOMACK, 2015, p. 29), atores que iniciaram suas carreiras na década de 1980, e acabaram se encontrando com a estética afrofuturista por meio da interpretação de múltiplos personagens. No caso de Denzel

Washington (1954-presente), cuja carreira é marcada por papéis políticos enfáticos, a exemplo de *Malcolm X* (1992), destacamos seu papel em *The Book of Eli* (2010), narrativa apocalíptica e distópica, que se passa em um futuro alternativo após a ocorrência de um holocausto nuclear (Idem). Problematizando questões como o canibalismo, o controle social de recursos naturais e a monopolização do saber, o filme retoma as características convencionais da “narrativa do herói” (CALENTI, 2015, p. 24; MILLER, 2020, p. 295), desarticulando tal modelo através de modificações sutis, relativas à origem social e racial do protagonista, e à trajetória relacional desenvolvida pelo mesmo no decorrer da trama.

No caso de Wesley Snipes (1962-presente), a trilogia de filmes da saga *Blade* (1998-2004) opera de modo semelhante, produzindo uma representação duradoura do homem negro como personagem de filmes de ficção científica. É inegável que existe uma linha tênue entre a representação do homem negro como um ser fantástico em termos de sua força, velocidade e inteligência, e a representação do mesmo como uma criatura violenta, perigosa e atrelada aos estereótipos raciais de uma “diversidade calculada” (WOMACK, 2015, p. 33), iniciativa que atualmente é conhecida como tokenismo<sup>9</sup>. *Blade*, interpretado por Snipes, surge no contexto de expansão do afrofuturismo, indicando uma estratégia de exploração dos novos domínios artísticos em que o ônus das negociações e concessões aos interesses da indústria cultural não invalida a pauta do reconhecimento, um dilema convencional vivido pelos artistas negros em sua relação com os estúdios, produtoras e gravadoras (CLARK, 2015, p. 53).

Avançando, temos o trabalho de Will Smith (1968-presente), cuja obra é composta por uma ampla série de representações interligadas, associadas a diferentes filmes e a personagens articulados pelo arquétipo de um “herói negro inaugural da ficção científica do novo milênio” (AIN-ZAILA, 2019; WOMACK, 2015, p. 29). Nos filmes *Independence Day* (1996), *Enemy of the State* (1998), na trilogia *Men in Black* (1997, 2002 e 2012), nos filmes *I, Robot* (2004), *I am Legend* (2007), *Hancock* (2008), *After Earth* (2013) e *Suicide Squad* (2016), podemos, de modos diferentes e em medidas variadas, identificar elementos afrofuturistas, mediados ora por um imaginário tecnológico e científico, como na franquia MIB e no filme *I, Robot*, ora por uma reflexão distópica e metafórica a respeito da sobrevivência em contextos de “pós-apocalipse” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 405), como em *After Earth* e *I am Legend*. Em suma, a carreira de Will Smith representa uma guinada estética no afrofuturismo, em direção

---

<sup>9</sup> Tokenismo é uma prática de inclusão simulada e parcial de minorias sociais em sistemas de representação ou de distribuição de recursos ou acesso (KANTHAK; KRAUSE, 2012). Também pode ser vista como uma reação mercadológica associada ao avanço de pautas políticas contra a desigualdade e a discriminação

à consolidação de referências culturais afrodiaspóricas no senso comum e à popularização do afrofuturismo. De acordo com Ytasha Womack (2015), Will Smith:

salvou a Terra e a humanidade três vezes (e contando), para não falar de quando ele superou a tecnologia de vigilância em *O Inimigo do Estado*. Smith colocou uma pitada cósmica na representação monolítica do herói de ficção científica. Ele interpretou um devotado cientista e o último homem na Terra trabalhando para salvar a humanidade de um apocalipse zumbi em *Eu Sou a Lenda*; ele foi o piloto de caça durão que deu um soco em um alienígena e que podia pilotar aeronaves galácticas, pondo fim à invasão alienígena, em *Independence Day*; e ele interpretou um agente do governo de óculos escuros dedicado a manter os humanos desinformados acerca das populações alienígenas massivas, amigáveis e hostis, que frequentam a terra na trilogia *Homens de Preto*. Em *Depois da Terra*, Smith faz o papel do pai de um personagem interpretado por seu próprio filho, Jaden Smith, em um planeta distante, alguns milhares de anos depois de a Terra ter sido evacuada. Os dois homens, em uma viagem através do espaço, se encontram em uma Terra muito diferente, e a linhagem de salvadores do planeta continua. (WOMACK, 2015, p. 29)

Avançando cronologicamente, mas não linearmente, surge, nos anos 1990, um amplo conjunto de novas obras musicais, sobretudo no segmento do Hip Hop e do Rap, mas também da música Eletrônica - especificamente *Techno* - obras que deslocaram e renovaram a estética afrofuturista, oxigenando e desenraizando-a do segmento literário. Iniciamos a descrição desta fase com as obras da cantora Missy Elliott (1971-presente), que recorre à estética afrofuturista sutilmente, em capas de álbuns, letras de canções e em performances ao vivo. A tendência à hibridação e codificação do afrofuturismo, em detrimento de uma exaltação mais explícita, se consolida na virada dos anos 2000, possivelmente como uma consequência da popularização do termo “afrofuturismo” após seu surgimento enquanto neologismo classificatório.

Nos primeiros álbuns, como *Da Real World* (1999), e *Miss E ... So Addictive* (2001), Elliott constrói uma relação intensa com a estética afrofuturista, balizando suas metáforas e os símbolos de ancestralidade africana, influentes no tocante a composição e performance. Além disso, a ampla aceitação e repercussão dos trabalhos de Elliott indicam o declínio da tendência pública do *mainstream* musical a perceber e rejeitar o afrofuturismo como fruto de processos ambíguos de hibridação cultural, entendidos como impuros, sobredeterminados e enviesados (WOMACK, 2015, p. 29). Posteriormente, tais processos de hibridação passam a ser situados como elemento constitutivo de um novo estilo, polivalente e cosmopolita, de circuito cultural (HALL, 2016, p. 33), fundado na esteira da globalização das artes. As imagens de Elliott com óculos holográficos, sapatos plataforma brilhantes e penteados futuristas, nas capas de álbuns e shows, elevaram a representação da mulher negra como afrofuturista ao primeiro plano.

A cantora de R&B e Hip Hop Erykah Badu (1971-presente), também apresenta obras musicais na esteira do afrofuturismo, desde o início de sua carreira, com o álbum *Baduizm*

(1997), de canções como *On & On*, cuja letra aborda a constante reelaboração de tradições culturais no mundo digital. A graduação de Badu em física influencia significativamente suas composições (WOMACK, 2015, p. 41). Em suas obras, a cantora explora aspectos das artes afrodiaspóricas, chegando a tratar do cosmopolitismo e das contradições da globalização, em *Worldwide Underground* (2003), da crítica social e política das relações multiculturais nos Estados Unidos, em *New Amerykah Part One (4th World War)* (2008), e, da simbologia em torno da ancestralidade africana, em seu álbum *New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)* (2010). Erykah Badu também pode ser considerada mentora de uma tradição de renovação do Spiritual Soul, um estilo musical que precede o R&B, e que enfatiza narrativas poéticas sutis, compatíveis com a discussão cosmológica presente no plano de fundo do afrofuturismo.

Nesta fase mais *mainstream* do afrofuturismo, surgem também na virada do milênio os trabalhos de Beyoncé (1981-presente), cuja obra causou uma revolução simbólica nos regimes hegemônicos de representação e na indústria cultural (GÓES, 2017, p. 10), partindo da matriz cultural afrodiaspórica para construir uma identidade artística que induz a globalização (Ibid., p. 63). Como integrante do grupo Destiny's Child, Beyoncé já incorporava alguns elementos do afrofuturismo em sua identidade visual, por exemplo, nos videoclipes das canções *Survivor* (2001) e *Cater 2 You* (2004). Porém, recentemente, a cantora vem explorando o afrofuturismo através dos conceitos de seus álbuns, como em *Lemonade* (2016) e *Renaissance* (2022), sendo ambos obras afrodiaspóricas, que propõem um memorial musical ancestral em modernização, incorporando referências de *blues* e *folk* junto a nuances eletrônicas, em termos dos samples, das letras e demais recursos audiovisuais. O filme *Black Is King* (2020), dirigido por Beyoncé, dá sequência às mesmas opções estéticas, criando uma narrativa focada na trajetória subjetiva da redescoberta das rotas da identidade afrodiaspórica.

No tocante ao afrofuturismo no Hip Hop temos a obra da dupla Outkast (1992-2007), composta por André “3000” Benjamin e Antwan “Big Boi” Patton (CLARK, 2015, p. 68). A sonoridade de seus trabalhos, à época diferenciada do Rap mainstream, popularizou um estilo conhecido como Southern Hip Hop, caracterizado por ritmos de enunciação desencaixados do *tempo* e letras crônicas sobre o cotidiano, com maior densidade subjetiva. No primeiro álbum da dupla, chamado *Southernplayalisticadillacmuzik* (1994), seu estilo autêntico foi demarcado por uma caracterização precisa das especificidades da experiência racial dos afro-americanos no sul dos Estados Unidos (WOMACK, 2015, p. 41). Nos álbuns seguintes, como *ATLiens* (1996) e *Aquemini* (1998), referências ao afrofuturismo tornam-se explícitas, e as estratégias

de representação utilizadas anteriormente são recicladas, para criar uma identidade simbólica visualmente mais profunda e rebuscada.

Outkast utiliza algumas formas estéticas presentes nos álbuns das bandas Funkadelic e Parliament, sobretudo em termos da relação entre sonoridade e visualidade (CLARK, 2015, p. 68). Na capa de *ATliens*, vemos um desenho em *cartoon* da dupla em posição de combate, acompanhado, no plano de fundo, por lutadores gigantes, como se a metáfora alienígena do título do álbum se referisse ao poder da música enquanto um meio de combate. Na capa de *Aquemini*, também desenhada em *cartoon*, André é representado em pé, de braços cruzados, e Antwan sentado em uma cadeira, segurando uma bengala, ao fundo há pirâmides egípcias, um disco voador, um Cadillac com faróis acesos, uma mulher negra segurando um jarro de água e outras duas que se abraçam envolvidas por tecidos brancos. Essa miscelânea estética proposta pela dupla nas capas de seus álbuns antecipa a versatilidade do afrofuturismo contemporâneo, e complexifica as práticas de recombinação de significados culturais, já utilizadas por George Clinton, mas revitalizadas na onda de popularização do afrofuturismo no fim do século XX.

**Figura 5** - Imagem de capa do álbum *Aquemini* (1998), de Outkast.



Fonte: LaFace Records/Arista Records.

Outro artista do Hip Hop cujas obras podem ser lidas como afrofuturistas é o rapper Kanye West (1977-presente), que, de acordo com Reynaldo Anderson e John Jennings (2014),

seria representante de uma virada tecnocultural no afrofuturismo, por encaminhar a identidade visual de suas obras para as técnicas digitais de produção musical (ANDERSON; JENNINGS, 2014, p. 31). Nesse contexto, os videoclipes das canções de Kanye funcionam como principal espaço simbólico de representação para sua identidade visual. No álbum *Graduation* (2007), que dá sequência à saga do personagem *Dropout Bear*, utilizado por Kanye como heterônimo, a faixa *Stronger*, criada a partir de um sample da canção *Harder, Better, Faster, Stronger*, da dupla Daft Punk, apresenta elementos sonoros e visuais do afrofuturismo. Neste videoclipe, o cantor é representado passando por experimentos científicos em uma máquina futurista (Ibid., p. 38), operada pelos integrantes do Daft Punk em meio a luzes *neon* e escadarias brilhantes.

Já no álbum *808's & Heartbreak* (2008), temos *Love Lockdown*, faixa cujo videoclipe incorpora símbolos, danças e ritmos africanos em cenários de isolamento subjetivo, inspirados pelas relações românticas de Kanye à época (Ibid., p. 40). E, no álbum *My Beautiful, Twisted Dark Fantasy* (2010), temos uma terceira canção que remete à estética afrofuturista, *Monster*, uma colaboração com Jay-Z, Nicki Minaj e Rick Ross, cujo videoclipe explora a tensão entre a superexposição e a solidão, a partir de práticas viscerais representadas no videoclipe, como o canibalismo e a tortura (Ibid., p. 43), realizadas por criaturas vampirescas, que representam metaforicamente o público, em uma crítica à obsessão popular pela intimidade dos artistas. O afrofuturismo aqui aparece como um tipo de núcleo conceitual a partir do qual se desdobram interfaces estéticas variadas, amparadas por convenções afrofuturistas, como o tecnocentrismo visual e a monstrificação dos sujeitos.

Em uma direção sonora extremamente distinta, a dupla de música eletrônica Drexciya (1992- 2002), que ficou conhecida como representante do *Techno de Detroit*, uma releitura sonora ambiental e industrial da música eletrônica européia dos anos 1980, explorou um dos conceitos estéticos mais profundos dentre todas as obras discutidas até então. Particularmente no álbum *The Quest* (1997), a mitologia dos *Drexciyans* é introduzida enquanto um conjunto de conceitos-base norteadores para suas criações musicais. De acordo com as informações que estão na contracapa do encarte de *The Quest*, a proposta conceitual da obra musical da dupla gira em torno da seguinte mitologia histórica:

Durante o maior holocausto que o mundo já conheceu, escravas Africanas grávidas, a caminho da América, eram atiradas ao mar aos milhares durante o parto por serem uma carga doente e disruptiva. Seria possível que no mar elas dessem à luz bebês que nunca precisariam de ar? Experimentos recentes mostraram ratos aptos a respirar oxigênio líquido. Ainda mais chocante e conclusivo foi o caso recente de um bebê humano prematuro salvo de uma morte certa pela respiração de oxigênio líquido através de seus pulmões subdesenvolvidos. Esses fatos combinados com

relatos de avistamentos de homens de guelras e monstros do pântano nos pântanos costeiros do Sudeste dos Estados Unidos fizeram a teoria do comércio escravista surpreendentemente possível. Seriam os Drexciyans respiradores subaquáticos, alterados aquaticamente, descendentes vítimas desse infortúnio da ganância humana? Teriam sido poupados por Deus a fim de nos ensinar ou nos aterrorizar? Migraram do Golfo do México até a bacia do Rio Mississippi e para os Grandes Lagos de Michigan? Eles andam entre nós? São mais avançados que nós? Por que fizeram sua música tão estranha? Qual a sua busca? Essas são muitas das questões que você não conhece e jamais saberá. O fim de uma coisa ... e o início de outra. (DREXCIYA, 2020, p. 213).

Estabelecendo relações com as narrativas mágicas, futuristas e históricas encontradas nos livros de ficção científica e fantasia afrofuturista, Drexciya retoma para si alguns dilemas insuperáveis da história colonial por trás da escravidão e da fundação da modernidade, e cria destinos alternativos para seus ancestrais africanos sacrificados injustamente na travessia da *Middle Passage* (GILROY, 2012, p. 79). Ademais, de acordo com Kodwo Eshun (2015), a “mitologia náutica” dos Drexciya é, assim como diversas produções culturais afrodiáspóricas dos anos 1990, significativamente inspirada pela publicação de *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), de Paul Gilroy.

Avançando, temos o trabalho fundamental de Tricia Rose (1962-presente), que, assim como Greg Tate, oferece contribuições mais analíticas do que estéticas para a consolidação do afrofuturismo, através de sua participação nas entrevistas do “texto fundador” de Mark Dery, *Black to the Future* (1994), mas também, em sua atuação perseverante e seu vanguardismo no estabelecimento dos Hip Hop Studies, que permitiram a inserção legítima do Hip Hop como tema nas agendas de pesquisa e de ensino universitário, sobretudo após a publicação do livro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994). Além disso, sua abordagem interseccional do Hip Hop é influenciada pelo feminismo negro e pelos estudos pós-coloniais, assim como no caso de escritoras de ficção como Octavia Butler e Ursula Le Guin. As obras de Tricia permitiram um incremento significativo da perspectiva afrofuturista e a incorporação de insights políticos das teorias feministas (ROSE, 1994, p. 176). De acordo com a autora, o Hip Hop e o afrofuturismo podem ser considerados historicamente contíguos, pois as projeções de futuro e as reformas do imaginário aparecem no Hip Hop por meio da articulação intelectual e cultural do preceito conhecido como *Droppin’ Science*, que se refere às estratégias alternativas de compartilhamento de saber através do Rap (ROSE, 2020, p. 58).

Nos segmentos entrecruzados da dança, do teatro e da moda, encontramos uma obra contemporânea interpretada como afrofuturista devido à sua inventividade visual extrema: os trabalhos de Billy Porter (1969-



presente), desenvolvidos na mesma esteira de disputa política por reconhecimento e ocupação de espaços de representação antes ocupada por Grace Jones (WOMACK, 2015, p. 35). As obras de Porter revelam a possibilidade de criar uma identidade totalmente fronteiriça nas linguagens artísticas (RAJEWSKY, 2012, p. 51), pois, apesar de sua agência criativa já ser reconhecida em diversas peças teatrais produzidas na Broadway, e de ter vencido inúmeros prêmios enquanto cineasta, Porter desdobra seus trabalhos em direções sempre novas, alcançando diferentes locais estéticos articulados.

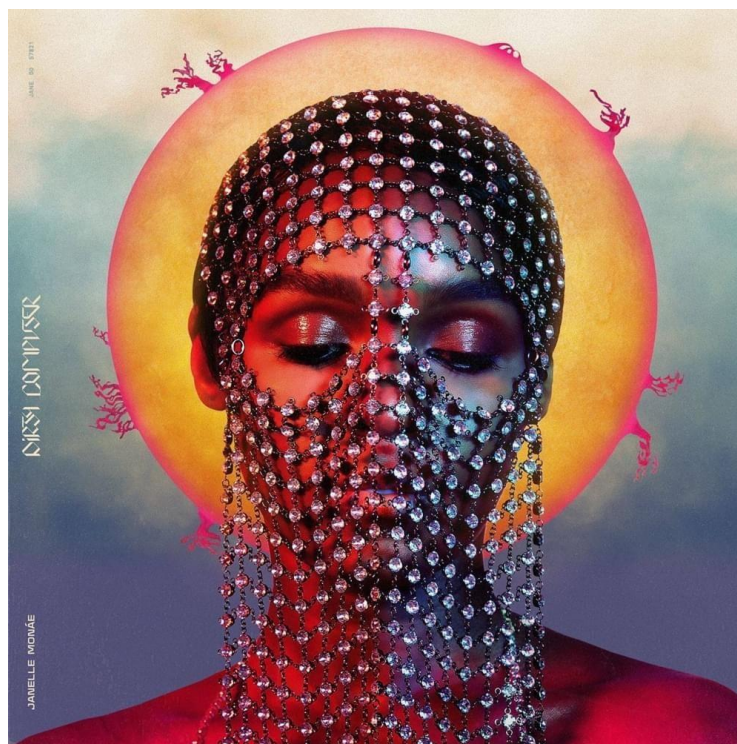
No nicho da moda, sua identidade estilística é vista como interseccional e disruptiva (WOMACK, 2015, p. 29), e sua atuação se dá com marcas conhecidas, como Abercrombie & Fitch, passando por eventos notórios como a *New York Fashion Week*. Algumas de suas peças representam uma ruptura que amplia a capacidade de crítica estética da moda, tendo em vista a violência convencional na opinião pública estadunidense, dominada pela homofobia e pelo racismo (IMARISHA, 2020), principalmente se levarmos em conta a articulação afrofuturista de uma identidade visual andrógina, por parte de Porter. Consideramos seu *Black Christian Siriano gown* (2019), um terno-vestido preto utilizado na 91ª cerimônia do Academy Awards, um ótimo exemplo das formas de articulação política da estética afrofuturista no segmento da moda.

Após a virada do milênio, o projeto afrofuturista tanto avança em termos de processos de hibridação cultural, através de obras cindidas entre linguagens artísticas tradicionalmente afrofuturistas, como a literatura, quanto passa a ser redefinido pela tendência à resignificação de formas de representação mais modernas, como o cinema (AKOMFRAH, 2017, p. 21). Os filmes e álbuns de Janelle Monáe (1985-presente), por exemplo, integram o conjunto de obras afrofuturistas que tensionam as fronteiras entre linguagens artísticas (CLARK, 2015, p. 62). Monáe é, atualmente, uma das representantes mais importantes do afrofuturismo, por articular seu projeto estético em múltiplas frentes. Seus álbuns são inspirados pelas texturas *cyberpunk* da ficção científica, e narram a trajetória da personagem Cindi Mayweather Metropolis, seu heterônimo, que protagoniza os álbuns *The ArchAndroid* (2010) e *The Electric Lady* (2013).

Por outro lado, em seus filmes é comum encontrar formas descontínuas de montagem e críticas à linearidade histórica (Ibid., p. 68), como em *Harriet* (2019) e *Antebellum* (2020), filmes cujo enredo é baseado na história cultural da diáspora. Semelhantemente à articulação intermediária praticada por Beyoncé em *Lemonade* (2016), que acompanha o filme de mesmo nome, Monáe construiu o álbum *Dirty Computer* (2018), de modo intermediário (HIGGINS,

2012, p. 41), interligando o álbum a um filme de mesmo nome, o qual compõe uma prequela da narrativa musical.

**Figura 6** - Imagem de capa do álbum *Dirty Computer* (2018), de Janelle Monáe.



Fonte: Wondaland Records/Bad Boy Records/Atlantic Records.

Nesse contexto, surgem os trabalhos de Ryan Coogler (1986-presente), cineasta cujos trabalhos se destacaram como, por excelência, representativos do afrofuturismo, sobretudo em sua interface *mainstream*, mais influenciada por estratégias de apelo comercial e por regimes hegemônicos de representação. Seu primeiro longa-metragem, *Fruitvale Station* (2013), que narra a trajetória de Oscar Grant, jovem negro assassinado pela polícia dos Estados Unidos, é relevante para o contexto de formação do movimento Black Lives Matter, porém, acaba sendo em geral, ofuscado pelas outras obras de Coogler, tanto da série *Creed*, quanto da série *Black Panther*, elevada a um status icônico no âmbito do afrofuturismo.

Os filmes *Black Panther* (2018) e *Black Panther: Wakanda Forever* (2022), poderiam facilmente ser considerados as obras afrofuturistas de maior impacto sobre a opinião pública, o imaginário coletivo e os regimes hegemônicos de representação atuais, e provavelmente são o prisma de uma nova fase histórica derradeira do projeto afrofuturista, devido à sofisticação e incremento do modelo de ficção especulativa a partir da injeção massiva de recursos técnicos, tecnológicos e financeiros na esfera da produção cultural. Além de consolidar o afrofuturismo

através do fortalecimento de um discurso estético na esfera pública e alçar atores negros como Chadwick Boseman, Michael B. Jordan e Lupita Nyong' ao reconhecimento global, a série de filmes *Black Panther* também contribui para o aprofundamento da hibridação das culturas de matriz africana, ao demonstrar para públicos cada vez mais amplos que estas culturas sempre fizeram parte de um panorâma global (WEIBEL, 2017, p. 16).

Também em torno de 2010, surgem as primeiras obras do DJ e produtor Flying Lotus (1983-presente), cujas características são significativamente diferentes dos DJ's afrofuturistas que o precederam (CLARK, 2015, p. 62). Suas músicas consistem em uma sobreposição de texturas rítmicas em *looping*, que, por vezes, soam incômodas, sendo em geral, instrumentais, ou então, canções em parceria, sobretudo com cantores de Rap, em uma estratégia semelhante a de DJ's como MF Doom, Madlib e J Dilla, que buscaram descentralizar a figura dos MC's nos espaços de representação do Hip-Hop (FÉLIX, 2005, p. 29).

Assim como Kanye West e Janelle Monáe, Lotus realiza uma articulação audiovisual sofisticada entre seus trabalhos, por meio de animações e curta-metragens, usados como plano de fundo visual para as texturas mecânicas em sua identidade sonora (ROCHA, 2021, p. 51). Sua obra intermediática pode ser identificada nas músicas *Zodiac Shit* (2014) e *Putty Boy Strut* (2014) que acompanham animações dirigidas pelo artista britânico Cyriac, em curta-metragens que resultam da parceria com cineastas estadunidenses, nas músicas *Until the Quiet Comes* (2014) e *Coronus, The Terminator* (2015), e também em parcerias com cantores, em *Never Catch Me* (2014), com Kendrick Lamar, e em *More* (2019), com Anderson Paak.

Por outro lado, ainda no segmento musical, temos, contemporaneamente, recuperações do projeto estético afrofuturista no Jazz (LIMA, 2019), através das obras de dois músicos em particular. Um deles é o baixista Thundercat (1984-presente), que inicia sua carreira na banda de thrash metal Suicidal Tendencies, porém atua em inúmeros segmentos musicais diferentes, utilizando o Jazz enquanto meio de hibridação (HOBSBAWM, 1990, p. 159). As músicas de Thundercat são, em geral, instrumentais, ou então, entremeadas por parcerias com cantores e outros instrumentistas, como em seus últimos álbuns *Drunk* (2017) e *It Is What It Is* (2020), em que os temas distópicos e apocalípticos explorados nas primeiras obras, como *The Golden Age of Apocalypse* (2011), permanecem e são relidos junto a elementos ritmicos africanos, por meio da combinação entre texturas sonoras do Jazz, do Hip Hop e de música experimental.

Kamasi Washington (1981-presente) também se inclui entre os instrumentistas de Jazz cuja obra pode ser associada ao afrofuturismo, não apenas em vista dos temas explorados em

suas composições e nas capas de álbuns, mas também em sua “indumentária artística” (ROSE, 2020, p. 57), semelhante às roupas utilizadas por Sun Ra, George Clinton e Afrika Bambaataa durante suas performances ao vivo. Enquanto saxofonista, Kamasi produziu jornadas sonoras épicas, e muito mais tradicionais do que Thundercat em relação às convenções jazzísticas, se aproximando, talvez, da mesma tradição vanguardista de Wayne Shorter e John Coltrane. As composições de Kamasi são vagarosas e complexas, apoiando-se em temas musicais cósmicos e astronômicos, como no caso dos álbuns *The Epic* (2015) e *Heaven and Earth* (2018), que remontam diretamente ao modelo de composição da Arkestra de Sun Ra.

Por fim, temos obras que retomam a linhagem da ficção científicaafrofuturista dentro da literatura, a exemplo de Nnedi Okorafor (1974-presente) e Tomi Adeyemi (1993-presente), ambas escritoras estadunidenses de origem nigeriana, que enfatizam em seus trabalhos tanto a literatura adulta, quanto a literatura infanto-juvenil, explorando mitologias e cosmologias de origem africana e afrodiáspórica (YASZEK, 2020, p. 156), como no caso das séries *Legacy of Orisha* (2018-2020), de Adeyemi, e *Nsibidi Script* (2011-2022), de Okorafor. Nas obras de Adeyemi, há múltiplas referências à mitologia Iorubá, por exemplo, em *Children of Blood and Bone* (2018), que reinterpreta as culturas do oeste africano ficcionalmente, do mesmo modo que muitos escritores da América Latina, em particular no Brasil, devido à consolidação da Santería e do Candomblé pela via do sincretismo (KABRAL, 2019, p. 106). Já nas obras de Okorafor, podemos identificar referências políticas diretas à identidade nacional da Nigéria, e aos seus tensionamentos transnacionais da mesma, como em suas obras *Akata Witch* (2011) e *Akata Warrior* (2017), romances interligados que narram a trajetória de Sunny Nwazue, uma criança nigeriana albina, portadora de poderes mágicos.

Na seção a seguir, apresentaremos as correspondências e divergências do contexto dos Estados Unidos, em que o afrofuturismo surge originalmente, com o Brasil, evidenciando sua genealogia histórica afrodiáspórica em comum, tanto em termos de projetos estéticos, formas de representação e linguagens artísticas, quanto no tocante aos regimes de violência colonial e as estratégias de resistência estabelecidas em seu revés (SILVA; SANTOS, VAN AMSTEL, 2019, p. 147). Políticas de Estado como o conjunto de leis Jim Crow nos Estados Unidos, ou o conjunto de práticas de exclusão e apagamento conhecido como mito da democracia racial no Brasil, na verdade, fazem parte de um mesmo projeto colonial, contra o qual os projetos de futuro construídos no seio do afrofuturismo resistem (MOMBAÇA, 2020, p. 10; BUROCCO, 2019, p. 56), ao articular outros regimes de representação cultural e transfigurar o horizonte de expectativa imposto aos sujeitos e grupos da diáspora africana.

## CAPÍTULO 2 - Eu sou a continuação de um sonho: antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil

Eu sou a continuação de um sonho  
 Da minha mãe do meu pai  
 De todos que vieram antes de mim  
 Eu sou a continuação de um sonho  
 Da minha vó, do meu vô  
 Quem sangrou pra gente poder sorrir  
 Eu fui até onde achavam escuro  
 Levantei uns da minha cor, não fiz a causa de escudo  
 Eu fui além do discurso  
 Mas se um se levantar e mudar sua jornada valeu a batalha  
 Continuação de quem correu pra gente andar em paz  
 Continuação de quem bateu pra gente não apanhar mais [...]  
 (*Continuação de um sonho*, BK', 2022)

A tentativa de perseguir, remontar e analisar a trilha histórica de antecedentes estéticos do afrofuturismo segue um modelo afrodiaspórico, que exige relacionar o afrofuturismo com processos transnacionais que levaram à sua formação, desde a fundação econômica, cultural e epistemológica da modernidade (QUIJANO, 2005, p. 122), até processos mais localizados de disputa, em torno das identidades nacionais (HALL, 2006, p. 47). A partir da discussão sobre o afrofuturismo nos Estados Unidos, podemos traçar paralelos com as experiências político-culturais particulares do afrofuturismo no Brasil, tendo em vista que certos marcos históricos dentro dos Estados nacionais - como o abolicionismo - representam homologias significativas na recepção e desenvolvimento deste e de outros projetos estéticos da diáspora.

No caso brasileiro, há um regime de racialização particular estabelecido e configurado por camuflagens, ambiguidades e negações, ao invés de estratégias de apontamento e controle das diferenças raciais, como no caso estadunidense (GATES JR. 2011, p. 31). Tal regime de violência é conhecido como mito da democracia racial (Ibid., p. 18), e recorre à herança dos processos de branqueamento racial e de embranquecimento cultural, estabelecidos na esteira de institucionalização do racismo científico enquanto projeto eugenista de Estado responsável pela construção da identidade nacional brasileira (FLOR, 2017, p. 155). Apesar das diferenças entre as experiências históricas da agência negra nos Estados Unidos e no Brasil, as mesmas também apresentam semelhanças decorrentes da atuação coordenada dos movimentos sociais negros, que, compondo uma rede interligada de solidariedade e cooperação política, ressaltam as homologias entre estas experiências históricas.

A frase que intitula o segundo capítulo desta dissertação, “eu sou a continuação de um sonho”, verso da canção de mesmo nome, presente no álbum *Icarus* (2022), do rapper BK', se refere às comunidades de memória da diáspora africana e seu papel na construção do projeto

afrofuturista, em termos da composição de sonhos, idealizações e resistências articuladas com a agência negra (HALL, 2006, p. 26). Para Walidah Imarisha (2020), os sujeitos e populações da diáspora africana são o próprio “sonho das gentes pretas escravizadas, a quem foi dito que seria irrealista imaginar um dia em que elas não seriam chamadas propriedade” (IMARISHA, 2020, p. 257). O afrofuturismo pode ser interpretado como uma continuação representacional de sonhos de futuro construídos por sujeitos negros desde o período abolicionista (Idem). Ao se recusarem coletivamente a confinar sua existência à realidade violenta e desumanizante da escravidão, “as pessoas pretas nos sonharam [...] elas curvaram a realidade, e reformularam o mundo, para criar-nos” (Idem). Nesse sentido, é razoável supor que eventos históricos, lutas políticas e obras de arte que atravessaram os processos sociais de formação do afrofuturismo deverão ser considerados ao traçar uma genealogia de seus antecedentes estéticos no Brasil.

É interessante notar que, no Brasil, o surgimento das primeiras manifestações artísticas de inspiração afrofuturista, ocorre, apesar da descontinuidade com os regimes hegemônicos de representação cultural, na segunda metade do século XIX, particularmente na década de 1870 (FILHO, 2004, p. 10; YASZEK, 2020, p. 142). Este alinhamento temporal entre projetos de representação de diferentes nações resulta da lógica organizacional afrodiáspórica subjacente no afrofuturismo, a qual gera interdependência entre as experiências pós-coloniais da diáspora nos Estados Unidos e no Brasil. Tal lógica de organização comum pode ser percebida através das correspondências e continuidades entre as formas de representação e linguagens artísticas utilizadas pelos sujeitos para construir identidades estéticas homólogas no interior de Estados nacionais apartados.

As representações de inspiração afrofuturista das experiências pós-coloniais dentro do Brasil, apresentam, nas literaturas negras publicadas a partir de 1870, múltiplas referências ao contexto político do abolicionismo, representações que estabeleceram contornos alternativos na narrativa colonial eurocêntrica segundo a qual a abolição da escravatura teria resultado da boa vontade e auto-consciência democrática dos colonizadores (MOURA, 2020, p. 24). Indo na contramão do nacionalismo insurgente, diversos artistas afrodiáspóricos foram obrigados a invocar formas culturais codificadas para representar suas experiências de agência, buscando preservar a tradição cultural da diáspora africana enquanto meio privilegiado de redistribuição de recursos para satisfação de necessidades, bem como, de transfiguração do imaginário com vistas à auto-inscrição nos regimes de representação cultural.

Obras como romances e contos sobre as práticas de libertação ou a intersubjetividade, álbuns musicais que explicitaram as influências da diáspora africana sobre a cultura brasileira, e filmes sobre horizontes distópicos e polivalentes de futuro inspirados pela ficção científica, aperfeiçoaram gradualmente as representações afrofuturistas de experiências de agência negra no Brasil, através do século XX. As disputas estéticas estabelecidas por artistas afrofuturistas forneceram alternativas criativas contra a herança colonial de um ideário pseudo-democrático fundado por políticas eugenistas de Estado, permitindo aos sujeitos questionar modos de ação e comportamento que reforçam práticas de racialização das diferenças (FLOR, 2017, p. 155; FAUSTINO, 2018, p. 152).

## **2.1. 1850-1950: abolicionismo, ficção especulativa e auto-representação**

No Brasil, diferentemente dos Estados Unidos, a herança da escravidão foi camuflada pelas políticas de branqueamento, que levavam a um esforço auto-consciente do negro em se identificar com uma matriz cultural européia e negar ou apagar a identidade cultural africana (NASCIMENTO, 2017, p. 83). Nesse sentido, a construção de uma análise do afrofuturismo centrada nos regimes de representação cultural tangencia e questiona a narrativa histórica do negro brasileiro enquanto sujeito cativo, conivente com a violência colonial (MOURA, 2020, p. 7), apresentando fontes históricas alternativas para reler arquivos da “biblioteca colonial” e fundamentar as narrativas de agência presentes em obras afrodiáspóricas desde o século XIX.

Por muito tempo, afirmou-se que o negro brasileiro deveria assumir um pensamento e um comportamento omissos, para anular os efeitos práticos do racismo e possibilitar ascensão sócio-econômica (NASCIMENTO, 2017, p. 79). Entretanto, tal raciocínio é baseado em um modelo essencialista e racializado de sujeito, que apaga as disputas políticas pelo controle das diferenças como origem histórica dos regimes de desigualdade e discriminação. Além disso, este argumento reproduz imagens estereotipadas e pejorativas dos sujeitos negros, influentes na composição dos regimes hegemônicos de representação. Por isso, o sofrimento subjetivo, a fragmentação identitária e a resistência cultural foram questões prevaescentes nas primeiras obras afrodiáspóricas de inspiração afrofuturista. Entre estas, incluímos propostas de ruptura e abertura de campos artísticos em que a presença negra ainda não havia sido estabelecida, mas também, propostas de hibridação estética e modernização da produção cultural afrodiáspórica.

Começamos pelos trabalhos de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), romancista negra do período abolicionista e primeira escritora negra no Brasil. Maria é a primeira mulher negra a publicar um livro na América Latina, foi a fundadora de uma tradição literária abolicionista no Brasil, e, também pode ser considerada a primeira cuja obra articula antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil, como um modelo especulativo de produção cultural crítica focado na elaboração de projetos de futuro para sujeitos e grupos afrodiáspóricos. O romance *Úrsula* (1859), talvez seja sua obra literária mais significativa, que apresenta uma narrativa voltada à humanização da população afrodiáspórica no Brasil e à construção do negro como sujeito de seu próprio discurso (NASCIMENTO, 2017, p. 161). *Úrsula* foi lançado por Maria Firmina sob o pseudônimo de *uma maranhense*, como estratégia contra represálias esperadas em torno do discurso antiescravagista presente na obra.

No romance, a autora realiza um descentramento em torno da narrativa shakespeariana do “amor impossível” a partir das experiências sociais negras no contexto do abolicionismo, usando elementos tanto da intersubjetividade negra quanto da luta abolicionista, para explorar as relações afetivas estabelecidas entre escravizados (FANON, 2008, p. 111) no contexto das lutas por libertação do fim do século XIX. Outro texto de Maria Firmina que merece destaque, publicado pela Revista Maranhense, um ano antes da promulgação da Lei Áurea (1888), é o seu conto *A Escrava* (1887), dedicado a ilustrar a perspectiva das populações negras do Brasil sobre a abolição, durante o auge da campanha abolicionista. Através de obras literárias como estas, a autora influenciou, assim como Frederick Douglass nos Estados Unidos, o surgimento de uma trilha histórico de antecedentes estéticos culminante no afrofuturismo. Maria Firmina é vanguardista por excelência nas artes da diáspora no Brasil, e sua obra levou à disseminação e representação dos sonhos de resistência do negro brasileiro em horizontes futuristas à frente do seu tempo. Atualmente, o amor platônico entre *Úrsula* e o bacharel Tancredo, eternizado em seu romance do século XIX, já não seria considerado tão impossível, e, provavelmente, os livros da autora e sua coragem e ousadia em imaginar destinos alternativos tenham parte nisto.

Um outro escritor primevo cuja obra possui referências culturais reconhecíveis como antecedentes estéticos do afrofuturismo é Machado de Assis (1839-1908), particularmente em alguns de seus textos publicados entre as décadas de 1870 e 1880 (FILHO, 2004, p. 10). Sua posição ambígua e socialmente contestada em relação à identificação racial, e a indiferença de suas obras quanto à luta abolicionista – característica de Machado como outsider estabelecido, mas também da “geração 1870” em geral (MISKOLCI, 2006, p. 361) - certamente são fatores



que o distanciaram de uma tradição crítica de literatura negra no Brasil, porém, tais premissas não são consensuais. A esse respeito, Domício Proença Filho (2004) afirma:

Há quem defenda que o fato de um mulato ter-se tornado um dos maiores, senão o maior dos escritores brasileiros, é altamente significativo para a causa da afirmação da etnia, embora não se encontre em sua obra ficcional uma assunção ideológica nesse sentido. Outros criticam a ausência em seus textos de problemática ou temática negra positivamente dimensionada e vergastam o seu branqueamento, numa atitude tão racista quanto a que discrimina os negros. Outros mais consideram que a sua crítica mordaz à sociedade brasileira de seu tempo revela um modo de participação que o vincularia a um segmento de literatura-denúncia. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 11-12)

Nesse caso, a literatura de Machado pode ser definida como “literatura sobre o negro”, mas não como “literatura do negro” (Ibid., p. 14), devido ao dilema político em torno da auto-identificação racial ambígua manifestada pelo autor. Nesse ínterim, as tendências subjacentes de denúncia, presentes na literatura machadiana, e sua articulação com elementos simbólicos da ficção científica, por exemplo, nos contos *Rui de Leão* (1872) e *O Imortal* (1882), indica uma hibridação auto-consciente entre o imaginário da cultura nacional, sobretudo partindo de referências indígenas brasileiras, e o imaginário futurista da ficção científica, no qual a busca por elementos sobrenaturais, como a imortalidade, produz trajetórias épicas de perseguição de um destino fantástico ou perturbador (YASZEK, 2020, p. 144).

No conto *O Imortal*, *Rui de Leão*, um fidalgo português que se casa com uma mulher indígena e é introduzido a técnicas botânicas e rituais espirituais, é influenciado a ingerir um elixir que lhe traz a imortalidade, manifestada por meio de sabedoria e vigor sobre-humanos. De modo geral, tal narrativa possui nuances de fetichismo cultural amarradas pela perspectiva interétnica. Entretanto, a predominância dos temas insurgentes no escopo científico do fim do século XIX, como química e botânica, que aparecem junto a temas da ancestralidade cultural brasileira, denotam a estética afrofuturista, construindo seus antecedentes ao explorar projetos de vida futuristas, oníricos e míticos através da questão filosófica da imortalidade - explorada também em seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) (FILHO, 2004, p. 11).

Avançando, em torno da virada do século XIX para o XX, surgem as obras de Lima Barreto (1881-1922), marcadas, entre outros elementos, pelo uso da ficção como instrumento de crítica social, em antecipação a tendências estéticas posteriormente reconhecidas como um preâmbulo do modernismo (CANCLINI, 2019, p. 81). O fato das obras de Barreto terem sido renegadas pela opinião pública e pelos críticos fluminenses até o fim de sua vida, chegando a obter reconhecimento apenas tardiamente (FILHO, 2004, p. 15), evidencia desafios políticos que o autor enfrentou, tanto por conta de sua identificação racial negra, afrontada por práticas

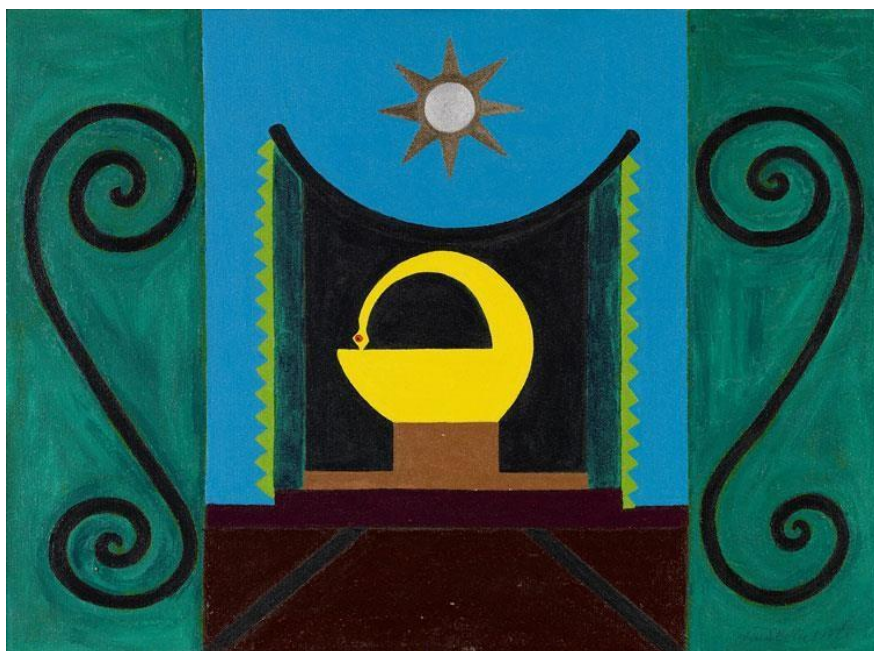
sutis de discriminação previstas no projeto eugenista de Estado, quanto pelo posicionamento crítico, cético e cínico do autor em relação ao recém-implantado regime republicano (Ibid., p. 16), fortemente influenciado pelo anarquismo e pelo socialismo dos jornais populares.

Sua crítica ao sistema de titulação e à burocracia brasileira em vias de consolidação, é representada através de formas estéticas incomuns, em obras inspiradas pela ficção científica, como o conto *A Nova Califórnia* (1910), que persegue o químico Raimundo Flamel na cidade fictícia de Tubiacanga, quando a população, acreditando na transmutação de ossos em ouros, saqueia covas nos cemitérios, ou em textos mais satíricos como *Os Bruzundangas* (1922), em que Lima traça críticas ácidas ao republicanismo e sua intelectualidade provinciana, por meio do país fictício Bruzundanga como representação metafórica do Brasil. Ademais, referências estéticas que entrecruzam ficção e política também aparecem em textos autobiográficos como *Cemitério dos Vivos* (1919) e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909). Ademais, tais obras são atravessadas por relatos de Lima sobre experiências do negro brasileiro no contexto republicano, reenquadradas a partir da ficção como instrumento de criação e de veiculação de representações de denúncia e revolta contra o racismo. Tal combinação entre denúncia política e ficção científica fornece antecedentes para o surgimento do projeto afrofuturista no Brasil.

A partir da década de 1940, outros segmentos artísticos também começam a apresentar usos alternativos das referências estéticas do afrofuturismo, no teatro, nas artes plásticas e na poesia (GATES JR., 2011, p. 17). Nesse contexto, as obras de Abdias do Nascimento (1914-2011), ator, escritor, político e artista plástico brasileiro, são fundamentais para a idealização e construção de entidades e de projetos culturais afrodiáspóricos no Brasil, a exemplo do Teatro Experimental do Negro (TEN), do Museu da Arte Negra (MAN), do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), e do próprio Movimento Negro Unificado (MNU).

Os temas de suas obras são, em geral, inspirados por um imaginário afrodiáspórico, passando pelo associativismo negro e pelo pan-africanismo, em obras como *O Quilombismo* (1980), e *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978). Por outro lado, temas como as mitologias dos povos africanos, a cosmologia dos Orixás, o sincretismo e a hibridação cultural, aparecem tanto em seus textos, quanto nas peças do TEN, como a releitura de *Otelo* (1946) e *Orfeu da Conceição* (1956), e em suas pinturas, repletas de simbolismo, dentre as quais destacamos o conjunto de obras *Sankofa* (1992), que explora significados do sistema pictográfico *Adinkra*, dos povos Ashanti, de Gana (NASCIMENTO, 2016).

**Figura 7** - Imagem de Sankofa N° 2 - Resgate (Adinkra Asante) (1992), de Abdias do Nascimento.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural/IPEAFRO.

Partindo do conceito de Sankofa (AIN-ZAILA, 2019), Abdias do Nascimento também ofereceu, entre as décadas de 1980 e 1990, uma série de cursos sobre o ensino de história e de cultura africana e afro-brasileira, antecipando ações educacionais estabelecidas a partir da Lei 10.639/2003 (SILVÉRIO, 2018, p. 157). Sankofa, o símbolo do pássaro que voa para frente com a cabeça para trás, isto é, que avança para o futuro sempre atento ao passado, representa uma síntese dos significados do afrofuturismo (NASCIMENTO, 2016). E, se o princípio de Sankofa atravessa a obra de Abdias, podemos, portanto, identificar certos aspectos da mesma como antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil, desde os conceitos das obras até sua atuação política transnacional (FERNANDES apud NASCIMENTO, 2017, p. 21).

Ainda na década de 1940, surgem as obras do ator, poeta e folclorista Solano Trindade (1908-1974), que demonstram a possibilidade de rearticulação e recriação estética de saberes de matriz africana, como os mitos dos Orixás e os rituais religiosos sincréticos do Candomblé, ou as experiências subjetivas do homem negro disputando reconhecimento em uma sociedade racista. De modo semelhante a Abdias do Nascimento, Trindade contribuiu para inserir as artes de matriz afrodiaspórica em outros contextos de disputa por legitimidade, seja nos circuitos da crítica cultural paulista, seja na comunidade acadêmica, ao evidenciar a herança africana por trás da cultura popular, no caso de seus estudos sobre lendas populares regionais do Vale do Paraíba (TRINDADE, 2007, p. 9).

A participação de Solano no I Congresso Afro-Brasileiro (1934), evidencia a relação entre seu posicionamento político na disputa pelos direitos sociais do negro e sua produção artística (Ibid., p. 129), entrelaçada à cultura popular. Alguns poemas específicos demonstram, de modo mais nítido, como o autor maneja referências estéticas de inclinação afrofuturista, a exemplo de *Amanhã Será Melhor* (1961) e *Velho Atabaque* (1963) (Ibid., p. 18; 64), poemas voltados a relação dos horizontes negros de futuro com as práticas culturais, ou ainda, *Canto dos Palmares* (1961) e *Civilização Branca* (1961) (Ibid., p. 137; 144), dedicados à história da resistência negra no Brasil e à denúncia do racismo. Em *O tempo jogou prata sobre minha cabeça* (2007), por exemplo, Solano expressa a importância das experiências culturais negras enquanto meio contínuo de resistência coletiva:

O tempo jogou prata sobre minha cabeça  
 Minha vida virou música  
 Minha existência escultura  
 Juventude ficou comigo até agora  
 Amor está sempre comigo

O tempo jogou prata sobre minha cabeça  
 Armazenei experiências  
 Sou rico de compreensão  
 Sei amar suntuosamente  
 Sou letreiro luminoso do amor

O tempo jogou prata sobre minha cabeça  
 Sou tambor de mensagem  
 Sou cenário de balé universal  
 Nunca serei túmulo nem morte  
 Nunca serei para nem fim [...] (TRINDADE, 2007, p. 122)

Por outro lado, temos os trabalhos de Ruth Guimarães (1920-2014), enquanto uma das primeiras escritoras negras brasileiras a ter suas obras popularizadas e reconhecidas em escala nacional (FILHO, 2004, p. 34). Do mesmo modo que Solano Trindade, Guimarães dedicou parte de sua obra ao estudo da cultura popular, voltando-se ao folclore regional e às lendas valeparaibanas, mas também, à tradução de romances globalmente consagrados, de escritores como Honoré de Balzac, Fiódor Dostoiévski e Alphonse Daudet. Atuante como jornalista e eleita tardiamente para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, Ruth publicou seu romance mais importante, *Água Funda* (1946), ainda na década de 1940.

Na obra em questão, a autora resgata a tradição iniciada por Maria Firmina dos Reis, e aborda o contexto nacional pós-abolição, explorando, com linguagem fantástica, misteriosa e mágica, o processo de transição política e cultural entre o período da escravidão e o período da industrialização, caracterizando a experiência da mulher negra a partir das lendas contadas ao redor da fogueira por Sinhá, Joca e Curiango (GUIMARÃES, 2018, p. 120). Ademais,

*Água Funda* também representa um tipo de descentramento para a literatura brasileira em termos de linguagem e narrativa, com suas combinações rebuscadas entre saberes indígenas e da cultura caipira, que oferecem uma caracterização alternativa do processo de hibridação cultural entre o interior de São Paulo e o sul de Minas Gerais na virada do século XX. Outras obras da autora, como a coletânea de contos e causos *Os Filhos do Medo* (1950), demonstram a tendência à incorporação da fantasia e da ficção nas obras de Ruth Guimarães

Até 1950, podemos dizer que os antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil, são um conjunto de referências esparsas e indiretas, pois, assim como nos Estados Unidos, temas históricos e políticos, como o abolicionismo e o pan-africanismo, predominavam no segmento da literatura, uma característica que se modifica drasticamente após o fim da Segunda Grande Guerra e da consolidação de regimes de consumo estáveis no interior dos Estados nacionais, que ofereceram alternativas para a democratização do acesso a novas técnicas de produção e tecnologias culturais, sobretudo, no ramo da música (SEVCENKO, 2001, p. 109). Muitos dos artistas inseridos até aqui na discussão sociológica sobre afrofuturismo no Brasil, realizaram, primeiramente, disputas por reconhecimento, buscando ocupar espaços de representação antes considerados socialmente embranquecidos, com a finalidade de articular linguagens artísticas a partir de uma base afrodiaspórica de experiências sociais. Os mesmos abriram caminho para uma verdadeira explosão de manifestações afrofuturistas na música a partir dos anos 1960.

## **2.2. 1960-1970: resistência à ditadura militar e o Samba-Rock**

Em um segundo momento histórico surgem obras esteticamente rebuscadas e ousadas, durante as décadas de 1960 e 1970, principalmente no segmento musical, que gradualmente substitui a literatura enquanto principal meio de representação dos antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil. As experiências sociais de grupos afrodiaspóricos durante a Primeira República, o Estado Novo e, especialmente a partir de 1964, com o início do regime militar, foram atravessadas por um conjunto de represálias morais, oficiais e extra-oficiais, contra a reprodução social das práticas e representações culturais negras, da Capoeira até a Umbanda, do Samba até as Posses (FÉLIX; 2005, p. 80). Nesse contexto, obras afrofuturistas musicais, literárias e cinematográficas projetaram futuros alternativos em que suas vidas se encaixavam, e popularizaram estas perspectivas à medida que os artistas ocupavam espaços hegemônicos de representação cultural e adquiriam algum tipo de poder simbólico.

A obra de Clementina de Jesus (1901-1987) exemplifica tal processo detransformação das tradições afrodiáspóricas em tecnologias ancestrais (SOUZA, 2019, p. 34), por meio da articulação crítica e criativa das artes com um imaginário afro-inspirado (KABRAL, 2019, p. 104). Clementina de Jesus pode ser considerada a principal mantenedora contemporânea da tradição vocal dos cantos africanos, mais especificamente dos *Vissungos*, através dos quais ela contribui para a popularização de outras tradições musicais de origem africana em circulação popular, como o *Samba de Roda*, o *Jongo* e a *Umbigada*. Seu estilo peculiar de canto, grave e profundo, estabeleceu uma tradição estética posteriormente explorada por cantoras negras no entorno do samba, como Jovelina Pérola Negra. Sua agência criativa também está relacionada à consolidação das escolas de Samba, principalmente da Estação Primeira de Mangueira, mas também ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela .

O trabalho de Clementina, junto a Tia Doca e Geraldo Filme, no álbum *O Canto dos Escravos* (1982), evidencia o processo sociotécnico e tecnocultural de revitalização estética da tradição negra dos “cantos de trabalho”, desenvolvida na região de Diamantina em Minas Gerais (GATES JR., 2011, p. 45), ao longo do período escravocrata, através da combinação linguística entre o português e os dialetos da língua *Umbundu*, falada por negros escravizados de Benguela (FILHO, 1986, p. 9). O disco, protagonizado pelas interpretações de Clementina, pode ser relacionado ao trabalho musicológico e etnográfico realizado pelo filólogo Aires da Mata Machado Filho, no livro *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais* (1943), dedicado ao registro das letras e partituras dos cantos negros de São João da Chapada (Ibid., p. 33). Neste álbum, Clementina nos ajuda a compreender os processos de hibridação cultural por trás das artes afrodiáspóricas como um projeto estético- político de manutenção dos vínculos culturais mediados por tradições estéticas de ancestralidade (CANCLINI, 2019, p. 159).

Alternando entre obras voltadas ao resgate de tradições culturais históricas, e outras de caráter esteticamente experimental e/ou ficcional, surgem, na virada da década de 1960, as obras de Elza Soares (1930-2022), cantora e compositora cujo trabalho evoca os antecedentes estéticos do afrofuturismo em conceitos de álbuns, nas letras das canções, nos temas de suas performances, em suas roupas, penteados e em suma, em sua identidade visual (ROCHA, 2021, p. 155). No início de sua carreira, Elza tornou-se conhecida através dos concursos musicais em programas de rádio, destacando sua participação em 1953, no programa *Calouros em Desfile*<sup>10</sup>, apresentado por Ary Barroso.

Ao ser afrontada e ridicularizada pela pergunta do apresentador: “De que planeta você veio, minha filha?”, Elza responde: “Do mesmo planeta que o senhor, Seu Ary. Do planeta fome” (Ibid., p. 156). Experiências de Elza como essas tornaram-se os próprios conceitos de suas obras, por atribuírem um potencial crítico à sua identidade estética, levando-a a provocar descentramentos significativos na estrutura lírica e instrumental da música popular brasileira, ao recombinar gêneros musicais negros, realizando críticas ao processo de embranquecimento dos mesmos, uma estratégia perceptível em *A Bossa Negra* (1961) e *Sambossa* (1963).

Após décadas de atividade contínua, lançando álbuns que se tornaram clássicos, como *Lição de Vida* (1976) e *Pilão + Raça = Elza* (1977), Elza afunila cada vez mais o teor político de suas composições, em termos de uma crítica aguda contra a desigualdade e a discriminação racial, a exemplo de *Somos Todos Iguais* (1985) e *Do Cócix até o Pescoço* (2002). Canções como *Haiti* evidenciaram a perspectiva afrodiaspórica instrumentalizada por Elza, no tocante às homologias sociais e políticas entre os diferentes contextos nacionais experimentados pelos sujeitos e populações negras. Nesse sentido, a obra de Elza ao longo do tempo representa uma solidificação gradual de antecedentes estéticos para o afrofuturismo, expressos de modo mais explícito nas últimas décadas (SILVA; SANTOS; VAN AMSTEL, 2019, p. 133).

A partir de 2000, Elza intensifica sua participação nas performances e composições de escolas de Samba como Acadêmicos do Salgueiro e Mocidade Alegre, uma parceria em que a estética afrofuturista aparece com destaque, em seus penteados icônicos e nas indumentárias utilizadas nos desfiles, que beiram a sacralidade. Por fim, entre 2010 e 2020, as obras de Elza passam a explorar referências afrofuturistas diretamente, nos conceitos de seus álbuns, como *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2018) e *Planeta Fome* (2019) (ROCHA, 2021, p. 157). Na imagem de capa do álbum *Planeta Fome* (figura 7), cujo título remonta ao seu diálogo com Ary Barroso 65 anos antes, Elza convidou a cartunista Laerte para traduzir a confluência sonora entre críticas históricas e projeções de futuro que atravessam o álbum, em cenários visualmente heterotópicos que cristalizam a trajetória monumental da artista em uma representação madura e contemporânea da estética afrofuturista.

---

<sup>10</sup> *Calouros em Desfile* foi um programa de televisão exibido entre as décadas de 1940 e 1950, e era apresentado pelo ator e comunicador Ari Barroso. Foi o primeiro espaço de representação de alcance nacional em que Elza Soares evidenciou sua potência política através da música (ROCHA, 2021).



**Figura 8** - Imagem de capa do álbum *Planeta Fome* (2019), de Elza Soares.



Fonte: Deckdisc Records.

Avançando, temos as obras de cantores negros como Wilson Simonal (1938-2000), cuja obra na música e na televisão lhe rendeu a posição de patrono no processo de ocupação de espaços artísticos e midiáticos de representação, tendo contribuído significativamente para a abertura gradual desses espaços às diferenças raciais (SILVA; SANTOS; VAN AMSTEL, 2019, p. 134), uma etapa, à época, crucial para as disputas por reconhecimento, em vista da sensibilidade moral e da censura intensa praticada pela vigilante opinião pública nacional. A identidade musical de Simonal envolve nuances políticas, como em *Tributo a Martin Luther King* (1967), mas, em geral, o teor de suas canções volta-se a temas românticos, e, por vezes, à problemática nacional, como *País Tropical* (1969), posteriormente regravada por Jorge Ben.

Como apresentador e comunicador, Simonal procurou desenvolver sua carreira através dos programas de televisão, de rádio e dos concursos musicais, a fim de alinhar sua crescente popularidade com a construção de uma identidade racial negra (Idem). Nos anos 1970, sua relação pessoal com entidades políticas vinculadas à ditadura militar e, especificamente com policiais do DOPS<sup>11</sup>, levaram ao desgaste de sua imagem pública, bem como, à decadência de sua produtividade artística, em consonância com o impacto social das intervenções militares



realizadas na esfera da cultura popular, a despeito das represálias e estratégias de resistência empreendidas pelos artistas, sobretudo músicos, até o período de redemocratização.

Avançando, temos a obra de Jorge Ben (1939-presente), cantor e multi-instrumentista que revolucionou a música brasileira por meio da fusão entre gêneros musicais, da exploração criativa das tradições de resistência negra no Brasil, da criação de identidades e conceitos que se tornaram canônicos nas artes da diáspora e da incorporação da ancestralidade africana e da influência cultural estadunidense em seu trabalho, do Funk e do Soul, mas também, da ficção científica e de um imaginário futurista centrado na corrida espacial (OLIVEIRA, 2021, p. 56). No álbum *Samba Esquema Novo* (1963), o cantor intensifica as críticas ao embranquecimento cultural no Samba, e inicia a construção de sua identidade musical a partir da hibridação entre Samba e Funk, dando origem ao Samba-rock<sup>12</sup>, que tensiona as relações diaspóricas entre os Estados Unidos e o Brasil ao combinar elementos de *Rockabilly*<sup>13</sup> e *Sambalanço*<sup>14</sup>.

A partir do disco auto-intitulado *Jorge Ben* (1969), gravado junto ao Trio Mocotó, o cantor passa a desfazer contradições aparentes do campo musical nacional, por exemplo, entre texturas sonoras elétricas e acústicas, trazidas por influência, por um lado da Jovem Guarda, e, por outro, da Bossa Nova (ROCHA, 2021, p. 155). Neste disco, canções como *Barbarella* exploram referências estéticas afrofuturistas, uma tendência consolidada nos discos seguintes, sobretudo, em *A Tábua de Esmeralda* (1974) e em seu disco colaborativo *Gil e Jorge: Ogum, Xangô* (1975). Outros discos da época, como *Negro é Lindo* (1971) e *África Brasil* (1976), evidenciam a estética afrofuturista em Jorge Ben, tanto com a herança cultural do Movimento Negro, quanto com elementos percussivos e linguísticos de matriz africana. Em suma, Jorge pode ser considerado um dos principais precursores da tradição estética afrofuturista no Brasil, por ancorar suas obras nos processos de hibridação cultural entre elementos ancestrais e modernos. Por exemplo, na capa do álbum colaborativo *Ogum, Xangô*, a hibridação entre elementos culturais modernos e ancestrais é baseada na representação de dois búzios enquanto olhos fechados, sobre um plano de fundo escuro que imita um equalizador musical.

---

<sup>11</sup> DOPS foi o Departamento de Ordem Política e Social do Estado brasileiro, fundado em 1925, cujas atividades

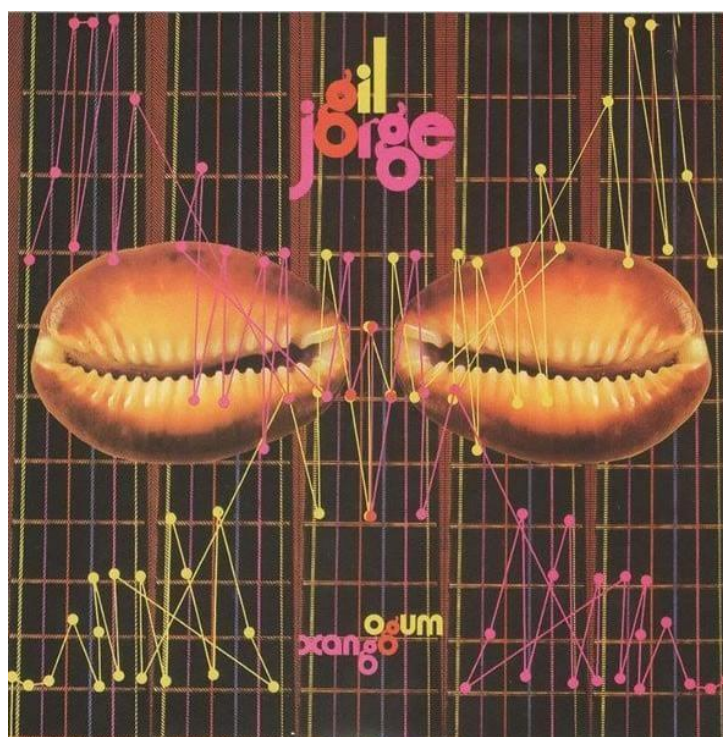
repressivas e autoritárias se intensificaram durante o período da ditadura militar (ROCHA, 2021)

<sup>12</sup> O Samba-Rock é um gênero musical brasileiro originado no final da década de 1950, a partir da fusão entre elementos do Samba, do Jazz e do Rockabilly (GUERREIRO, 2010).

<sup>13</sup> Rockabilly é um dos primeiros subgêneros do Rock, originado no sul dos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1930.

<sup>14</sup> O Sambalanço é um dos principais antecedentes estéticos do Samba-Rock, tendo surgido como uma derivação do Samba-exaltação de matiz ufanista, no início da década de 1950 (GUERREIRO, 2010).

**Figura 9** - Imagem de capa do álbum *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* (1975), de Gilberto Gil e Jorge Ben.



Fonte: Verve Records.

Ainda na década de 1960, surgem as obras de Milton Nascimento (1942- presente), que apresentam relações indiretas com o projeto estético do afrofuturismo, sobretudo, em vista de seu senso artístico cosmopolita (BUROCCO, 2019, p. 49), em termos de criações, parcerias e de uma trajetória permeada por relações multiculturais, entre as tradições populares regionais e as novas tendências globais insurgentes na década de 1960 (SILVA; QUADRADO, 2016, p. 15). A mistura entre projetos culturais e múltiplas identidades sonoras é explorada desde seus primeiros álbuns, pois Milton combina nuances do Pop-Rock dos Beatles com os Vissungos do Brasil, através de códigos próprios de percussão, de melodia e estruturas de sentimento (WILLIAMS, 1989, p. 179), que reenquadraram representações culturais cosmopolitas em um regime compatível com as experiências locais.

Apesar do afrofuturismo não ser dominante nas obras de Milton, a construção híbrida de sua identidade musical contribuiu para a criação de alternativas cosmopolitas de resistência através das artes, sempre retomando elementos estéticos aliados historicamente ao passado para reinterpretá-los através de uma linguagem moderna (DERY, 2020, p. 32). Por exemplo, ao resgatar, sob a influência de Clementina de Jesus, a tradição dos cantos negros de trabalho em Minas Gerais, em álbuns como *Missa dos Quilombos* (1982) e *Clube da Esquina 2* (1978),

Milton alça a estética musical regional ao nível dos projetos de transnacionalização, por meio de parcerias com outros artistas interligados por um circuito afrodiaspórico, no caso de *Native Dancer* (1974), com Wayne Shorter, e *Brazilian Romance* (1987), com Sarah Vaughan.

Outro importante cantor negro que inicia sua carreira nos anos 1960, porém a partir do tensionamento entre as influências do *Iê-iê-iê*<sup>15</sup>, da Jovem Guarda<sup>16</sup> e do Funk estadunidense, é Tim Maia (1942-1998), em cuja obra podemos identificar conceitos estéticos homólogos ao afrofuturismo, sobretudo, nos álbuns da “fase Racional”, resumida ao ano de 1975, com *Tim Maia Racional Vol. 1 e 2* (1975). Além das influências da insurgente MPB, e da *Soul music*, absorvidas durante seu período vivendo nos Estados Unidos, Tim também incorporou em suas composições, temas da chamada Cultura Racional, religião brasileira surgida nos anos 1930, como uma derivação da Umbanda (SILVA, 2013, p. 45), a partir dos processos de codificação e embranquecimento das práticas religiosas afro-brasileiras. Tim produziu os dois volumes de seu disco duplo como homenagem e forma de divulgar e apoiar a Cultura Racional, expressa no conjunto de livros religiosos *Universo em Desencanto* (1935-1990), escrito pelo sacerdote e editor Manoel Jacinto Coelho, os quais tematizam a fase racional por conter os fundamentos da Cultura Racional, em forma de uma cosmogonia e de mitologias não-científicas.

Na capa de *Racional Vol. 1*, há representações gráficas da “origem do mundo”, junto a instruções para conversão religiosa, que funcionam como uma propaganda doutrinária para a Cultura Racional (ROCHA, 2021, p. 194). Na época, a reação da gravadora *Polydor* foi tão ruim que o cantor comprou os direitos das faixas e lançou o disco através de seu próprio selo, *Seroma*, criado para tal lançamento. Possíveis aproximações estéticas com o afrofuturismo se dão por meio das texturas sonoras e do conceito mítico da obra. Tanto a linguagem musical do Funk estadunidense, quanto o recurso à origem extraterrestre como metáfora dos sentimentos de estranhamento do negro no Brasil, estabelecem homologias estéticas significativas com as obras de artistas afrofuturistas consagrados, como Sun Ra e George Clinton, que utilizaram a metáfora do alienígena para representar as experiências do sujeito negro frente aos regimes de segregação racial. Abaixo, transcrevemos trechos do *Mapa do Mundo Racional*, representado no diagrama explicativo presente na capa do álbum *Tim Maia Racional, Vol. 1* (1975). Este tipo de narrativa é extremamente similar àquelas encontradas nos trabalhos de Sun Ra:

---

<sup>15</sup> *Iê-iê-iê* é uma denominação utilizada no Brasil durante a década de 1950 em referência ao estilo particular de Rock n’ Roll desenvolvido pelos artistas brasileiros (ROCHA, 2021).

<sup>16</sup> Jovem Guarda foi um movimento cultural ou subcultura juvenil surgido nos anos 1960, a partir de práticas culturais que tensionavam uma identidade moderna, porém, nacional, através das esferas da moda, da música e do comportamento (Idem).

Nesse mapa mostramos a transformação da deformação de energia elétrica e magnética para seu estado natural, que é de Energia Racional, pura, limpa e perfeita [...] Assim é a volta do ser humano para seu mundo de origem, o Mundo Racional, o verdadeiro mundo do animal racional [...] Por meio da Cultura Racional é que a pessoa adquire a Luz Racional. O corpo de Energia Racional, que está aqui dentro desta deformação, volta ao seu mundo de origem, o Mundo Racional, por ser iluminado pela Luz Racional. Esses corpos de energias racionais que estão se ligando no firmamento aparecem de várias formas, tamanhos, maneiras e cores para chamar a atenção da humanidade, fazendo a propaganda da fase racional. A Cultura Racional que está no livro *Universo em Desencanto* é o conhecimento de preparação da humanidade para entrar em contato com os seres extra-terrestes habitantes do Mundo Racional [...] As letras das músicas racionais estão ligadas à Energia Racional, a energia limpa, pura e perfeita, por ser do Supermundo, o mundo Supremo a este anti-mundo que nós habitamos, que é o mundo da energia elétrica e magnética, causadora dos males do corpo e dos males da vida. E por isso a humanidade é sofredora, por estar ligada à energia animal. E a Energia Racional elimina os males do corpo e os males da vida, feitos pela energia animal, a energia elétrica e magnética. Então meus senhores! Compre os discos da Energia Racional, que elimina os males do corpo, e os males da vida. (MAIA, 1975)

**Figura 10** - Imagem de capa do álbum *Tim Maia Racional, Vol. 1* (1975), de Tim Maia.



Fonte: Seroma Records.

Avançando, temos o trabalho do músico e compositor Gilberto Gil (1942-atualmente), responsável pela sofisticação de muitos dos antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil, na constelação de referências afrofuturistas interna à sua própria obra, bem como, em diálogos com obras de outros artistas afrodiaspóricos, que contribuíram nas propostas sonoras, visuais e performáticas inovadoras, elaboradas no decorrer de sua carreira sexagenária (GIL, 2009, p.

302). Gil apresenta contribuições para o afrofuturismo tanto na frente prática de satisfação de necessidades, por meio do incremento de relações cosmopolitas de diplomacia e disputas pelo reconhecimento das artes afrodiáspóricas, quanto na frente de transfiguração representacional das demandas por liberdade e resistência, em conceitos musicais e símbolos de crítica capazes de circulação transnacional (GILROY, 2012, p. 83).

Nas primeiras décadas de sua carreira, Gil apresenta diversas articulações conceituais para a estética afrofuturista, por exemplo, em seu álbum *Expresso 2222* (1972), que aborda a articulação entre tempo e espaço, ao utilizar a imagem do trem de Bonsucesso para Salvador como metáfora futurista, ou em seu segundo álbum autointitulado, conhecido como *Cérebro Eletrônico* (1969), no qual símbolos como o ciborgue ou o OVNI evocam o futuro como um horizonte de expectativa em transformação, em coerência com a identidade sonora psicodélica (ROCHA, 2021, p. 155). Outro exemplo importante são os álbuns da *Trilogia Re – Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce* (1979) - articulados em torno da relação entre regionalismos rítmicos e líricos e formas instrumentais complexas em termos de técnicas de produção.

Além do projeto musical da *Trilogia Re*, fortemente influenciado por sua participação no II Festival Mundial de Arte e Cultura Negra (1977), realizado em Lagos, Gil desenvolveu outros projetos afrodiáspóricos nas décadas seguintes, a exemplo do álbum *Kaya N'Gan Daya* (2002), que propõe uma releitura da obra de Bob Marley, e o documentário *Filhos de Gandhi* (2000), dedicado a retratar o cinquentenário do grupo de Afoxé Filhos de Gandhi, um projeto de ocupação cultural da cidade de Salvador (Ibid., p. 156). Ademais, o músico possui carreira política como vereador e ministro, estando, a partir de 2000, engajado com as pautas do meio ambiente, das lutas anti-racistas, do fomento à cultura e da liberdade digital como paradigma alternativo na gestão da propriedade intelectual (GIL, 2009, p. 305) – sendo a maioria destas práticas afeita ao propósito especulativo do afrofuturismo.

Ainda nos anos 1960, temos a obra de Zózimo Bulbul (1937-2013), primeiro diretor a incorporar, no segmento cinematográfico, não apenas elementos da estética afrofuturista, mas também, novas formas de representação da identidade afrodiáspórica, sobretudo audiovisuais, alavancadas pela ampliação técnica do modelo de produção cultural da sociedade de consumo (SEVCENKO, 2001, p. 63). Apesar de iniciar sua carreira como diretor somente na década de 1970, Zózimo já havia estabelecido carreira enquanto ator, trabalhando tanto com Abdias do Nascimento, quanto com Cacá Diegues e Glauber Rocha, sendo, portanto, influenciado pelo Teatro Experimental do Negro e pelo Cinema Novo, em um tensionamento que contribui para

a fundação do vanguardista Cinema Negro no Brasil (TORRES, 2019, p. 54). O impacto dos trabalhos de Zózimo no nível das representações audiovisuais do negro brasileiro incide na televisão, sendo um dos primeiros protagonistas negros em telenovelas (MARTINS, 2021, p. 17). Apesar de suas participações em *Terra em Transe* (1967) e *Cinco Vezes Favela* (1962), a falta de protagonismo do negro dentro dos regimes de representação dominantes era nítida.

À época, o simples gesto de fazer cinema negro no Brasil poderia ser entendido como afrofuturismo (AKOMFRAH, 2017, p. 21). Nesse sentido, a incidência do projeto de Zózimo Bulbul nas artes afrodiáspóricas através do cinema enfrenta as especificidades audiovisuais do processo de embranquecimento cultural, intensificado a partir de 1964, com a ditadura militar (CARVALHO; DOMINGUES, 2018). *Alma no Olho* (1973), o primeiro filme dirigido por Zózimo, exemplifica como os antecedentes estéticos do afrofuturismo foram incorporados em linguagens antes articuladas apenas por uma elite social branca. O filme é inspirado pelo livro *Soul on Ice* (1968), de Eldridge Cleaver, militante dos Panteras Negras, e, além de retratar a articulação transnacional das artes negras do Brasil com disputas globais por reconhecimento, também realiza uma dedicatória ao músico John Coltrane, presente no panteão afrofuturista.

*Alma no Olho* fornece representações do negro brasileiro através de uma pantomima, em que o corpo negro narra a história da diáspora africana, evocando a questão da identidade nacional e sua relação com políticas epocais de homogeneização das diferenças, mas também, os processos de hibridação cultural, atrelados às manifestações de agência (MARTINS, 2019, p. 20). Além disso, o filme apresenta reflexões sobre o dilema fanoniano da construção social da subjetividade negra nos processos de racialização, de modo que sua obra também pode ser situada no cenário artístico cosmopolita da diáspora africana.

Na década de 1970, muitos dos artistas supracitados prosseguem realizando trabalhos afeitos à estética afrofuturista, enquanto outros surgem com propostas de inovação, bem como de recuperação estética. É o caso da Banda Black Rio (1976-presente), grupo instrumental de Funk, Jazz e Soul, que contribuiu indiretamente na consolidação do afrofuturismo no Brasil, ao produzir uma síntese estética do movimento *Black Rio*, contra-cultura carioca que buscou criar uma identidade musical transnacional que fosse compatível com disputas afrodiáspóricas estabelecidas no seio do Estado nacional através das artes (WEIBEL, 2017, p. 13).

O enrijecimento moral que caracterizou o regime militar brasileiro durante a década de 1970, foi um grande estímulo para o surgimento de inúmeros movimentos sociais resistentes, carregados de reivindicações políticas, como o movimento Black Rio, que, entre a eclosão dos

*bailes black* nas periferias do Rio de Janeiro e a catalisação de influências do ativismo negro estadunidense, conseguiu estabelecer alianças entre artistas, militantes políticos e intelectuais, dedicadas a combater a crescente discriminação e o genocídio do negro brasileiro (SILVA; SANTOS; VAN AMSTEL, 2019, p. 139). Os nomes utilizados anteriormente pela Black Rio, *Abolição*, em 1969, e *Senzala*, até 1976, fazem referência à identidade política por trás de sua sonoridade peculiar. Ademais, a identidade visual do grupo, expressa na capa do álbum *Maria Fumaça* (1977), em que todos os integrantes estão deitados em círculo, faz referência ao estilo estroboscópico das imagens de capa dos álbuns de Jazz dos anos 1950 (HOBSBAWM, 1990, p. 162), como *Brilliant Corners* (1957) de Thelonious Monk, bem como ao estilo visualmente irreverente da Tropicália, como no primeiro álbum do supergrupo *Doces Bárbaros* (1976).

No fim da década de 1970, e já caminhando para 1980, surgem as inovadoras obras de Maria Beatriz Nascimento (1942-1995), que, com perspicácia, explorou o interstício entre a prática acadêmica intelectual, a militância política e a produção artística, de modo a provocar uma verdadeira cisão epistemológica, ancorada na agência criativa negra enquanto modelo de pensamento e de ação global (SILVÉRIO, 2022, p. 127). Para além de sua atuação acadêmica enquanto intelectual negra, que foi fundamental na consolidação de estratégias de articulação entre o espaço social das universidades e o Movimento Negro Unificado, Beatriz também foi capaz de realizar uma importante sistematização audiovisual das transformações políticas que a abordagem afrodiáspórica causou sobre os modos de pensamento e de ação do Movimento Negro no Brasil, principalmente por meio do documentário *Ôrí* (1989), que foi dirigido pela socióloga Rachel Gerber, com trilha sonora composta por Naná Vasconcelos.

Beatriz realizou a pesquisa histórica por trás do documentário a partir de filmagens nas salas de aula de universidades públicas, em terreiros, bailes black, em escolas de Samba, nos quilombos e em outros cenários, a fim de construir uma narrativa histórica alternativa sobre as experiências da população negra no Brasil. *Ôrí* volta-se tanto ao passado, retomando tradições político-culturais de países africanos como Senegal e Mali, quanto ao futuro, projetando um horizonte de expectativas fundado no entrecruzamento de múltiplos modos de identificação. A abordagem afrodiáspórica de Beatriz fornece parâmetros para a formação de agrupamentos transnacionais, indo desde a busca por uma origem genética até a criação de uma rede de cooperação global (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 886), baseada em experiências compartilhadas de resistência. Utilizando uma linguagem poética, a autora apresenta a proposta conceitual do documentário a partir da referência à herança subjetiva e ontológica da *Middle Passage*:

A terra é circular ... O sol é um disco. Onde está a dialética? Nomar. Atlântico-mãe. Como eles puderam partir daqui para um mundo desconhecido? Aí eu chorei de amor pelos navegadores, meus pais. Chorei por tê-los odiado. Chorei por ainda ter mágoa dessa história. Mas chorei fundamentalmente diante da poesia do encontro do Tejo com o Atlântico, da poesia da partida para a conquista. Eles o fizeram por medo também e talvez tenham chorado diante de todas as belezas além do mar Atlântico. Oh paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e América, e novamente Europa e África. Angolas, Jagas e os povos de Benin de onde vem minha mãe. Eu sou Atlântica! (NASCIMENTO, 1989)

Há contribuições indiretas de *Ôrí*, bem como, da própria trajetória de Maria Beatriz Nascimento para a consolidação do afrofuturismo no Brasil, sobretudo, através da busca por meios técnicos de representação e circulação de um ideário cultural afrodiaspórico (HALL, 2016, p. 38), porém, é indispensável ressaltar sua centralidade na consolidação da abordagem intelectual e política de matiz afrodiaspórico no Brasil. Assim como no caso de outros sujeitos supracitados, a obra de Beatriz contribui rizomaticamente no processo diacrônico pelo qual se origina o afrofuturismo, entendido como a expressão de múltiplas configurações estéticas que se combinam com intensidades variáveis, mas que, invariavelmente, sinalizam desobediência à forma linear de ordenação histórica e epistemológica ocidental, característica conhecida no afrofuturismo como “zigue-zague temporal” (ESHUN, 2015, p. 58).

### **2.3. 1980-1990: redemocratização, difusão territorial e o Samba-Reggae**

A partir da década de 1980, o ritmo da produção artística afrodiaspórica se intensifica, na esteira das transformações políticas implicadas no processo de redemocratização (FALBO, 2009, p. 39), e à medida que as experiências da resistência cultural negra no Brasil adquirem formas estéticas inovadoras, em alinhamento com o imaginário global da diáspora africana, o afrofuturismo também avança como um projeto estético-político vanguardista e especulativo, que inspira o surgimento de obras musicais fora de um horizonte de expectativa normativo, ainda predominante na esfera das artes. Os regimes ditatoriais implementados na maioria dos países da América Latina interromperam significativamente os fluxos de criação artística no interior dos Estados-Nação, porém, a partir dos anos 1980, com o retorno da força política de grupos resistentes, a relação entre a inovação e a democratização, sobretudo através da cultura (CANCLINI, 2019, p. 99), pôde ser explorada novamente por grupos sub-representados, que incorporaram o afrofuturismo em suas estratégias de agência.

Nesse contexto, retornando ao segmento musical, consideremos os trabalhos de Itamar Assumpção (1949-2003), músico e compositor que elabora uma série de referências estéticas



explícitas ao afrofuturismo, através de seu estilo de performance e de vestimenta, bem como, dos conceitos dos álbuns, que balizam personagens ficcionais para operar uma crítica satírica aos estereótipos raciais no Brasil (FALBO, 2009, p. 47), se distanciando, ao mesmo tempo, de uma linguagem instrumental convencional. Suas experiências com a herança cultural africana se dão no convívio dos terreiros, e são levadas adiante em seus trabalhos musicais realizados no seio do Teatro Lira Paulistana, junto ao movimento conhecido como *Vanguarda Paulista*<sup>17</sup> (Ibid., p. 43). Seus trabalhos são conhecidos por priorizar a liberdade criativa em detrimento da articulação de relações de mercado, e seus discos são considerados experimentais devido à ruptura estética com um estilo convencional, em termos de sonoridade, lírica e performance.

Seus óculos futuristas, roupas andróginas e o modo improvisado e dançante como seus shows se sucediam, eram coerentes com as letras de suas canções e as texturas vanguardistas das bandas que o acompanharam, inicialmente a *Isca de Polícia*, entre 1979 e 1988, e depois, a *Orquídeas do Brasil*, entre 1993 e 2003 (Ibid., p. 81). Partindo de uma musicalidade híbrida, que tensiona a relação estética entre Samba, Reggae e Jazz, Itamar revisita e critica alguns dos temas abordados pela MPB nas décadas anteriores, mas, também cria formas de representar as experiências sociais do negro na periferia urbana, articulando um “imaginário suburbano de pobreza, violência e exclusão” (Ibid., p. 51). É o caso de seu disco de estréia *Beleléu, Leléu, Eu* (1980), e dos discos da trilogia *Pretobrás, Por Que Eu Não Pensei Nisso Antes?* (1998), *Maldito Vírgula* (2010) e *Devia Ser Proibido* (2010), que, a partir de personificações poéticas, operam críticas sociais, dos impactos subjetivos da violência racial à escassez de investimento do Estado na sociedade civil. As contribuições de Itamar para o projeto afrofuturista, portanto, se dão nos deslocamentos de forma e de conteúdo realizados na música popular, e na ênfase sobre a liberdade criativa na elaboração de novos modos de composição e produção musical.

---

Já na tradição musical de Salvador, outros artistas se destacam por usos líricos, visuais e performáticos da estética afrofuturista, a exemplo de Margareth Menezes (1962-presente), cantora cuja obra é permeada por inúmeras referências a culturas africanas, do simbolismo do Egito Antigo até os aspectos rituais da religiosidade Iorubá, na Nigéria. Misturando gêneros musicais de matiz global, como a *Salsa*<sup>18</sup> e o *Afrobeat*<sup>19</sup>, com ritmos regionais da Bahia, como o Axé<sup>20</sup> e o *Samba-Reggae*<sup>21</sup>, Margareth criou o chamado *Afro Pop*, fundado nas releituras da herança cultural africana de uma perspectiva cosmopolita, contemporânea e de viés popular (GUERREIRO, 2010, p. 37), a qual, diferentemente dos artistas *underground*, como Itamar Assumpção, dialogava diretamente com os interesses do mercado e da indústria cultural.

O *Afro Pop Brasileiro*, enquanto um símbolo de projetos de futuro derivados das obras de Margareth, acabou tornando-se uma organização de mesmo nome dedicada à conservação das culturas de matriz africana e ao apoio socioeconômico a crianças carentes, uma iniciativa prolongada, em sua atuação política como ministra da cultura a partir de 2023. Podemos dizer que a trajetória da cantora evidencia as possibilidades de articulação prática do afrofuturismo, indo de um modelo de pensamento e ideação a um modelo de ação e realização (IMARISHA, 2020). Ademais, canções como *Ifá, Um Canto para Subir*, de seu álbum *Elegibô* (1990), ou *Faraó (Divindade do Egito)*, de seu álbum *Téte a Téte Margareth* (2003), evidenciam que as referências culturais africanas são constitutivas em sua identidade musical, sendo mobilizadas poeticamente para reinterpretar experiências históricas da diáspora africana a partir do legado cultural do Brasil – com ênfase em homologias culturais africanas no nordeste brasileiro.

Outro artista da tradição musical de Salvador, em cujas obras referências afrofuturistas são incorporadas é Carlinhos Brown (1962-presente), o músico, ativista e comunicador que se destaca musicalmente junto ao grupo Timbalada (1991-presente). A partir de sua combinação entre Axé e Samba-Reggae, com vistas ao fomento da educação musical da juventude negra, Carlinhos realiza o Timbalada como projeto social, em torno de jovens do bairro do Candéal, em Salvador. Os *timbaleiros*, isto é, os tocadores de Timbal - tambor inspirado no Caxambu - chamam atenção global para as experiências afrodiáspóricas soteropolitanas (GUERREIRO, 2010, p. 66). Além disso, o imaginário estético da diáspora africana é utilizado por Carlinhos de diversos outros modos, desde seu próprio vulgo, que homenageia o músico James Brown e o ativista e clérigo H. Rap Brown, até as capas de seus álbuns e os temas de suas canções.

---

<sup>17</sup> Vanguarda Paulista foi um movimento estético e político de músicos e compositores vanguardistas do estado de São Paulo surgido entre o final da década de 1970 e a década de 1980, com muitos artistas associados ao Teatro Lira Paulistana (FALBO, 2009).

<sup>18</sup> Salsa é um estilo musical e de dança popular na América Latina, e apresenta característica centrífugas, isto é, a Salsa absorve e incorpora uma série de influências com a Rumba, o Chá-chá-chá, a Cumbia, o Reggae, entre outros ritmos (ROCHA, 2021).

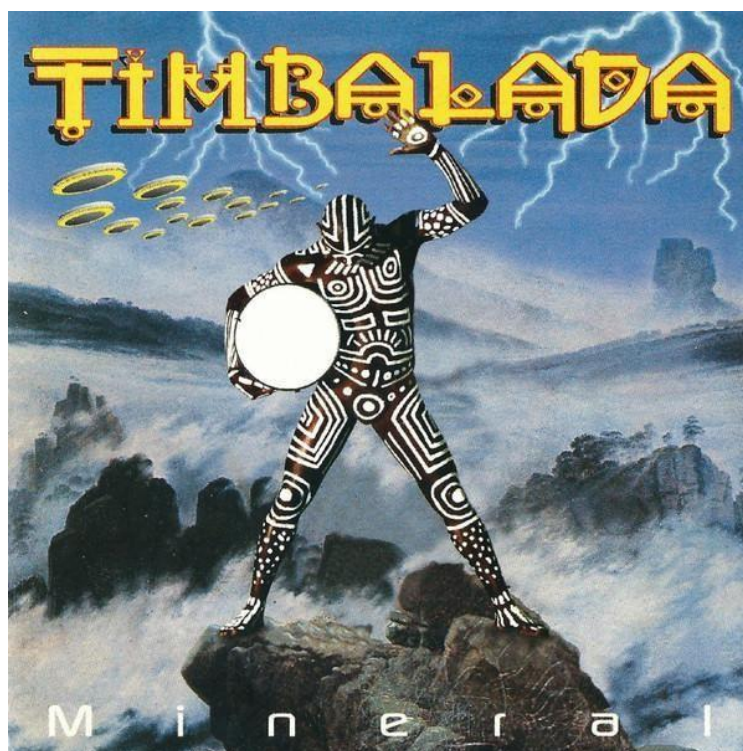
<sup>19</sup> O Afrobeat é um ritmo musical resultante da combinação de Highlife, Jazz, música Iorubá e Rock, que se popularizou nos anos 1970 a partir do músico nigeriano Fela Kuti.

<sup>20</sup> Axé é um gênero musical criado no Carnaval da Bahia, que se origina do Samba-Reggae, junto a influências do merengue, do Ijexá, do Afoxé, do Samba Duro, entre outros ritmos (ROCHA, 2021).

<sup>21</sup> Samba-reggae é uma combinação de Samba e Reggae criada pelo maestro Nequinho do Samba nos anos 1980.

De forma semelhante a Margareth Menezes, a construção de relações próximas com a indústria cultural, a despeito de supostas contradições ideológicas, permitiu o investimento de recursos tanto na carreira, quanto na capacidade de produção artística de Carlinhos Brown, o que levou a desdobramentos práticos dos projetos de futuro idealizados nas obras pregressas do Timbalada, desde as iniciativas de formação musical e inclusão digital até as propostas de intervenção política na urbanização, no tocante a infraestruturas de saneamento (Ibid., p. 170). Por outro lado, o imaginário afrofuturista pode ser percebido nas capas de álbuns de Carlinhos e do Timbalada, como no álbum *Mineral* (1996), cuja capa realiza a hibridação, convencional no afrofuturismo, entre símbolos de ancestralidade e modernidade (KABRAL, 2017; LIMA, 2019), entrecruzando, nesse caso, representações de discos voadores e de forças da natureza.

**Figura 11** - Imagem de capa do álbum *Mineral* (1996), de Timbalada.



Fonte: Polygram Records.

Ainda na década de 1990, surgem artistas na região sertaneja do nordeste, que também utilizam a estética afrofuturista em projetos culturais regionais dotados de crítica especulativa, como no caso de Chico Science (1966-1997) e do grupo Nação Zumbi (1991-presente), sendo ambos associados ao movimento *Manguebeat*<sup>22</sup>. Através de seus álbuns *Da Lama ao Caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), Chico Science & Nação Zumbi realizaram uma articulação de

<sup>22</sup> O Manguebeat é um movimento criado em Pernambuco na década de 1990, como uma forma de identificação regional, própria das experiências sociais nos territórios em torno dos mangues (GUERREIRO, 2010).

múltiplas estéticas sonoras e “ficções sônicas” (ESHUN, 2020, p. 225), incluindo nuances de Metal<sup>23</sup>, *Maracatu*<sup>24</sup>, *Frevo*<sup>25</sup>, *Baião*<sup>26</sup>, Rap, Funk e Reggae, mobilizadas em torno do *mangue* e do *beat*, elementos complementares em uma dialética de hibridação cultural que constitui e fundamenta o movimento Mangubeat.

Por um lado, o *mangue* se refere à identidade cultural local de Recife, às condições de vida da população e ao discurso de conservação ambiental, representado pelos caranguejos que vivem na lama do mangue. Por outro lado, *beat* se refere ao processo de reenquadramento desse conjunto de experiências locais em contexto global (MIGNOLO, 2008, p. 46), através de uma linguagem musical cosmopolita, caracterizada por seu estado contínuo de hibridação. Como no caso do próprio afrofuturismo, essa dialética de hibridação produz um *oxímoro*, de conotações semânticas, mas também estéticas e epistemológicas (FLOR, 2022, p. 114), entre o afro e o futuro, entre o mangue e o beat. Nesse sentido, o movimento Mangubeat pode ser visto como um projeto representacional de crítica social, que mira contradições políticas por meio das criações artísticas, acionando uma matriz de significação cultural afrodiaspórica.

As contradições estéticas exploradas nos álbuns do CSNZ possuem continuidades com o conceito proposto pelo movimento Mangubeat (ROCHA, 2021, p. 149), nas capas e nomes dos álbuns, em canções, na identidade musical e no simbolismo de suas performances, um aspecto resumido no verso “modernizar o passado é uma revolução musical”, de *Monólogo ao Pé do Ouvido*, canção de seu álbum *Da Lama ao Caos* (1994). Canções como *Rios, Pontes e Overdrives* e *Computadores Fazem Arte* demonstram a tendência de incorporação estética das inovações tecnológicas disseminadas no Brasil no fim dos anos 1990, a partir da ampliação territorial da sociedade de consumo (SEVCENKO, 2001, p. 114). A ideia de *Afrociberdelia*, a amarrar o segundo álbum do grupo, tensiona novamente a relação temporal entre o passado e o futuro, entre o *afro* e o *ciber*, explorando o oxímoro afrofuturista pela *psicodelia* formada na hibridação musical que recombinação o moderno e o ancestral, o digital e o analógico. Abaixo, versos de *Um Satélite na Cabeça*, canção do *Afrociberdelia* (1996), exemplificam a heterogeneidade estética das obras do grupo:

Como um pássaro, o tempo voa

<sup>23</sup> Metal é um gênero musical derivado do Rock, uma versão mais extrema, técnica e intensa, que traz texturas sonoras muito próprias de acordo com as infindáveis subdivisões do gênero (ROCHA, 2021).

<sup>24</sup> Maracatu é um estilo musical e de dança associado a rituais religiosos sincréticos do estado de Pernambuco.

<sup>25</sup> Frevo é um ritmo musical e de dança do estado de Pernambuco, originado pela fusão entre Maxixe, Polca, Marcha, Dobrado e Capoeira.

<sup>26</sup> Baião é um estilo de música e dança nordestino, um tipo de Lundu, tradição de dança e canto angolana.

À procura do exato momento  
 Onde o que você pode fazer fosse agora  
 Com as roupas sujas de lama  
 Porque o barro arrudeia o mundo  
 E a TV não tem olhos pra ver  
 Eu sou como aquele boneco  
 Que apareceu no dia da fogueira  
 E controla seu próprio satélite  
 Andando por cima da Terra  
 Conquistando o seu próprio espaço  
 É onde você pode estar agora [...] ( SCIENCE, 1996)

Por fim, antes da virada dos anos 2000, temos um dos únicos artistas fora do segmento musical a articular elementos do afrofuturismo nas últimas décadas do século XX, o pioneiro artista negro LGBTQIA+, Jorge Lafond (1952-2003), dançarino, ator e comediante brasileiro que popularizou, através de suas performances como Drag Queen, novas combinações entre balé clássico e dança contemporânea africana (JULIANO, 2020, p. 139). A atuação de Lafond alcançou múltiplos espaços de representação, do cinema aos programas de televisão, passando também por companhias estrangeiras de dança, como o grupo de balé folclórico de Mercedes Batista e Haroldo Costa (Ibid., p. 141). O ator, influenciado tanto pelo Teatro Experimental do Negro, quanto por programas de comédia, desempenhava, por vezes, papéis problemáticos no tocante às questões de raça e gênero, que eram significativamente amplificadas nos espaços de hipervisibilidade que Lafond ocupava, como os desfiles das Escolas de Samba do Rio.

Sua representatividade como homem negro gay, em certo sentido contraditória, levou a uma relação problemática com os movimentos sociais, beirando representações pejorativas, tanto racializadas, quanto generificadas através do humor. Entretanto, o tensionamento entre o balé clássico e a dança contemporânea africana proposto em suas performances contribuiu no avanço dos processos de hibridação cultural através de outros segmentos artísticos, a exemplo da dança e do teatro, mas também da televisão e do cinema. Ademais, personagens como Vera Verão foram importantes para descentrar um imaginário embranquecido e discriminatório, à época, predominante na indústria cultural, por permitir que o homem negro ocupasse regimes de representação nos quais ele sequer era imaginado (IMARISHA, 2020).

---

<sup>27</sup> *Drag Queen* é uma modalidade de performance e uma identidade cultural, baseada na relação entre elementos estéticos de gênero, bem como no deslizamento dos significados destes elementos (JULIANO, 2020)

## 2.4. 2000-2010: inovações tecnológicas e transnacionalização

Avançando, a partir da década de 2000, encontramos uma posição significativamente mais ativa dos artistas em relação à estética afrofuturista, que passa a ser balizada no processo de identificação cultural, conferindo características particulares às novas obras, seja musicais, literárias ou cinematográficas (MARTINS, 2021; ROCHA, 2021; SOUZA, 2019). A partir da disseminação do afrofuturismo como um discurso estético após a criação do termo e de seu redirecionamento classificatório, artistas afrodiáspóricos passaram a “fazer arte afrofuturista conscientemente”, ao passo que, antes de 1994, as obras não eram pensadas necessariamente como afrofuturistas (DERY, 2020, p. 186). Apesar da intensificação das articulações estéticas do afrofuturismo, o modo pelo qual artistas o incorporaram em seus trabalhos e o entrecruzam com outros discursos culturais, continuam, em linhas gerais os mesmos, sobretudo, no tocante a processos de hibridação cultural.

Após a virada do milênio, o segmento musical permanece predominante como espaço representacional do afrofuturismo no Brasil, passando por uma diversificação interna, a partir da qual o afrofuturismo alcança outros gêneros musicais, como o Jazz - até então inexplorado por afrofuturistas brasileiros - novos gêneros como o Tecnobrega, e mais intensamente através do Rap (OLIVEIRA, 2021, p. 59). Além disso, a tradição literária do afrofuturismo no Brasil se consolida derradeiramente (AIN-ZAILA, 2018, p. 14), enquanto a tradição cinematográfica avança a partir de novas fontes de financiamento e de modos alternativos de desenvolvimento técnico (MARTINS, 2021, p. 26; CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 13).

Começamos pela obra de Ellen Oléria (1982-presente), cantora e atriz da Nova MPB, cujo estilo é influenciado amplamente pelo Hip Hop e pelo Soul, enquanto formas líricas e de canto compatíveis com a intensidade de sua voz e de suas performances, marcadas por uma tendência ao Rock Alternativo, combinada com ritmos regionais como o *Carimbó*<sup>28</sup>, o *Afoxé* e o *Congado*<sup>29</sup>. Inicialmente, suas obras foram realizadas junto a bandas tradicionais de Rock, a Pret.utu, que a acompanhou nos álbuns *Peça* (2009) e *Ellen Oléria* (2013), e a Soatá, voltada especificamente para o Carimbó, porém, a partir de seu terceiro álbum a cantora encontra uma identidade autêntica, associada ao afrofuturismo (DIAS; RODRIGUES, 2021, p. 274).

<sup>28</sup> Carimbó é uma tradição cultural indígena, mas também um estilo de dança e música desenvolvido no século XVII nos estados do Amazonas e do Pará (ROCHA, 2021).

<sup>29</sup> Congado é uma manifestação musical e religiosa afro-brasileira típica do sudeste, que remonta a musicalidade das cerimônias de coroação do antigo Reino do Congo.

*Afrofuturista* (2016), é um dos álbuns que contribuíram para a popularização do termo *afrofuturismo* no Brasil, através de canções populares como *Mudernage*, voltada a um público amplo e heterogêneo, mas também, nas canções mais intimistas, como *A Nave*, que apresenta o afrofuturismo enquanto metáfora para projetos de futuro derivados das práticas religiosas, de um cotidiano urbano e dos imaginários ficcionais incorporados nas representações culturais (KABRAL, 2019, p. 105). A imagem de capa (figura 11), evidencia novamente a hibridação estética entre elementos galácticos e planetários, que invocam a ficção científica, e elementos do simbolismo africano, em particular do sistema pictográfico Adinkra. Na canção *Afrofuturo*, Ellen Oléria aponta o afrofuturismo como linguagem comum de suas canções, associando metaforicamente tal ideário às experiências de sua agência criativa enquanto mulher negra:

Sangria! Afrofuturo e ambivalência  
Corte profundo na madeira, madeira  
De fim de mundo a fim de mundo [...]

No corredor da morte o clima tenso ainda piora  
Um nó nas ideias, intenções poéticas  
Um nó na garganta, o peso da palavra estanca  
Cuidados com o destino, um mundo descortino  
Soltando a língua antes presa no véu palatino  
Eu também quero agora  
Não só pra futuras gerações Agora, sim! Temos opções  
Quebrando os padrões, saindo dos porões  
Dê-me um punhado de palavra e fogo Faço minhas poções  
Mágica do amor, mágica do amor [...]. (OLÉRIA, 2016)

**Figura 12** - Imagem de capa do álbum *Afrofuturista* (2016), de Ellen Oléria.

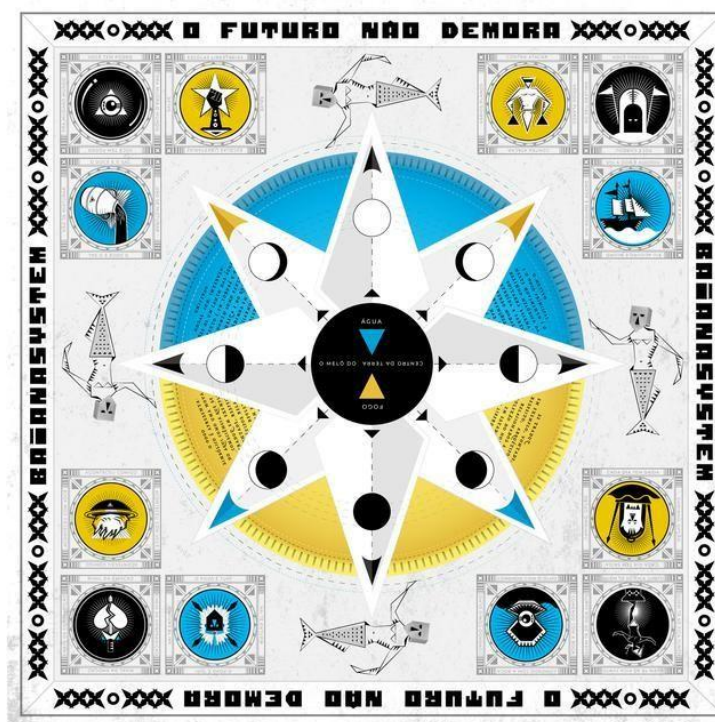


Fonte: Carne Dura Produções



Avançando, a música afrofuturista do Brasil ao longo dos anos 2000 também pode ser associada ao grupo de Samba-Reggae BaianaSystem (2009-presente), que remonta à tradição do Samba-Reggae afrofuturista dos anos 1990, adicionando elementos do *Ijexá*<sup>30</sup> e do Afoxé. A identidade estética do grupo é situacional por entenderem tanto as performances quanto a recepção do público como parte do *sistema musical* que representam, um ideal de produção artística que segue a tradição jamaicana dos Sound Systems (ESHUN, 2020, p. 233; CLARK, 2015, p. 63). A mistura entre gêneros musicais novamente aparece como uma característica constitutiva da estética afrofuturista, indo, nesse caso, dos ritmos do Samba de Roda<sup>31</sup> até a abordagem dançante do Arrocha<sup>32</sup>.

**Figura 13** - Imagem de capa do álbum *O Futuro Não Demora* (2019), de BaianaSystem.



Fonte: Máquina de Louco Records.

<sup>30</sup> Ijexá é um ritmo musical nigeriano, de origem Iorubá, trazido ao Brasil no século XVII (ROCHA, 2021).

<sup>31</sup> O Samba de Roda é uma forma ancestral de dança associada ao surgimento do Samba no Recôncavo Baiano no início do século XX (GUERREIRO, 2010).

<sup>32</sup> Arrocha é um gênero musical e estilo de dança surgido na Bahia a partir de influências da Seresta dominicana.



Tendo por base uma identidade visual e sonora muito bem definida desde o início das atividades do grupo, seus primeiros álbuns conquistaram público global, inicialmente através dos Trio Elétricos, e depois pela penetração na indústria cultural em forma de trilhas sonoras. Nos álbuns *BaianaSystem* (2010) e *Duas Cidades* (2016), elementos estéticos afrofuturistas já eram incorporados, nas artes de capa, nas letras das canções e na crescente complexidade do repertório instrumental da banda e seu aporte técnico digital, evidenciado já em *Duas Cidades* mas também em seu álbum *O Futuro Não Demora* (2019). Na capa deste último, um círculo de símbolos de ancestralidade é representado com aparência moderna, evocando elementos da natureza como o ciclo lunar e a relação ambígua de equilíbrio entre água e fogo, mas também, representações históricas da cultura negra, como os orixás, e ainda representações científicas, de foguetes e OVNI's - entremeadas em um círculo que evoca a temporalidade afrodiáspórica.

Por outro lado, no segmento do Rap existem as obras de Mahal Reis (1981-presente), cujo álbum *Aura* (1995), lançado com quinze anos de idade, explora temas incomuns na cena do Rap nacional, como espiritualidade, filosofia e ciências naturais. Mahal tornou-se referência no Rap lírico, que leva o *Droppin Science*<sup>33</sup> - princípio do Hip-Hop referente à primazia da informação e conhecimento na composição do MC's - ao cúmulo, expandindo as fronteiras estéticas do Rap (DERY, 2020, p. 58; ROSE, 1994, p. 140). Mahal alcança mais popularidade através da coletânea *Hip-Hop Rio* (2002), de Marcelo D2, mas também nas atividades com os grupos Mentháfora e Aliança 21, e pela criação do selo independente Bebê Ninja Produções.

Elementos afrofuturistas são perceptíveis nas “letras científicas” do rapper, inspiradas em Canibus e Melanin 9, cujas obras versam metaforicamente sobre as experiências sociais do sujeito negro, utilizando saberes rebuscados para conciliar a necessidade de representar tais experiências com o desejo de preservar a opacidade de suas identidades (GLISSANT, 2008, p. 54). No álbum *Cypha Sônico* (2006), o investimento de Mahal na hibridação lírica de temas diversificados se intensifica, e suas obras são recheadas de temas afrodiáspóricos a exemplo das canções *Vento Intercontinental*, composta em quatro línguas, e *Vandalismo Vernacular*, com oito minutos de duração.

---

<sup>33</sup> *Droppin Science* é uma expressão da cultura Hip-Hop que significa tanto a produção de Rap “de mensagem”, “consciente”, que prioriza a informação do ouvinte, quanto faz menção ao conhecimento como quinto elemento do Hip-Hop (DERY, 2020; ROSE, 1994).

Há também ficções afrofuturistas específicas em sua obra, como em *Haloxia Sinexa*, que, segundo o rapper, trata da “sintonia e influência dos gases das estrelas sobre os gases dos nossos corpos” (REIS, 2018). A analogia holística presente nessa canção de Mahal apresenta afinidades com a narrativa ficcional do grupo afrofuturista Drexciya, por associar aspectos de um conjunto de experiências situadas com uma narrativa cosmológica e/ou mítica (ESHUN, 2020, p. 186). Uma canção emblemática do estilo “científico” de Mahal é *MC's Emergentes*, cujos *samples* de A Tribe Called Quest, Baden Powell e Seu Jorge, evidenciam a perspectiva afrodiaspórica do rapper acerca do futuro do Hip-Hop nacional:

Vão emergir MC's no Brasil fortalecendo a cultura Hip-Hop  
 Criando identidade forte  
 Superando a supremacia do rap que vem da América do Norte  
 Misanthropos em motim emergem em todo Brasil  
 Fortalecendo o elo do Hip-Hop, e a cultura artística  
 São eruditos terroristas com tabelas periódicas  
 Contendo combinações químicas perigosas  
 Receitas pra explosivos, bombas bacteriológicas  
 Atacam os blocos da sociedade, degelam concepções hipócritas  
 MC's coletam espécies micro-orgânicas  
 Que se hospedam no pensamento patogenicamente[...]  
 Vem cá que vou te contar um segredo  
 Parece que 30% dos brasileiros sofrem de estresse, insônia  
 Imagine em Moçambique, Albânia  
 Onde o terreno é hostil e o solo queima em chamas [...] (REIS, 2006)

À medida que novas obras de arte afrofuturistas surgem no Brasil torna-se notável a crescente complexificação deste projeto estético, que então, passa a absorver características de múltiplos discursos culturais, associados ou não à diáspora (LIMA, 2019, p. 34). Retomando o nicho da literatura afrofuturista brasileira, surgem as obras da escritora e pedagoga Lu Ain-Zaila (1984-presente), que figura entre as primeiras autoras a sistematizar academicamente a discussão sobre afrofuturismo no Brasil, ao explorar a relação prática entre atuação intelectual e produção artística (SILVÉRIO, 2022, p. 127). De acordo com Ain-Zaila, o afrofuturismo no Brasil só pode ser compreendido se analisarmos a relação sócio-histórica entre a subjetividade negra e a produção artística da diáspora a partir de uma matriz epistemológica fundada no princípio da Sankofia<sup>34</sup> (AIN-ZAILA, 2019; NASCIMENTO, 2017). Com base no exemplo de Machado de Assis, a autora evidencia a parcialidade da narrativa histórica sobre a literatura negra no Brasil, e argumenta que o modelo de pensamento do afrofuturismo deve partir de uma outra interpretação sobre a história das artes da diáspora:

<sup>34</sup> Sankofia é um princípio filosófico associado à cultura africana, referente ao ideograma Sankofa, que faz parte do sistema Adinkra, forma de comunicação simbólica, utilizada, entre outros, pelos povos Ashanti, de Gana.

assim como fazem com a literatura negra em geral, no caso da ficção científica Machado de Assis é citado como o autor do conto *O Imortal*, algo mais e então faz-se silêncio por um século inteiro e mais um pouco, e daí por diante ninguém viu ou ouvir falar em tempo algum de negros escrevendo ficção especulativa ou que nome queiram dar. Deste modo se faz necessário revisitar a história negra, da África às diásporas, reconectar a alma e a memória com quem somos e dar valor aos nossos milhões de ancestrais perdidos na história. (AIN-ZAILA, 2019, p. 9-10)

A partir do surgimento da iniciativa classificatória dos escritores, o afrofuturismo no Brasil passa por transformações que levam à homogeneização estética das obras, a despeito das relações intermediárias entre determinadas linguagens artísticas (RAJEWSKY, 2012, p. 55) e do entrecruzamento de trajetórias e identidades étnico-raciais diferenciadas (GILROY, 2012, p. 10). Por outro lado, a literatura afrofuturista de Ain-Zaila, voltada à ficção científica, se caracteriza por uma retomada do *Sword and Soul* (DELANY, 2020, p. 181), subgênero da ficção caracterizado pela “alta fantasia”, isto é, por um distanciamento estético da realidade empírica, uma abordagem que permite representar experiências do “terror racial” e que realiza críticas ao impacto subjetivo dos processos de racialização – uma iniciativa semelhante aos romances “extraterrenos” de Octavia Butler e Nalo Hopkinson (IMARISHA, 2020, p. 258).

Éo caso de sua duologia *Brasil 2408*, composta pelos romances *(In) Verdades* (2016) e *(R) Evolução* (2017), sendo ambos construídos em torno da trajetória da protagonista *Ena*, uma mulher negra que vive no século XXV, em uma realidade alternativa após um apocalipse climático (SOUZA, 2019, p. 74). A narrativa afrofuturista de *Brasil 2408* apresenta elementos estéticos diretamente relacionados à tradição literária afrofuturista estadunidense, e evidencia a formação e disseminação de códigos estéticos lidos como afrofuturistas, os quais passam a desempenhar função legitimadora, ancorada no uso prático do essencialismo estratégico como meio de estabilização do afrofuturismo como projeto estético-político.

Outro artista afrofuturista que aciona representações distópicas e pós-apocalípticas como metáfora das experiências sociais do negro brasileiro é o escritor e diretor Julio Pecly (1973-2015), que utiliza o prisma “afro-periférico” (LIMA; SANTOS, 2017, p. 136) enquanto um dos eixos constitutivos em suas narrativas. Aqui gostaríamos de destacar *Cidade de Deus Z* (2015), um romance de horror sobrenatural cuja narrativa trata das condições sociais dos usuários de *crack* nas periferias do Rio de Janeiro, elaborando uma crítica ao tratamento que recebem por parte do Estado, marcado pela negligência, pela precariedade e por processos de racialização e desumanização (SOUZA, 2019, p. 80).

A alegoria que norteia a narrativa do romance de Pecly é o apocalipse zumbi (DERY, 2020; WOMACK, 2015), nesse caso, originado através da segregação territorial imposta pelo

Estado sobre usuários de crack contaminados por um vírus, por meio da violência policial praticada nas periferias, mas também, da negligência e facilitação da entrada do crack nas periferias (Ibid., p. 84). A crítica de Julio volta-se, portanto, a uma estrutura de poder político ampla, fundada na história geopolítica do país atravessada por práticas de discriminação e segregação (Ibid., p. 86). Por outro lado, a preocupação com o incremento das políticas de saúde da população negra, pobre e periférica (FAUSTINO, 2018, p. 148; LAFLEUR, 2020, p. 203) é um dos temas predominantes da narrativa, no sentido da proposição de estratégias para a articulação prática do afrofuturismo como um projeto negro de futuro de alcance material, e não apenas um projeto estético de direcionamento simbólico ou representacional.

Já no segmento cinematográfico, surgem, a partir de meados dos anos 2000, algumas obras, filmes e curta-metragens, influenciados pelo afrofuturismo, geralmente entremeado por outros discursos estéticos, por exemplo, associados à vivência periférica, a práticas culturais afrodiáspóricas ou às experiências subjetivas de identificação étnico-racial. Algumas destas obras de inspiração afrofuturista são influenciadas pelo Cinema Negro Brasileiro (TORRES, 2019), um projeto estético audiovisual revitalizado por Jeferson De, através dos princípios do Dogma Feijoada<sup>35</sup> (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 13). Por outro lado, há obras que podem ser associadas a uma tradição de Cinema Latino-americano marcada pela hibridação cultural (HIRANO, 2015; ANDRADE, 2014) e mais preocupada em retratar criticamente as condições de vida da população pobre e trabalhadora, frente às deformações e incoerências do projeto democrático, causadas seja pelo autoritarismo e pela violência, seja por consequências sociais e subjetivas do avanço dos projetos neoliberais nas periferias globais.

Entre os artistas do segmento cinematográfico que se destacam pelo manejo estético do afrofuturismo neste período, chamamos atenção para Rogério de Moura (1970-presente), ator e cineasta envolvido na produção de filmes pouco conhecidos e de baixo orçamento, a exemplo de *Garotas do ABC* (2003) e *Um Homem Qualquer* (2009). Salientamos referências estéticas do filme *Bom Dia, Eternidade* (2010), dirigido por Rogério, cuja narrativa gira em torno do ex-jogador fictício de futebol Clementino, um homem negro septuagenário, que foi amplamente reconhecido durante a juventude, em sua passagem pela Seleção Brasileira e pela Copa do Mundo de 1958, mas que, nos últimos anos encontra-se no marasmo do anonimato,

<sup>35</sup> Dogma Feijoada é um movimento, um manifesto e um conjunto de princípios que se propõem a reorganizar o Cinema Negro Brasileiro, a partir da sistematização de regras e conceitos estéticos predominantes nas produções cinematográficas dos artistas afrodiáspóricos brasileiros (CARVALHO; DOMINGUES, 2018).

após sofrer um derrame e ser forçado a se aposentar (FREITAS, 2015, p. 74). Através de um “fenômeno mágico” (Idem), associado ao realismo fantástico da narrativa, Clementino retorna à juventude, acordando um dia com a forma física correspondente a seu auge no futebol.

Nesta trama, o protagonista revive sua carreira como jogador de futebol, e os mesmos acontecimentos se sucedem novamente, ao modo de um eterno retorno nietzschiano, envolto pela alegoria estética afrofuturista, em que a eternidade e a imortalidade são consequências da prática de conservação da memória, como no conto *O Imortal* (1882), de Machado de Assis (FILHO, 2004, p. 35). Tendo em vista a importância das “comunidades de memória” para o estabelecimento de redes de associação e cooperação política transnacional, consideramos que *Bom Dia, Eternidade* aborda as questões nevrálgicas do afrofuturismo, por problematizar a linearidade temporal a partir de um locus narrativo multitemporal (CANCLINI, 2019, p. 74), que sobreescreve múltiplas camadas de experiência referentes a diferentes contextos históricos.

Avançando, temos as obras de Adirley Queirós (1970-presente), diretor cujo trabalho se volta às experiências sociais vividas nas favelas, seja através da linguagem ficcional ou do documentário, ora pelas fábulas, ora pelas biografias (QUEIRÓS, 2013, p. 19). A inspiração estética afrofuturista presente em algumas de suas obras pode ser relacionada às intervenções políticas permitidas pela produção cultural periférica sobre as identidades territoriais locais (HIRANO, 2015, p. 8), nesse caso, em torno da disputa simbólica e material entre Brasília e Ceilândia, onde o movimento Hip Hop germinou e fez raízes, consolidando a terceira maior cena do movimento Hip Hop no país (FÉLIX, 2005, p. 162). Filmes como *Rap, O Canto da Ceilândia* (2005) e *A Cidade é Uma Só?* (2013), são atravessados pelo processo de hibridação e negociação entre identidades entremeadas pelas experiências sociais afro-periféricas.

Mais recentemente, as referências de matiz afrofuturista tornaram-se abundantes entre as obras de Adirley, como nos filmes *Branco Sai, Preto Fica* (2015), e *Era Uma Vez Brasília* (2017) (FREITAS, 2015, p. 74), em que texturas tecnocientíficas convencionais das narrativas de ficção e de fantasia são representadas através de experiências visuais, sonoras, corporais e subjetivas atreladas à identidade cultural periférica, em um movimento de crítica às políticas de segregação. Ainda que sua identidade artística não dialogue diretamente com a diáspora africana, o afrofuturismo se manifesta nas obras de Adirley como consequência das práticas cotidianas de resistência na periferia, as quais, respondendo a processos de racialização e de discriminação (LIMA; SANTOS, 2017, p. 132), passam pela problemática do pertencimento e da identificação étnico-racial, levando à elaboração de projetos de transformação social, isto

é, projetos de futuro, por vezes, compatíveis com a perspectiva afrofuturista. No filme Branco sai, preto fica, por exemplo, a periferia é retratada como local futurista, e a narrativa é voltada para a viagem de Dimas do futuro para o presente, para encontrar Sartana, personagem capaz de fornecer evidências dos “crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra populações negras periféricas” (HIRANO, 2015, p. 220).

## 2.5. 2010-2020: afrofuturismo como projeto estético-político

Chegando, finalmente, à década de 2010, multiplicam-se no Brasil as obras de arte que são auto-definidas afrofuturistas ou associadas ao mesmo, sobretudo no nicho da música, mas também, na literatura, no cinema e nas artes plásticas, segmentos estes a partir dos quais os discursos classificatórios, as homologias estéticas e os significados políticos do afrofuturismo são estabilizados, produzindo um conjunto homogêneo de princípios norteadores (KABRAL, 2019, p. 104). Nesse contexto, o afrofuturismo é incorporado como uma distinção identitária dos sujeitos afrodiáspóricos, de sua agência criativa e sua produção cultural/artística. Um dos casos que gostaríamos de abordar é o da cantora Tássia Reis (1989-presente), que representa a geração contemporânea de artistas afrofuturistas no Brasil. Segundo Tássia, o afrofuturismo é uma referência de identificação compatível com seu repertório de experiências:

Eu estava fazendo uma pesquisa estética e queria ir mais pro “lado preto da coisa”. Eu não achava nada, pelo menos na faculdade não era uma coisa muito aprofundada. Comecei a fazer esse caminho por fora, e me deparei com esse tal de afrofuturismo. Eu gostei da leitura [...] Ao mesmo tempo que estava trazendo uma força, de a gente se ver de uma maneira rica, de uma maneira imponente, sabe, de algo grandioso, também era, na minha perspectiva, uma sátira de como as pessoas enxergavam a gente, porque parece que a gente é de outro mundo. Aquela coisa do exótico, de ser exotizado enquanto corpo negro. (REIS, 2018)<sup>36</sup>

A ambivalência entre empoderamento e crítica trazida pelo afrofuturismo aparece nos álbuns de Tássia Reis, nas capas, letras e sonoridades, bem como em seu estilo de vestimenta, de penteados, acessórios, maquiagem e performance. A incorporação do afrofuturismo em sua obra se dá através de elementos estéticos coloridos, reluzentes e polimórficos, como paisagens naturais e cenários planetários, combinados por meio de enquadramentos visuais geométricos e abstratos, utilizados para sinalizar a hibridez constitutiva de suas obras, como no caso dos álbuns *Outra Esfera* (2016) e *Próspera* (2019), cuja repercussão implicou a popularização dos trabalhos da cantora entre públicos mais amplos.

Tensionando as fronteiras entre gêneros musicais, enquanto mantêm sua base sonora em torno do Hip Hop, surgem as obras do grupo Senzala Hi-Tech (2009-presente), composto pelos MC’s Sombra e Diogo Silva, pelo produtor Minari Groove Box, e pelo percussionista Junião.

O grupo possui uma identidade caracterizada por sonoridades híbridas, resultantes do encontro entre “elementos de alta tecnologia” da diáspora africana (SOUZA; ASSIS, 2019, p. 69), incluindo texturas de gêneros musicais como Rap, Axé, Samba, Reggae e Afrobeat, além de uma ampla gama de técnicas de gravação e produção. O Senzala Hi-Tech surge na cena do Hip Hop, considerando a influência de Sombra, consolidado no segmento do Rap, porém, a parceria inusitada com Diogo Silva, taekwondista campeão pan-americano, resultou em uma perspectiva musical e lírica inédita no tocante à expressão da corporalidade afrodiáspórica.

O teor poético das letras das canções diz respeito às experiências da vida cotidiana do negro na periferia, ora através de questionamentos acerca da relação entre sujeitos negros e o Estado, ora por meio de relatos acerca do processo de construção dos espaços socioculturais (FÉLIX, 2005, p. 18; SOUZA; ASSIS, 2019, p. 70). Em álbuns como *Senza Hi-Tech* (2015) e *Represença* (2019), o grupo apresenta uma identidade estética aberta que dinamiza o processo de ressignificação de saberes afrodiáspóricos e criação de novas experiências sociais, tomadas como ponto de partida na elaboração de projetos de futuro para a juventude negra.

Como indica o uso dos patuás jamaicanos, incorporados em canções junto aos dialetos da cultura Hip Hop, a linguagem é central nas obras do Senzala Hi-Tech, tendo em vista seu posicionamento político frente à relação de conflito entre sujeitos afrodiáspóricos e o próprio Estado, sobretudo, através da interface da violência policial (MORRIS, 2020, p. 368). Temas como o genocídio do negro brasileiro, a humilhação simbólica perante o racismo, a reclusão em situação carcerária e a manipulação midiática em torno de representações de estereótipos, são aspectos comuns às experiências sociais afrodiáspóricas, que, representados criticamente, contribuem para o estabelecimento de um código cultural de resistência (HALL, 2016, p. 38), incorporado pelos MC's ao acionar elementos de um imaginário estético afrofuturista. Pautas como a criminalização da *cannabis* e a desracialização dos sistemas jurídicos acompanham a proposta estética afrofuturista (LAFLEUR, 2020, p. 203), sendo também mobilizadas pelos MC's, nas canções *Bozolândia* e *Mandaram apagar*, que realizam uma crítica ao processo de subalternização periférica e/ou afrodiáspórica. As obras do Senzala Hi-Tech colocam-se, em geral, contra as instituições estatais, em termos de forças tanto policiais quanto burocráticas, vistas como agentes antagonistas em um conflito travado no nível da experiência.

---

<sup>36</sup> <https://canaisglobo.globo.com/c/futura/> Entrevista de Tássia Reis para o programa Afronta, do canal Futura, concedida e transmitida em 26 de março de 2018.

Avançando, temos, ainda sob convenções estéticas do Hip-Hop, os trabalhos de Dow Raiz (1996-presente), que inicia sua atividade como MC, cantor e compositor junto ao grupo InTheFinityVoz (2011-presente), sendo, posteriormente, influenciado pelo estilo de canto e de composição do Reggae, que possui influências subjacentes afeitas à estética do afrofuturismo (CLARK, 2015, p. 64). Nos álbuns *Da Extinção Há Existência* (2013) e *Carta Pra Terra* (2018), o InTheFinityVoz, como grupo musical influenciado pelo teatro, possuía referências afrofuturistas, de performance, de figurinos e de poesia, a exemplo da canção *Nave Negreira*, em que as imagens de um navio negreiro e de uma nave espacial são sobrescritas em um palimpsesto lírico, ancorado pelos versos dos MC's Dow Raiz e Thestrow.

Em carreira solo Dow Raiz preserva suas referências afrofuturistas, aprofundando uma abordagem narrativa com influências estéticas da ficção especulativa e da ficção científica, como na canção *2120*, a qual, lançada em 2020, propõe uma projeção especulativa acerca da situação do Brasil dentro de cem anos, incluindo em sua prospecção lírica aspectos políticos, sociais, econômicos, sanitários e tecnológicos, entrelaçados por uma narrativa que poderia ser interpretada como afropessimista (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 412):

2090: máquinas pra presidente  
 Os anjos de Deus voando armado até os dentes  
 Prisão perpétua pra quem gritar sobre o que sente  
 Rejeitado do mundo qualquer Deus que nunca mente  
 Não basta só um tiro, tem que ser nas costas  
 Pra completar tinha que ser de fuzil  
 Seu voto deixou quantas pessoas mortas?  
 Ou quantos nas ruas morrendo de frio? [...]  
 Qual o exemplo pras crianças do século XXII?  
 Se é que tudo isso ainda vai estar aqui  
 Parafusos serão pratos de feijão com arroz  
 E inimigos irão ter que se engolir, enquanto os carros voam  
 E humanos vendem humanos  
 Parece até que nós voltamos, eu já vi esse filme antes  
 Armas serão expostas em toda estante  
 Óleo diesel será vendido e tomado como refrigerante  
 Como hoje, vamos querer viver os tempos de antes  
 Porque os tempos dos netos serão agonizantes [...] (RAIZ, 2020)

Assim como o Senzala Hi-Tech, Dow Raiz utiliza enunciados de um discurso político nacional para articular uma crítica de alcance global, que aciona tanto elementos históricos e análises prospectivas, quanto projeções estéticas a respeito do futuro de sujeitos e populações afrodiáspóricas em regimes nacionais caracterizados por códigos culturais de mascaramento e de naturalização das desigualdades e da discriminação racial, como no caso do Brasil (FLOR, 2017, p. 155). Nesse sentido, a problematização das formas oficiais de representação política e a crítica da institucionalização de modos autodestrutivos de



desenvolvimento humano e de distribuição de poder social não são apenas recursos estéticos, mas também lastros do projeto de futuro coletivo que interliga esta obra afrofuturista a muitas outras obras afrodiaspóricas.

Outro artista do Rap que incorpora elementos do afrofuturismo em suas obras, e que adquire reconhecimento pelo manejo criativo das práticas e símbolos espirituais, religiosos e de ênfase regional em torno da identidade étnico-racial, é Baco Exu do Blues (1996-presente) (SOUZA; ASSIS, 2019, p. 73), que inicia sua trajetória explorando temas afrodiaspóricos, como o sincretismo das religiões de matriz africana no nordeste, a saúde mental e preservação subjetiva da população negra perante ao racismo e a crítica das “masculinidades negras” e da exogamia negra (ROSE, 2020, p. 61). Junto ao grupo de Rap D.D.H. (Direto Do Hospício), Baco desenvolveu uma identidade lírica e vocal própria, e participou de projetos importantes na descentralização do Hip Hop sudestino, a exemplo da canção *Sulicídio*, uma Diss<sup>37</sup> criada por Baco e Diomedes Chinaski, repleta de críticas endereçadas à cena sudestina de Rap.

Em seu álbum *Esú* (2017), a figura do Orixá Exú é entrecruzada com a figura de Jesus, de modo a evidenciar a existência de continuidades e contradições entre os diversos discursos culturais incorporados pelo cantor. Ao passo que, em seu álbum *Bluesman* (2018), a figura de Exú aparece no centro de uma lógica exúlica<sup>38</sup> (JÚNIOR, 2021, p. 357), atrelada ao princípio de Sankofa, utilizado por Baco em referência ao caráter “multitemporal” da diáspora africana. Através dos versos da canção *Bluesman*, Baco chama atenção para o *Blues* como símbolo da resistência negra, e incorpora o afrofuturismo ao recorrer à ideia de que é necessário “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro” (NASCIMENTO, 2016)<sup>39</sup>. O cantor enuncia seus versos se identificando como parte do próprio Blues:

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos  
 O primeiro ritmo que tornou pretos livres [...]  
 A partir de agora considero tudo Blues  
 O Samba é Blues  
 O Rock é Blues  
 O Jazz é Blues  
 O Funk é Blues  
 O Soul é Blues  
 Eu sou Exu do Blues  
 Tudo que quando era preto era do demônio  
 E depois, quando virou branco foi aceito  
 Eu vou chamar de Blues. (BLUES, 2018)

<sup>37</sup> *Diss* é uma modalidade lírica das letras de canções de Rap, em que o rapper volta sua escrita contra algum objeto em particular, geralmente um outro rapper, e a partir da circulação da primeira Diss, surge um ciclo de retorno e devolução das ofensas e/ou críticas proferidas.

<sup>38</sup> A lógica exúlica é a lógica das encruzilhadas, refletida em práticas, representações e em um ideário inspirado pelo Orixá Exu, e coerente com os princípios que regem sua atividade simbólica.

<sup>39</sup> <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>

Ainda no segmento do Rap, existem as obras de Rico Dalasam (1989- presente), rapper e cantor representante do Queer Rap, um homem negro homossexual que baliza suas próprias experiências raciais e de gênero em composições e performances que enfatizam a linguagem e os deslizamentos de significado como plano de criação e crítica (ALICE, 2014; MOMBAÇA, 2020). Por um lado, seu vulgo Dalasam é uma sigla, que significa “Disponho armas libertárias a sonhos antes mutilados”, e seu primeiro álbum, intitulado *Orgunga* (2016), sobreescreve três palavras: “orgulho, negro e gay”, para entrecruzar seus significados, sintetizados na expressão “orgulho que vem depois da vergonha” (ROCHA; GHEIRART, 2016).

Os sonhos como meio de especulação e projeção crítica são incorporados nas disputas por reconhecimento travadas na dimensão da linguagem, e determinados elementos estéticos afrofuturistas são pautados em uma chave afrodiaspórica, nem oposicional, nem reativa, mas focada a da liberdade (FLOR, 2022, p. 98). Em termos de características visuais, as capas dos álbuns de Dalasam incorporam a estética afrofuturista realizando um contraste de texturas, no caso de *Orgunga*, através de símbolos afrocentrados e representações de ancestralidade, e em *Dolores Dala Guardiã do Alívio* (2020), através do alter ego construído por Dalasam para caracterizar sua própria subjetividade enquanto homem negro homossexual (DELANY, 2020), bem como, para explorar, como Baco Exu do Blues, outras faces da masculinidade negra.

Avançando, temos, entre os artistas afrofuturistas contemporâneos do Brasil, a obra de Xênia França (1986-presente), cantora extremamente relevante para a consolidação estética do afrofuturismo, cujo trabalho flerta com múltiplos gêneros musicais, estabelecendo vínculos fortes com o Hip Hop, a MPB e os *Pontos*<sup>40</sup>, isto é, com música de terreiro. As obras de Xênia são precedidas por seu trabalho colaborativo com o rapper Emicida, e também por sua longa trajetória junto ao grupo musical Aláfia (2011-presente), cujos álbuns *Corpura* (2015) e *Além do Lá* (2023), também contêm elementos estéticos explícitos do afrofuturismo (OLIVEIRA, 2021, p. 61), junto a um discurso cultural marcado pela linguagem e cosmovisão Iorubá.

Em seu primeiro álbum solo, chamado *Xenia* (2017), canções como *Reach The Stars* e *Nave* evidenciam a relação criativa da cantora com o afrofuturismo como principal referência estética das narrativas, em termos da combinação entre reflexões cosmológicas e/ou míticas e críticas em torno das experiências sociais do negro brasileiro (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 402). Ademais, assim como muitos artistas brasileiros da geração afrofuturista recente, Xênia articula a estética afrofuturista como uma parte constitutiva de sua própria identidade visual,

em termos de seus penteados, roupas, acessórios e de suas performances (SILVA; SANTOS; VAN AMSTEL, 2019, p. 147). Seu álbum mais recente, *Em Nome da Estrela* (2022), também baliza o afrofuturismo, na imagem de capa do álbum, em que suas luvas douradas e brilhantes representam um revestimento estelar futurista sobre o corpo negro, e em algumas das canções, como *Interestelar*, amba-rock que tematiza o transumanismo e os paralelos da espiritualidade de matriz africana com a comunicação digital, e *Ancestral Infinito*, afrobeat atravessado pelo simbolismo denso das práticas religiosas e da temporalidade descontínua da diáspora africana.

Após 2010, o afrofuturismo também encontra aderência em segmentos musicais como o Reggae, o Dub e o samba-rock, através da obra de grupos como o Alienação Afrofuturista (2009-presente), que além de realizar a hibridação entre gêneros musicais, é influenciado pelo movimento Mangubeat, ao incorporar estilos heterogêneos de composição e gravação - que são similares aos grupos Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi (GUERREIRO, 2010, p. 51). Dentre os poucos expoentes do afrofuturismo situados na região sul do Brasil, o Alienação Afrofuturista representa uma iniciativa para a descentralização do afrofuturismo no Brasil, que, gradualmente, passa a ser articulada em outras regiões, indicando a intensificação do processo de difusão territorial do projeto afrofuturista ocorrido primeiro na região nordeste com base nas obras de artistas do Samba-Reggae. Ademais, articulando a identidade sonora do Dub junto à identidade visual afrofuturista (DIAS; RODRIGUES, 2021, p. 274), o álbum *Wambua* (2018) - que significa “nascido em estação chuvosa” no dialeto Kamba, natural do Quênia - estabelece conexões polivalentes entre contextos musicais variados, considerando a amplitude de parcerias realizadas do grupo com outros músicos – dentre as quais enfatizamos o cantor de Reggae Jahyam e o rapper Dow Raiz, sendo ambos artistas afrofuturistas.

Avançando, temos as obras da cantora Gaby Amarantos (1978-presente), representante afrofuturista no segmento musical do *Tecnobrega*<sup>41</sup>, resultante da combinação entre elementos da música Pop global e elementos rítmicos típicos da cidade de Belém do Pará, como o Brega, o *Calypso*<sup>42</sup>, o Carimbó e o Forró. Sua atividade como atriz e apresentadora também implica o afrofuturismo como parte de uma identidade visual, em termos de sua articulação profissional e das possibilidades práticas de elaborar projetos de futuro como mediadora de novos regimes de representação cultural influenciados pelo afrofuturismo (SILVA; QUADRADO, 2016). Tal premissa seria válida em programas de televisão, no campo da moda, nos espaços virtuais das redes sociais, entre outros regimes de representação gradualmente reimaginados.

---

<sup>40</sup> *Pontos* são as canções e as músicas rituais praticadas nos terreiros de Candomblé e Umbanda, geralmente são repassados apenas sob a lógica esotérica (MIRANDA, 2018).

**Figura 14** - Imagem de capa do álbum *Treme* (2012), de Gaby Amarantos.



Fonte: Som Livre.

As capas de seus álbuns possuem afinidade estética com obras afrofuturistas nas artes plásticas, a exemplo das instalações de Tabita Rezaire (2020), como *Exotic Trade* (2017), em particular em sua série *Seneb* (REZAIRE, 2020, p. 115), na qual a colagem com auto-retratos é predominante. Essa mesma técnica é utilizada, com modificações, na elaboração das capas dos álbuns solo de Gaby Amarantos, como *Treme* (2012) e *Tecno Show* (2022). Além disso, a identidade sonora da Banda Tecno Show e a incorporação da prática dos *covers* com tradução, isto é, da criação de releituras musicais de canções populares de outros contextos nacionais através da linguagem musical *Pop*, com letras em português – um estilo autêntico inspirado pelos grupos nordestinos de Forró - indica uma multiplicidade de usos criativos da estética afrofuturista dentro de um mesmo projeto de identificação regional (LAFLEUR, 2020, p. 201), atrelado, nesse caso, ao Tecnobrega. Na capa de *Treme*, Gaby é representada sobre suas caixas de som, envoltas por vegetação, com uma roupa de laicra roxa brilhante e botas acima do joelho, segurando uma coleira brilhante presa ao pescoço de uma pantera negra, enquanto raios de luz são projetados de seus seios, compondo uma releitura afrofuturista de um dos *looks* clássicos da cantora Madonna, utilizado na época do lançamento de *Like A Prayer* (1989).

<sup>41</sup> Tecnobrega é um gênero musical surgido no estado do Pará no final da década de 1990, e que apresenta formas de identificação regional adequadas ao ciclo estrito de circulação do gênero na região (ROCHA, 2021).

<sup>42</sup> Calypso é um gênero musical surgido em Trinidad e Tobago no século XIX (GUERREIRO, 2010).

As expressões musicais contemporâneas do afrofuturismo no Brasil também envolvem o movimento de retomada do Jazz como uma linguagem artística tradicionalmente associada ao afrofuturismo (LIMA, 2019, p. 23), nesse caso, mobilizado por dois pianistas brasileiros. O primeiro deles é Jonathan Ferr (1988-presente), que em obras recentes têm explorado, assim como toda sua geração, o desafio criativo às fronteiras e as possibilidades de hibridação entre determinados gêneros musicais historicamente correlatos ao Jazz, como Rap, Soul e mesmo MPB, uma tendência antiessencialista, predominante na cena musical afrofuturista do Brasil após os anos 2000 (MARTINS, 2021; ROCHA, 2021; SOUZA, 2019).

Jonathan Ferr também introduz inovações técnicas em sua prática musical, como o uso combinado do *vocoder*<sup>43</sup> e do *broken beat*<sup>44</sup>, enquanto um recurso técnico de criação de bases rítmicas eletrônicas que incrementam os arranjos instrumentais de suas composições no piano, um tipo de procedimento que havia sido antecipado por Steve Wonder e Lee “Scratch” Perry (CLARK, 2015, p. 63). Do mesmo modo, Jonathan se assemelha aos artistas afrofuturistas de sua geração por vincular sua identidade visual e as representações culturais presentes em seus trabalhos a símbolos da espiritualidade de matriz africana, como nos álbuns *Trilogia do Amor* (2019), *Cura* (2021) e *Liberdade* (2023), em que a relação entre a resistência subjetiva negra e as práticas espirituais é tensionada, de modo semelhante às obras de músicos afrofuturistas da cena estadunidense de Jazz, como John Coltrane e Wayne Shorter (ESHUN, 2020, p. 223).

O segundo pianista afrofuturista brasileiro a que nos referimos anteriormente é Amaro Freitas (1991-presente), cujas obras, situadas entre o Jazz e a MPB, recorrem a elementos da estética afrofuturista sonora, visual e performaticamente, em uma proposta semelhante a Ferr, no tocante à hibridação entre gêneros musicais como estratégia de recuperação e exaltação de tradições culturais africanas, mas, distinta por incorporar influências culturais do nordeste do Brasil na construção de uma identidade estética afrofuturista (SOUZA; ASSIS, 2019, p. 65). Explorando o Frevo, o Maracatu e mesmo a Ciranda, Amaro elabora temas sonoramente sutis, enquanto temas históricos afrodiáspóricos estimulantes são trazidos como contraste político.

<sup>43</sup> Vocoder é um equipamento de produção musical utilizado para produzir distorções melódicas ou rítmicas na gravação ou reprodução da voz em contextos de performance (CLARK, 2015).

<sup>44</sup> O Broken Beat é um gênero musical, um subgênero da Dance Music, de origem inglesa (FÉLIX, 2005).

A exemplo da música *Baquaqua*, do álbum *Sankofa* (2021), que recupera a história de vida de Mahommah Gardo Baquaqua, homem africano que, tendo passado por Benin, Brasil, Haiti, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra (LOVEJOY, 2002, p. 36), tornou-se representante do cosmopolitismo afrodiaspórico e do transnacionalismo negro no período abolicionista. Ao explorar esta, entre outras narrativas de ancestralidade, Amaro Freitas incorpora o conceito de Sankofa em suas obras, articulando-o como princípio filosófico para elaborar obras de matiz afrofuturista, vinculadas a um projeto cosmológico e existencial (BUROCCO, 2019, p. 49). O título “Sankofa” e o uso do símbolo de mesmo nome na imagem de capa do álbum tornam o afrofuturismo uníssono nesta e em outras obras de Amaro Freitas.

**Figura 15** - Imagem de capa do álbum *Sankofa* (2021), de Amaro Freitas.



Fonte: Far Out Recordings.

Prosseguindo, há, no segmento literário, um conjunto de autores dedicados à formação de uma identidade estética autenticamente afrofuturista, que seguem, sobretudo, a tendência iniciada por Lu Ain-Zaila (2018; 2019), influenciada pela espiritualidade de matriz africana e por uma articulação afiada do simbolismo cultural afrodiaspórico, alinhada com algumas das discussões teóricas recentes, tendo em vista que, muitos destes autores, são acadêmicos e/ou professores (SOUZA; ASSIS, 2019). O primeiro deles é Fábio Kabral (1980-presente), cujo trabalho pode ser definido como uma “ciência fantástica” (KABRAL, 2019, p. 105), em que a mistura entre fantasia e ficção poderia suspender a racionalidade eurocêntrica, favorecendo

uma imaginação afro-inspirada (Ibid., p. 106). Usualmente, as obras de Kabral realizam uma releitura afrofuturista de determinados elementos da mitologia Iorubá para produzir universos simbólicos inspirados em atributos dos Orixás do Candomblé, sobretudo Oxóssi<sup>45</sup> (VERGER, 1997, p. 18), tomado como fundamento sobrenatural de atividades mágicas e/ou tecnológicas.

Ao levar as experiências sociais do Candomblé Ketu para dentro do espaço literário, o autor constrói o mundo de Ketu 3, cidade fictícia inspirada na tradição religiosa de Benin, no mínimo nos seus últimos três livros, *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), *A Cientista Guerreira do Facão Furioso* (2019) e *O Blogueiro Bruxo das Redes Sobrenaturais* (2021) (KABRAL, 2019, p. 109). Explorando as contradições existentes entre memória, violência e controle social, Kabral concebe a cidade de Ketu 3 como uma sociedade utópica afrocentrada, utilizando elementos estéticos como moda e indumentária, interface entre homem e máquina, e a inversão das lógicas de distribuição social de poder, enquanto interface de críticas sociais, tecidas sobre as texturas mutantes e os constantes recomeços do afrofuturismo (Ibid., 114). Fábio Kabral também pode ser considerado um dos autores com iniciativa classificatória mais incisiva em torno do afrofuturismo em sua fase de consolidação no Brasil, tendo voltado sua atenção à sistematização de princípios de validação, legitimação e regulação estética.

A segunda escritora de destaque na insurgente cena literária afrofuturista no Brasil, é Sandra Menezes (1973-presente), que, após anos de atuação enquanto jornalista e dramaturga, adentra no movimento afrofuturista utilizando seus debates estéticos para rasurar, extrapolar e desconstruir os estigmas em torno de imagens de África, dos africanos e dos afro-brasileiros, assim como o próprio ideário discriminatório e racista por trás destas imagens estereotipadas, pejorativas e depreciativas (HALL, 2016, p. 210; MBEMBE, 2001, p. 216). Nesse sentido, a partir de um repertório estético inspirado pela ficção científica afrofuturista, a autora elabora projeções especulativas sobre o futuro da diáspora africana, levando a metáfora da dispersão à dimensão interplanetária, em seu, até então, único romance, *O Céu Entre Mundos* (2021).

<sup>45</sup> De acordo com o antropólogo Pierre Verger (1997), uma outra grafia comum para o nome do orixá Oxóssi é “Oxowusi” (VERGER, 1997, p. 20). Entretanto, Fábio Kabral (2017) opta pela grafia “Osòssi” (KABRAL, 2017, p. 14).



No romance em questão a narrativa de *Karima*, mulher negra terrestre vivendo como refugiada no planeta *Wangari*, no ano de 2273, atravessa múltiplas contradições e conflitos, cuja resposta poderia ser encontrada, de acordo com a autora, por meio do restabelecimento de conexões autênticas com a África através da diáspora, tida enquanto origem genealógica da ancestralidade africana (FLOR, 2022, p. 35). Com uma leve dose de essencialismo estratégico a estética do afrofuturismo é incorporada como linguagem de utopias e distopias na narrativa, e elementos como telepatia, engenharia robótica, sustentabilidade, ativismo e o associativismo pan-africano - não apenas transnacional, mas interplanetário - são balizados e incorporados nos cenários do romance, cujas inovações podem ser entendidas, no contexto afrofuturista, como tecnologias ancestrais (NELSON, 2020, p. 89), isto é, formas modernas de renovação e reposição das tradições culturais africanas, dotadas de eficácia política material.

E um terceiro escritor do afrofuturismo brasileiro recente para quem queremos chamar atenção, é Ale Santos (1986-presente), cuja obra é responsável pelo estabelecimento de uma “nova onda” de popularidade do afrofuturismo no Brasil, tendo em vista a capilaridade de seu discurso afrofuturista no senso comum, em termos do uso de estratégias de comunicação e de representação compatíveis com as mídias digitais e novas tecnologias (ANDERSON, 2016, p. 235), a exemplo do *podcast* *Ficções Selvagens*, criado pelo autor como meio de divulgação do afrofuturismo no Brasil. Do mesmo modo que Sandra Menezes, os livros de Ale Santos são extremamente recentes, e indicam seus esforços em retratar um futuro negro ficcional, porém criticamente fincado na atualidade (LIMA, 2019, p. 34), sendo, por um lado, ultra-tecnológico e discriminatório, e por outro, atravessado por práticas resistentes, atreladas à espiritualidade e à ancestralidade africana (DELANY, 2020, p. 175).

O espaço social das favelas é ressignificado e representado como um espaço futurista, ao passo que os elementos convencionais do afrofuturismo do Brasil, como o uso do ciborgue como metáfora da corporalidade negra (CLARK, 2015, p. 69), e a crítica aos desdobramentos do racismo no tocante à violência policial e ao fundamentalismo religioso (HALL, 2006, p. 91), são cada vez mais sofisticados. Por um lado, no romance *Rastros de Resistência* (2019), Ale Santos reinterpreta narrativas históricas sobre personagens negros do período colonial e pós-colonial, enfatizando a relação entre os líderes da resistência quilombola com os impérios africanos. Por outro lado, no romance *O Último Ancestral* (2021), obra mais recente do autor, são explorados universos ficcionais próprios, elaborados nos moldes da fantasia e da ficção, em entrecruzamento com sistemas de saber de matriz africana inspirados pelo Candomblé, do mesmo modo que os escritores afrofuturistas Fábio Kabral e Lu Ain-Zaila.



Avançando, há, no segmento cinematográfico, obras recentes muito relevantes, como o filme *Medida Provisória* (2022), dirigido por Lázaro Ramos, com base em uma adaptação da peça *Namíbia, Não!* (2011), também dirigida por Lázaro, e escrita por Aldri Anunciação, que atua em ambas as obras. Tanto Lázaro, quanto Aldri, são artistas negros cuja obra já possuía afinidade com o afrofuturismo desde a década de 2000, mas que adentram tal projeto estético apenas através do filme *Medida Provisória*. A narrativa por trás da peça e do filme se passa no Brasil em um período desconhecido do futuro, contexto no qual a população negra passa, por meio da imposição de uma novapolítica pública, a ser deportada “de volta” para a África, isto é, para seu suposto local de origem e filiação no continente africano (FLOR, 2022, p. 37) enquanto parte de um conjunto de estratégias de reparação histórica por danos causados em decorrência da escravidão, um projeto que, na narrativa fílmica, é levado à cabo através da atuação política incisiva da bancada conservadora no Congresso Nacional.

Criticando as continuidades institucionais e consuetudinárias entre políticas eugenistas do período da primeira república estabelecidas pelo projeto moral de uma identidade nacional embranquecida e os desafios recentes em torno do racismo e da identificação étnico-racial no Brasil (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 882), Lázaro constrói um panorama pessimista acerca da articulação entre o racismo e outras formas de discriminação associadas à identidade política conservadora (FREITAS; MESSIAS, 2018), realizando uma crítica aguda aos discursos de ódio e sua articulação ideológica com os ideais eurocêntricos por trás do projeto democrático dos Estados-nação (QUIJANO, 2005, p. 130). Com as atuações de Alfred Enoch, Taís Araújo, Seu Jorge e do próprio Aldri Anunciação, o filme evidencia, através de hipérboles e alegorias, a existência de uma lógica social persecutória racializante, através da qual as experiências do negro brasileiro são essencializadas e deterioradas, com vistas a isolar, enfraquecer e apagar as experiências afrodiaspóricas subjetiva e coletivamente.

As expressões cinematográficas contemporâneas do projeto estético do afrofuturismo também abarcam os trabalhos do cineasta, roteirista e jornalista Délio Freire (1979-presente), cujo trabalho recente, sobretudo, no curta-metragem *Beatitude* (2015), dedicado à narrativa de Orixás do Candomblé, especificamente de *Ajalá, o modelador de Orís*<sup>46</sup> (FREITAS, 2015, p. 74), reforça a tendência recente do afrofuturismo no Brasil à incorporação de saberes de matriz africana em projetos representacionais ativos e de resistência (HALL, 2016, p. 219),

<sup>46</sup> Ajalá é um dos Orixás dos sistemas de saber mitológico do Candomblé, é considerado o Orixá responsável pela modelação corporal do ser humano, em particular da cabeça, que é onde se insere o Oríindividual.

colocados contra à essencialização racial desses saberes. Ao elaborar uma releitura singular do mito de *Anastácia, a mártir encantada* - mulher negra escravizada e figura-chave para comunidades religiosas afro-brasileiras, bem como para o movimento abolicionista - em entrecruzamento estético com o mito de *Ajalá, o oleiro primordial* - Orixá responsável pela criação do *Orí*<sup>47</sup> nos seres humanos - Délio desfaz concepções generalistas ou fetichistas da cultura africana, combinando as linguagens artísticas do teatro, da dança e da escultura.

No curta-metragem protagonizado por duas personificações mitológicas, Anastácia é uma escultora, e trabalha com argila, ao passo que Ajalá tem o ofício de modelar as cabeças dos seres humanos com lama do fundo dos rios e outros elementos naturais (FREITAS, 2015, p. 74). O encontro romântico entre ambos em um espaço simbólico atravessado por metáforas e significados mitológicos ancorados pela ancestralidade africana, produz representações de matiz afrofuturista, a exemplo do gesto poético de apadrinhamento do “casamento alquímico” de Anastácia e Ajalá por Oxum e São Benedito (Idem), ou da reviravolta em torno de “Anúbis e sua mansão dos mortos” (Ibid., p. 75).

Por fim, temos obras de dois artistas visuais, mais especificamente, dois pintores cujas trajetórias se iniciam através da linguagem do *grafite*, no domínio da cultura Hip-Hop, e que, em medidas e intensidades diferentes, convergem com elementos estéticos afrofuturismo. O primeiro deles é No Martins (1987-presente), cujo trabalho híbrido e polivalente, situado entre as artes visuais e plásticas, volta-se a significados políticos das experiências negras cotidianas, como na exposição *Encontros Políticos* (2021), mas também, à resignificação das formas de dominação e de resistência em torno do racismo no Brasil, no caso da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2019). Elementos estéticos do afrofuturismo podem ser observados em suas obras *Diálogo Sobre a Própria Morte* (2021), e *Stop* (2020), nas quais seu estilo minimalista é aplicado às experiências sociais afrodiáspóricas, resultando em representações culturais com texturas visuais cibernéticas entremeadas por significados subjetivos (ESHUN, 2020, p. 47).

---

<sup>47</sup> Orí é uma palavra Iorubá que significa alma, e no sistema mítico e religioso do Candomblé se refere aos guias dos seres humanos, à vinculação particular que os indivíduos estabelecem com determinado Orixá.

O segundo artista visual a que nos referimos, cujo trabalho é influenciado pela estética afrofuturista, é Felipe Borges (1986-presente), que combina técnicas de grafite e de pintura na elaboração de tipos diferentes de obras, desde os grandes murais e as fachadas de prédios até marketing visual baseado na ilustração digital e no design gráfico, aplicado tanto ao segmento museológico, quanto à esfera educacional (CANCLINI, 2019, p. 160; SOUZA; ASSIS, 2019). A partir de uma abordagem interativa e criativa nos espaços públicos, Felipe Borges constrói suas obras buscando maximizar a visibilidade das mesmas, isto é, a opção por utilizar grandes painéis implica participação coletiva na construção dos significados da obra (HEINICH, 2008, p. 28), e leva a mesma a manter-se semanticamente flutuante em uma rede de interpretações móvel, em que a mobilidade social dos sujeitos é fundamental. A lógica flexível de ampliação dos significados das obras de Felipe Borges é visível em murais afrofuturistas nas fachadas de prédios de São Paulo, mas também, em auto-retratos e painéis lúdicos pintados em colégios públicos, em articulação com a proposta educacional anti-racista, que baliza o afrofuturismo nas disputas simbólicas pelo reconhecimento das diferenças raciais.

Para concluir, procuramos, no decorrer desta seção, produzir uma análise histórica dos antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil, levando em conta múltiplas possibilidades de incorporação da estética afrofuturista em obras de caráter visual, musical, cinematográfico, teatral, performático e/ou plástico, marcadas por operações recorrentes de hibridação entre as linguagens artísticas (RAJEWSKY, 2012, p. 55). Nos atentamos ao uso histórico da ficção especulativa como ferramenta de resistência aplicada à crítica dos regimes de representação e ao desenvolvimento de um projeto estético-político desde o período abolicionista, bem como, às disputas pela transfiguração do imaginário social e pelo descentramento do repertório de experiências sociais em que são ancoradas imagens, textos e ideias que exotizam, fetichizam e reificam a história e a cultura africana e afro-brasileira. De modo geral, a hibridação cultural se apresenta como um dos traços distintivos das artes da diáspora, e, pode ser visto como o fio condutor das reflexões sociológicas que realizamos sobre a estética das obras afrofuturistas.

Em um contexto temporalmente tão amplo, em que o processo de formação do projeto estético-político por trás das obras posteriormente lidas como afrofuturistas, levou quase 150 anos para tornar-se sequer apreensível, podemos dizer que o processo heurístico de “tornar-se sujeito afrodiaspórico” (FLOR; KAWAKAMI; SILVÉRIO, 2020) foi e ainda é historicamente vagaroso para artistas da diáspora. Nesse sentido, o afrofuturismo é um estado transitório de ser que passa por devires em realização, compondo uma incompletude fundamental refletida

na esfera estética (IMARISHA, 2020, p. 257). Em outras palavras, a imagem do afrofuturo é composta por especificidades subjetivas e coletivas das experiências negras na modernidade.

Os saberes ancestrais contidos nas experiências dessas comunidades são politicamente pertinentes, tanto para manter o trauma histórico do colonialismo e da escravidão vívido e sob vigilância ontológica e epistemológica (FAUSTINO, 2018), quanto para construir ferramentas de resistência sempre inovadoras, desta vez fundadas na esfera do imaginário (LIMA, 2019). Passando por inúmeros retratos estéticos acerca dos horizontes de expectativa do futuro negro e afrodiaspórico, buscamos realizar uma análise diacrônica do processo de formação histórica do afrofuturismo enquanto um projeto estético-político fundamental das artes afrodiaspóricas (ANDERSON, 2016, p. 234). A seguir, no capítulo 3, passaremos a uma caracterização mais profunda de três obras afrofuturistas brasileiras específicas, consideradas representativas para diferentes partes do projeto afrofuturista. No segmento cinematográfico, analisaremos Branco Sai, Preto Fica (2015), filme de Adirley Queirós; já no nicho literário analisaremos O Caçador Cibernético da Rua 13 (2017), livro escrito por Fábio Kabral; e por fim, na esfera da música, analisaremos Represença (2019), álbum composto pelo grupo Senzala Hi-Tech. Ao final das análises previstas, passaremos ao diálogo realizado com artistas afrofuturistas do Brasil, a fim de tensionar a relação entre representações culturais e experiências sociais.

### CAPÍTULO 3 – Pasmе primo, mas quem cisma é o Estado: representações e experiências do afrofuturismo no Brasil

Você diz, desinfeliz, que somos pretos cismados  
 Muito ensimesmados pro teu prisma mestiço  
 Você diz que racismo num é isso  
 Pasmе, primo, mas quem cisma é o estado  
 Você diz, mas aí, nem cisque pro nosso lado  
 Desta lista nos risque, disque pra outro pardo  
 Não posso acreditar que existe um Deus que feche com a segregação  
 Gênero, cor, religião  
 [...]  
 Eu sou a voz encarnada de todas essas quebradas  
 Onde a polícia é juiz, alvo marcado de giz  
 Herança da escravidão, apropriação te fez um jão'  
 Que só enxerga o próprio umbigo  
 E vai falar que tem amigo negão  
 Mas quando encontra um na rua grita: Perigo!  
 Ouça o que eu digo  
 Não é teoria a falsa abolição que não me trouxe melhoria  
 Coisificam o meu corpo todo dia, resisto, pobre, preta, periferia!  
 (*Preto Cismado*, Aláfia, 2015)

Entre os anos de 2015 e 2020, o afrofuturismo não apenas ganhou popularidade global na esfera pública, por meio de filmes como *Black Panther* (2018), de Ryan Coogler, e álbuns musicais como *Lemonade* (2018) de Beyoncé, mas também ocorreram incrementos subjetivos e quantitativos, isto é, por um lado, a identificação com a estética afrofuturista foi dinamizada e se generalizou, atraindo artistas e consumidores, e, por outro lado, a quantidade de obras de caráter afrofuturista foi ampliada, levando a relações com outros públicos, patrocinadores e ideários. Assim, tal período tornou-se prolífico para demonstrar o processo de sofisticação do afrofuturismo, em termos do ritmo constante da produção cultural da diáspora em articulação com a consolidação do afrofuturismo como um conceito auto-evidente, capaz de catalizar os horizontes de expectativa alternativos criados por sujeitos e grupos afrodiáspóricos.

Nesse sentido, o capítulo 3 segue o mesmo modelo analítico dos capítulos anteriores, buscando evidenciar a variabilidade de formas de representação e linguagens artísticas usadas pelos sujeitos para construir o projeto afrofuturista desde múltiplas posições sociais e a partir de repertórios culturais polivalentes e entrelaçados. Optamos pela análise em profundidade de um filme, um livro e um álbum, cujas diferenças e semelhanças mostram-se estimulantes na caracterização do afrofuturismo em várias frentes, abarcando segmentos consolidados e outros em vias de consolidação, nichos receptivos com as artes afrodiáspóricas e outros atravessados por práticas de elitização. As obras *Branco Sai, Preto Fica* (2015), *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017) e *Represença* (2019) divergem como obras vinculadas a tradições de produção cultural diferentes, mas convergem enquanto obras de denúncia e imaginação, que ao mesmo tempo se aproximam e se distanciam da realidade social, apontando tanto críticas à realidade

social, quanto formas de agência que dão voz a essas críticas, com uma roupagem estética que desafia as convenções de forma na esfera das artes.

O percurso histórico através dos antecedentes estéticos do afrofuturismo, realizado nos primeiros capítulos desta dissertação, mostrou-se necessário para alcançar a complexidade das obras afrofuturistas mais recentes, pois a trilha de transformações atrás da contemporaneidade informa seus motivos e oscilações, situando estas obras em um conjunto mais amplo, atrelado às artes da diáspora. Nossos critérios de seleção foram: 1) Obras vinculadas, por seus autores, ou associadas, por terceiros, ao afrofuturismo<sup>48</sup>; 2) Variabilidade de formas de representação do afrofuturismo, critério que evidenciou a dominância do cinema, da literatura e da música como segmentos artísticos afrofuturistas<sup>49</sup>; 3) Recorte temporal das obras, buscando, no caso da análise em profundidade, obras contemporâneas, produzidas entre 2015 e 2020; 4) Obras com formas estéticas homólogas, que evidenciam elementos convencionais do afrofuturismo, como o corpo, o território e o Estado – elementos simbólicos balizados nas críticas estéticas.

Ademais, nossa ambição será de relacionar representações culturais afrofuturistas com as experiências sociais referenciadas pelos artistas, tanto no plano de fundo das próprias obras quanto nas entrevistas realizadas com alguns artistas afrofuturistas brasileiros. A orientação e o propósito estético-político das obras parecem se alinhar com o entendimento afrofuturista do futuro como dimensão fundamentalmente política do tempo, com o processo de hibridação cultural e com o balanceamento tênue entre estratégias essencialistas e antiessencialistas de representação das diferenças, sinalizando uma defesa da necessidade de conscientizar sujeitos e grupos da diáspora africana sobre o potencial da imaginação enquanto ferramenta política e estética capaz de reelaborar horizontes de expectativa e projetos futuros alternativos. A seguir, passamos à análise sociológica das obras, mostrando suas relações materiais e simbólicas com o afrofuturismo.

### **3.1. Análise do filme Branco Sai, Preto Fica (2015)**

---

<sup>48</sup> No caso do filme Branco sai, preto fica (2015), do livro O caçador cibernético da rua 13 (2017) e do álbum Presença (2019) há diferenças significativas. O filme pode ser considerado de inspiração estética afrofuturista, mas possuindo autoria coletiva, não se enquadra no critério de autoria negra exclusiva. O livro, por outro lado, é definido por seu autor necessariamente como afrofuturista. E o álbum musical cumpre os critérios para ser definido como afrofuturista, mas não necessariamente manifesta tal rótulo.

<sup>49</sup> A partir de uma apreciação qualitativa das obras de arte brasileiras distinguíveis como afrofuturistas, tendo em vista aquelas realizadas entre 2015 e 2020, percebemos que os segmentos artísticos em que as obras de arte verificadas podem ser identificadas como afrofuturistas foram o cinema, a literatura e a música (MARTINS, 2021; ROCHA, 2021; SOUZA, 2019), seguidas de perto pelas artes plásticas e pela performance.

Adirley Queirós é um cineasta, roteirista e produtor cultural da cidade de Ceilândia – cidade-satélite e “zona administrativa” de Brasília, que contém a maior comunidade periférica do Brasil - comunidade Sol Nascente - e uma das maiores cenas da cultura Hip Hop no país. Adirley estudou Cinema pela faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UNB), após a interrupção repentina de sua carreira enquanto jogador de futebol por motivo de lesão, tendo dirigido e produzido, desde então, diversos filmes premiados mundialmente, obras, em geral, representativas da cultura local da cidade de Ceilândia. Sua filmografia inclui as obras *Rap, O Canto da Ceilândia* (2005), *Fora de Campo* (2008), *Dias de Greve* (2009), *A Cidade é Uma Só* (2011), *Meu Nome é Maninho* (2014), *Branco Sai, Preto Fica* (2015), *Era Uma Vez Brasília* (2017), *Fantasma da Casa Própria* (2018) e *Mato Seco em Chamas* (2022).

Elementos estéticos afrofuturistas são abundantes em algumas de suas obras recentes, sobretudo em *Branco Sai, Preto Fica*, mas também em *Era Uma Vez em Brasília* e *Mato Seco em Chamas* – apesar do diretor não se identificar como afrofuturista. Nesse sentido, devemos considerar que a obra se distancia do próprio locus de identificação do artista, não apenas de acordo com o próprio público, mas também com opiniões de críticos culturais e pesquisadores na área das artes visuais (FREITAS, 2015, p. 7), que categorizam o filme *Branco Sai, Preto Fica* como uma obra de inspiração afrofuturista. A relação entre representações e experiências não muda, portanto, o status afrofuturista da obra, pois o significado artístico da obra pode ser – de uma perspectiva sociológica - construído e reconstruído no processo de recepção da obra tanto quanto na etapa de produção executada pelo artista criador (SALTURI, 2015, p. 15). Por outro lado, o aspecto antiessencialista do afrofuturismo impede que os significados das obras sejam fixados desde um repertório estático de experiências, considerando que sua circulação no âmbito dos regimes de representação é ilimitada no tocante ao acesso e à interpretação.

Colocada esta ressalva, discutiremos o filme *Branco Sai, Preto Fica* em profundidade, que consiste em um documentário fabular, baseado em registros da identidade territorial e das experiências socioculturais da cidade de Ceilândia. O filme recorre a elementos afrofuturistas para ressignificar a narrativa oficial do Estado brasileiro sobre uma ação policial específica resultante em massacre, ocorrida no baile do *Quarentão*, em Ceilândia, no dia 5 de março de 1986. A expressão “*branco sai, preto fica*” corresponde a um dos gritos de ordem enunciados pelos policiais ao invadir e encerrar o baile black ocorrido naquela noite (HIRANO, 2015, p. 219). Algumas das estratégias de produção do filme incluem a articulação de autoria coletiva junto aos moradores de Ceilândia, a imersão nos contextos territoriais e corporais retratados e a captação de recursos através de editais públicos. A periferia é retratada enquanto um local

futurista, e a narrativa do filme è voltada à viagem de Dimas Cravalanças (interpretado por Gilmar Durães) “do futuro para o presente”, buscando encontrar Sartana (interpretado por Cláudio Irineu Shokito), a única pessoa capaz de fornecer evidências dos “crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra as populações negras periféricas” (Ibid., p. 220). A obra também procura problematizar o protagonismo das pessoas portadoras de deficiência física, ao retratar o cotidiano de Marquim (interpretado por Marquim do Tropa), como um radialista pirata, e de Sartana, como técnico em manutenção de próteses – tendo ambos sofrido sequelas oriundas da ação policial no episódio de genocídio racial em questão (FLORES, 2017, p. 348).

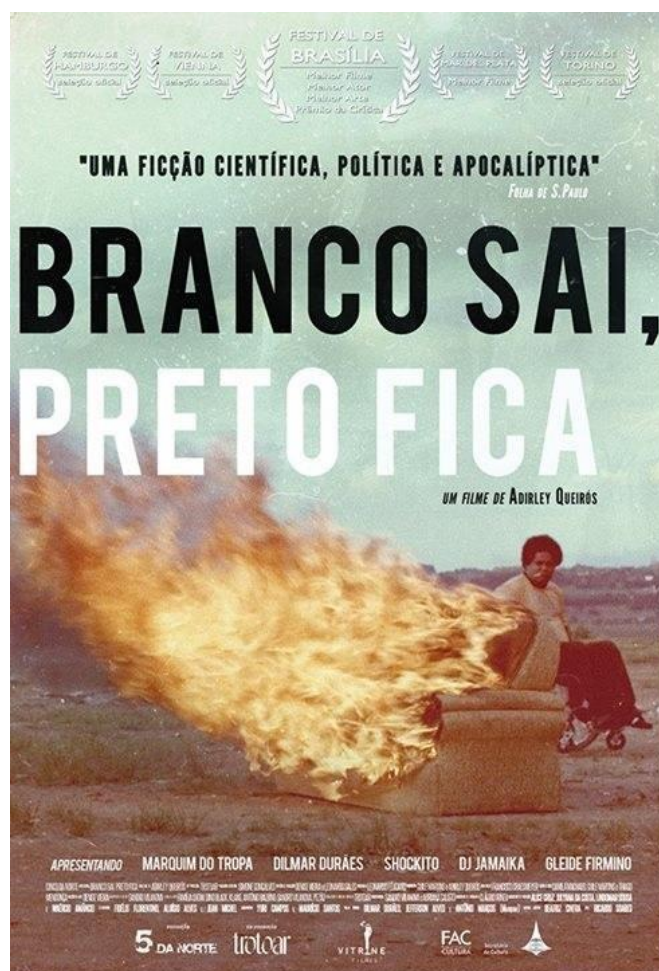
Considerando que bailes realizados no Quarentão possuem vínculos específicos com características culturais do território de Ceilândia, e que os sujeitos vitimados pela intervenção policial apresentam traumas e restrições de mobilidade face à violência do Estado, o corpo se relaciona mais de perto com o território e com o próprio Estado, enquanto elementos de uma relação de conflito fundamental para compreendermos as estratégias de representação cultural e de crítica social articuladas nesta obra. As relações estabelecidas entre os personagens do filme, enquanto sujeitos-atores, envolve o fortalecimento de um discurso político e cultural construído em torno das experiências socioculturais na cidade de Ceilândia. Tal discurso seria dedicado a disputas por reconhecimento travadas na dimensão representacional, mas também, ao desenvolvimento de meios eficazes de sobrevivência às formas de desintegração sofridas pelos sujeitos segregados pelo Estado na periferia, incluindo, nesse caso, um processo árido de racialização da experiência (FAUSTINO, 2018, p. 155), que indica a compatibilidade da perspectiva afrofuturista com os propósitos prospectivos da narrativa em questão.

O cinema, enquanto uma modalidade artística rebuscada do ponto de vista econômico, apresenta uma série de limitações de acesso, sobretudo, quanto às fontes de financiamento, para compra de equipamentos, exposição e circulação. Por isso, Branco Sai, Preto Fica é um filme estruturado por estratégias criativas de captação de recursos, principalmente através da “caça” de editais públicos, que permitiram uma rearticulação do cinema como uma linguagem artística preocupada em expressar a voz cultural da periferia. Especificamente na produção do filme, Adirley Queirós sinaliza o uso de estratégias imersivas e busca uma produção coletiva e situacional, envolvida, de modo participativo, pelas experiências a ser cinematograficamente representadas. São estabelecidas relações diretas com os moradores de Ceilândia, em termos de uma vinculação entre a trajetória coletiva dos agentes e as subjetividades e corporalidades representadas. Assim, podemos considerar que as relações coletivas que constroem o filme como um documentário – e um “auto-retrato” de Ceilândia - fundamentam a proposta estética



do filme como uma ficção, ou seja, o imbricamento dos agentes que produziram o filme com o contexto retratado leva à elaboração de um retrato fidedigno e atento às particularidades.

**Figura 16** - Imagem de capa do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queirós.



Fonte: 5 da Norte Produções.

Por outro lado, o filme, apresenta configurações específicas do espaço, como no caso de rampas, de elevadores e de escadas, elementos vinculados à corporalidade dos sujeitos, que levaram à modelação prática dos usos e dos significados do espaço. Podemos considerar que o direcionamento das estratégias de resistência cultural retratadas no filme leva a um conjunto de alternativas à lógica do Estado. No nível profissional, do cinema como segmento artístico, a própria produção do filme pode ser vista como meio de integração social. A construção de elevadores como uma das partes previstas na distribuição orçamentária do financiamento do filme - que deriva da captação de recursos em edital público do Fundo de Apoio de Cultura - leva à possibilidade de representar a periferia como um espaço social futurista e à realização prática da solidariedade social proposta na produção do filme, em termos da elaboração de um

retrato histórico e crítico, mas também, de uma interferência prática na realidade social: a arte nesse caso, viabilizou a construção de aparatos de mobilidade que o Estado jamais ofereceria para integrar as corporalidades e territorialidades periféricas. Metáforas afrofuturistas como o “afro-ciborgue” (GÓES, 2017, p. 47) aparecem como meio de romper representação binárias, buscando complexificar o debate sobre diferenças.

Avançando à análise sociológica da narrativa fílmica de Branco Sai, Preto Fica, temos na história três personagens – Marquim, Sartana, Dimas - cuja relação deriva tanto de práticas culturais atreladas à música negra periférica, como o Rap, o Funk e o Soul, quanto das reações do Estado a tais práticas, vistas como perigosas por fortalecerem o posicionamento crítico da juventude negra periférica. O diretor Adirley Queirós constrói uma narrativa afrofuturista que tensiona a relação entre passado, presente e futuro, operando críticas viscerais ao modo como o Estado intervém sobre os territórios e corpos desses sujeitos e grupos (HIRANO, 2015, P. 222). O realismo caminha em paralelo com a ficção, ao colocar um conjunto de experiências históricas em primeiro plano para representá-las com uma roupagem estética inspirada pelo cinema e pelas HQs estilo *sci-fi*. A montagem do filme alterna entre a missão de espionagem de Dimas, que volta do ano 2070 – quando a cidade de Ceilândia completará seu centenário - em busca de provas do genocídio praticado pelo Estado, e cenas do cotidiano solitário do DJ Marquim e de Sartana, que além de fazer manutenção de próteses é desenhista.

O filme se inicia com uma cadência lenta, retratando o cotidiano de Marquim na rádio pirata de Ceilândia, criada para transmitir músicas da época do baile do Quarentão, buscando também estabelecer contato com antigos companheiros de baile, como o próprio Sartana. Há uma ênfase visual e sonora significativa nos elevadores da casa de Marquim, em que tomadas vagarosas são acompanhadas por uma sonoplastia mecânica – telas divididas por câmeras de vigilância, parafernalia eletrônicas, antigos equipamentos e iluminação baixa configuram as cenas iniciais. Antes de começar mais uma de suas transmissões, Marquim utiliza uma chave de fenda para interagir com um objeto metálico e luminoso: uma bomba sonora, literalmente feita de música, que ele planeja lançar sobre a cidade de Brasília, destruindo seu plano piloto para encerrar o regime de segregação estabelecido pelo Estado. O DJ toca algumas músicas ao passo que inicia seu monólogo descrevendo o baile do Quarentão:

Domingo, 7 horas da noite. Já tô com meu pisante, minha beca, tô em frente de casa. Tô indo em direção ao Centro da Ceilândia. Ah, vou passar aqui na casa do Carlinhos. (Palmas) – E aí, Carlinho? Beleza? E aí, vai pro Baile? Já tô em frente à Feira. Pô...! Que louco!!! Já dá pra ouvir os grave! O João Bom tá botando pra quebrar! Pô, tá inflamado, véi, caramba, meu irmão! Tá louco, inflamado, inflamado! Tá lotada a bilheteria. Vou ver se consigo alguém aqui pra comprar o ingresso pra mim.

Ah, tô nem aí, vou furar fila, ó! (Rap): Ih... o Baile vai ser louco aqui no Quarentão! Os muleque tão de quina me esperando, ali, irmão. A bagaceira vai ser louca e o bicho vai pegar. Com certeza Mestre Biba deve estar por lá! Boogie Night, RNight, esse cara é muito doido, Esse cara tem moral, tem! Tem cabelo Black, estilo James Brow, podes crow! Se liga no pisante do moleque, deslizando feito gelo seco no quintal... – Tô vendo tudo isso aqui pela janelinha, ó!... (MARQUIM DO TROPA, Branco Sai, Preto Fica, 2015)

Logo em seguida, Marquim muda o tom do discurso, passando a descrever o momento exato em que a força de choque da polícia militar, incluindo sua cavalaria, invadem o baile do Quarentão, causando medo e terror nos presentes. Enquanto a caracterização falada da cena se modifica, redirecionando a atenção do espectador ou ouvinte como se houvesse realmente um programa de rádio sendo transmitido, Marquim abaixa gradualmente o som que está tocando, e mescla suas próprias falas com os gritos de ordem dos policiais:

- Ô... tá acontecendo alguma coisa, véi. Chama as menina pra cá! Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria, o que é aquilo? (barulho de tiro) Vixi, é os cana! (latidos de cachorro). Os Pé-de-Bota tá na área, véi! Vixi, cachorro, o caramba! Hum...! Spray de pimenta! (tosse)! Foda! Pô, abaixa a cabeça, abaixa a cabeça, cara, pra ver se ... (tosse)... Porra! Ah, não, vão parar o Baile? Caramba, bicho! Porra... Boto fé não, pararam o som, véi! Que merda, véi! Esses Pé-de-Bota filha da...  
 PM: Bora, bora, bora! Puta prum lado e viado pro outro! Bora, porra! Anda, porra! Tá surdo, negão? Encosta ali! Tô falando que: Branco lá fora e preto aqui dentro! BRANCO SAI, PRETO FICA, PORRA!  
 - Que merda! Trabalhei a semana toda...  
 PM: Que que é? Tá falando o quê aí, ô seu viado?  
 - Não, senhor...  
 PM: Senhor o caralho, porra! Bora, levanta, levanta! Tá armado?  
 - Não, tô não...  
 PM: Tá... Deita no chão aí! (helicóptero sobrevoando, barulho de tiro) (MARQUIM DO TROPA, Branco Sai, Preto Fica, 2015)

Avançando, Dimas aparece em sua espaçonave durante uma viagem do futuro para o presente, uma cena com luzes espiraladas que chacoalham e giram – um contêiner prateado é ludicamente transformado em uma espaçonave, evidenciando o perfil de baixo orçamento do filme, que não impede o uso criativo das tecnologias disponíveis na periferia (FLORES, 2017, p. 341). Sartana aparece rapidamente consertando uma máquina fotográfica voltada ao centro da cidade, e Dimas realiza reparos na espaçonave, faz anotações em seu diário e faz gravações de voz a serem enviadas como um tipo de relatório sonoro para o futuro. Seus relatos incluem o panorâma geral da missão – encontrar Sartana e adquirir provas dos crimes cometidos pelo Estado – além de afecções físicas resultantes da viagem e mensagens para sua família.

Em seguida, Marquim aparece dirigindo, e uma mensagem no rádio diz que a área em que se encontra está sob controle da cidade de Brasília, sendo requerido, pela “Polícia do Bem Estar Social” um passaporte de acesso, restrito aos moradores de cada núcleo habitacional. Na sequência há cenas de transição, como de Sartana desenhando Dimas sem sequer tê-lo visto, e

de Dimas fazendo reparos em sua nave. Marquim reaparece fumando um cigarro enquanto faz um relato mais detalhado sobre o incidente no Quarentão que lhe causou paraplegia:

É como se tivesse um eco... Aí, nisso, adormeceu assim o meu corpo...Nessa dormência do corpo eu procurei os meninos e já não vi mais eles, sumiu todo mundo! E... eu caí no chão. Quando eu caí, que perdi a força das pernas, ao mesmo tempo com aquele sono, um sono cabuloso... E nisso, que eu apaguei por um instante, eu ficava pensando assim: puxa, meu Deus, o que é que está acontecendo comigo, o que tá acontecendo comigo? Pô, será que eu vou morrer agora? Aí eu ficava pensando... e pensei: não, não vou morrer agora não, não vou morrer agora não! E nisso, que eu pensei: “não vou morrer agora”, eu voltei. (MARQUIM DO TROPA, Branco Sai, Preto Fica, 2015)

A estética visual e sonora do filme oscila constantemente entre o estilo documental e camadas lúdicas e fabulares de ficção, que texturizam as experiências relatadas pelos sujeitos em metáforas afrofuturistas de poder, de violência e de agência, a partir das quais o horizonte distópico do presente é representado como um futuro muito menos distante do que se imagina. Na verdade, uma das críticas subjacentes mais importantes deste filme consiste no fato das idealizações distópicas de futuro, convencionais na ficção científica, serem correspondentes aos acontecimentos que, para o povo negro, pobre e periférico, já eram uma realidade imposta pelo Estado desde um passado longínquo. Desse modo, idealizações do imaginário futurista se desfazem, pois as semelhanças desta imagem de futuro com o passado e o presente tornam-se mais relevantes para construir imagens alternativas de futuro do que as diferenças entre tais contextos temporais, mesmo que as projeções resultantes tenham um caráter pessimista.

Avançando, Sartana reaparece coletando próteses quebradas no depósito de materiais – também conhecido como “ferro velho” – e fazendo atividades básicas da vida diária, como jogar esportes, preparar comida, fazer musculação e realizar serviços de manutenção em suas próteses. Ao mesmo tempo, suas experiências pessoais – de Cláudio Irineu Shokito enquanto sujeito, representadas como experiências do personagem Sartana – são relatadas e detalhadas, em particular no contexto do incidente do baile do Quarentão:

Eu lembro que eu acordei já no hospital. Teve uns flash assim: tipo filme de terror, luz acendendo e eu lembro que eu ouvia a galera falando assim: ‘vai ter que amputar... vai perder a perna...’, parecia um pesadelo. Quando eu acordei, cara, tentei levantar e a minha mãe disse: ‘não, você não pode, filho’. Eu perguntei: ‘porque não, mãe?’ e ela disse: ‘você perdeu a perna’. Todo mundo chorando... Parecia que eu tava morto já, sabe? E é estranho, cara... Eu olhei assim: tava sem perna mesmo... O fim do Quarentão foi tipo o fim de uma fase da minha vida. O fim de uma das minhas vidas, eu comecei uma outra vida, né? Foi muito choque, sair do hospital... Tive esse choque com a realidade... Um choque com as ruas, onde a gente dançava... Tudo o que eu passava lembrava uma coisa... A escola... A gente ficava muito na esquina da escola, sentado numa manilha: era ali que a gente conversava, bolava os passinhos que a gente tinha... O que a gente ia fazer, encontrava os amigos, ou quando a gente ia jogar bola... Então você passava, via aquela manilha ali, já dava uma coisa... Então parece que a cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou tudo aquilo de

mim, era uma parte que eu tava perdendo. Eu não tinha mais o direito de estar naquela esquina e tal. Então, cheguei em casa e não queria mais sair de casa [...] O fim do Quarentão foi, assim, meio que o fim de uma fase da minha vida, o fim de uma das minhas vidas, eu comecei uma outra vida. Então foi um outro choque, quando eu saí do hospital, eu tive um choque com a realidade, com as ruas. Onde a gente dançava, tudo em que eu passava lembrava uma coisa [...] Parece que a cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou aquilo ali tudo de mim, era uma parte que estava perdendo, eu não tinha mais o direito de estar naquela esquina, então eu chegava em casa e não queria mais sair (CLÁUDIO IRINEU-SHOKITO, Branco Sai, Preto Fica, 2015)

Este trecho do relato de Sartana revela como as experiências posteriores ao incidente no baile do Quarentão foram embebidas por estruturas de sentimento profundas, vinculadas às memórias do trauma e a uma nova identidade corporal, construída sobre tais experiências, as quais trazem à tona manifestações da agência dos sujeitos frente ao Estado, do passado para o presente – no nível documental – e para o futuro – no nível ficcional. Na cena que se sucede, Marquim está novamente transmitindo seu “programa de rádio”, o personagem enfatiza sua relação emocional com o baile do Quarentão, afirmando que sua intensão na rádio pirata é sim reviver tal época, enquanto, em outros locais da cidade, Sartana ouve a transmissão ao passo que faz manutenções em sua própria prótese. Dimas também ouve essa transmissão, enquanto procura e analisa fotografias do baile do Quarentão em sua espaçonave, a fim de identificar e encontrar Sartana para concluir sua missão transtemporal. Marquim revela na sua transmissão que também está à procura de Sartana, assim como Dimas, porém, por motivos diferentes:

Eu era louco, eu passava a semana ensaiando um passinho mais a minha galerinha, pra no final de semana eu me destacar, e as minas vir pro lado, ficar dançando perto do meu lado, e na hora da música lenta eu (“crr”), grudava. E esse tempo todo, passou anos e anos, e eu sinto saudade de alguns velhos amigos, gostaria de saber onde está ele, sinto saudade desse parceiro, onde está você, meu amigo Sartana? [...] Vou tocar um som pra você, esse era o som que tremia o baile [...] (MARQUIM DO TROPA, Branco Sai, Preto Fica, 2015).

Na cena seguinte, Dimas Cravalanças volta para o futuro, e recebe uma mensagem de seus “superiores”, demonstrando preocupação com seu desaparecimento e demora em retornar com as provas necessárias para incriminar o Estado brasileiro. Em seguida, ele retorna para o presente e prossegue procurando Sartana. Marquim reaparece fazendo atividades comuns da vida diária, dirigindo, saindo do carro para sua cadeira de rodas, subindo o elevador de casa e removendo sozinho o gesso de sua perna esquerda. Outras cenas constantes são representadas em continuidade umas com as outras, Dimas fazendo manutenção em sua nave e Sartana com seus desenhos, de personagens desconhecidos, de paisagens urbanas e *designs* de próteses. De repente, um alarme de sirene ressoa em toda a cidade, e cada personagem ouve um anúncio da “Polícia do Bem Estar Social” de sua casa (FLORES, 2017, p. 348), em que avisam sobre o

início da ronda noturna, uma estratégia aparentemente preventiva contra atentados terroristas – então, controlados por “mais de 100 dias” (Ibid., p. 350).

Dimas recebe outra mensagem do futuro solicitando urgência na produção das provas contra o Estado, avisando sobre o risco de abortar a missão: “sem provas não há passado, sem passado, *no money!*” (GLEIDE FIRMINO, Branco Sai, Preto Fica, 2015). Em seguida, dando sequência à sua transmissão de rádio – em que ouvimos o rap *Melô da Barata* – Marquim fala novamente de Sartana com nostalgia, mas, dessa vez, o chama de Shokito, que é o nome real do ator que interpreta Sartana, indicando o entrecruzamento intencional das fronteiras entre ficção e realidade. Dimas consegue finalmente encontrar Sartana, porém, o observa apenas de longe, Sartana acaba avistando Dimas enquanto ele o observava e sai na rua para encontrá-lo, mas Dimas já havia retornado para sua espaçonave.

**Figura 17** – Dimas investigando fotografias do baile do Quarentão, *frame* do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queirós.



Fonte: 5 da Norte Produções.

Avançando, é introduzido outro personagem-chave, o DJ Jamaika, que aparentemente interpreta ele mesmo, como um DJ e antigo companheiro de Marquim, que ajuda a construir a bomba sonora que implodirá o plano piloto de Brasília. Ambos negociam a produção sonora do equipamento bélico, e Marquim, conhecedor de um “esquema” privilegiado de falsificação de passaportes para Brasília, combina o repasse de dois documento para DJ Jamaika, em troca da produção da bomba. Na rua, eles fazem gravações sonoras de ruídos no mercado, em lojas de som, entre outros elementos a serem sobrepostos nas frequências da bomba. Uma gravação da música *Dança do Jumento*, do cantor Cachorrão do Brega, de Ceilândia, é incluída pelo DJ

Jamaika na produção da bomba, assim como fragmentos da canção *Verídica*, do rapper Dino Black, também de Ceilândia – ambos os artistas participam como convidados no filme. Ao ser questionado sobre o destino das gravações realizadas, DJ Jamaika reitera que a função social e cultural da bomba sonora seria de impor a música periférica sobre o Estado, a fim de impedir que episódios como o de março de 1983, ocorrido no baile do Quarentão, se repitam, abrindo novos horizontes de expectativa para o futuro:

DJ Jamaika: O som tá legal, véi, a gente só vai precisar editar algumas coisas aqui, depois que a gente editar cara, mixar isso aqui, dar uma *master*, já era.

Dino Black: Como é que vai ser isso aí no futuro?

DJ Jamaika: Mano, não vai ser demorado não, véi, não vai ser demorado. O mais importante é que depois que a gente fizer essa mixagem aqui, a gente vai jogar essa música na bomba lá, a gente vai colocar ela na bomba e nós vamo lançar no espaço, pro futuro. Entendeu? Aí tua voz vai fazer parte de um grande evento que vai acontecer, véi, tá ligado?

Marquim: A gente tem outras intenções com essa música aí, para o futuro. Pode ficar tranquilo.

DJ Jamaika: Tua voz vai ser misturada junto com as outras que a gente já tem gravadas aqui, pra gente botar na bomba e mandar pro futuro.

Marquim: É um esquema nosso, um esquema loco aí, é um esquema loco. Pode acreditar [...] (BRANCO SAI, PRETO FICA, 2015)

Mais adiante na narrativa do filme, Sartana utiliza um projetor para observar todos os desenhos que ele fez de Dimas, incluindo sua viagem no tempo através de uma espaçonave, e o personagem continua prevendo os próximos passos de Dimas, com seu retorno ao futuro em um cenário de estruturas precárias e destruídas – não muito diferentes de cenários do presente. No dia seguinte, Sartana recebe um “cliente” em casa, para fazer testes e ajustar sua prótese, o rapaz relata dificuldade em andar devido à falta de manutenção na prótese. Sartana diz que os técnicos fazem de propósito, e o ensina a fazer a auto-regulagem do equipamento, em seguida eles fazem testes para assegurar seu desempenho durante uma caminhada. A seguir, Marquim vai até a gráfica em que os passaportes falsificados de acesso a Brasília são feitos, retira uma encomenda, que inclui seu próprio passaporte, e outros a serem repassados como pagamento pelas gravações incluídas na bomba, por exemplo, para Cachorrão do Brega e DJ Jamaika.

Marquim então encontra DJ Jamaika novamente para finalizar a mixagem da bomba, e o mesmo relata que algumas gravações ainda precisam ser inseridas na mixagem, além de ser preciso construir uma base rítmica, que Jamaika aponta não ter sido prevista no acordo inicial feito entre os personagens. Enquanto Marquim faz novos testes na bomba, Sartana vai até um centro de manutenção de próteses, para atualizar o sistema eletrônica de sua “perna biônica” a fim de incluir novas capacidades - seu corpo é digitalizado e a atualização é concluída. Nesse

contexto, Sartana faz um relato sobre a ideia de “dor fantasma” relacionando sua experiência após o incidente do Quarentão:

O mais estranho é que eu sentia a perna ainda né, eu conseguia sentir a perna, geralmente se chama de dor fantasma, mas de fantasma não tem nada não véi, porque cê’ sente mermo tudo. Cê’ sente a perna como se tivesse ainda a perna, dedo, tudo, normal. Então eu custei a acreditar, mesmo vendo ali que tava sem perna, mas eu não acreditava, sabe. Cê’ sente ... até hoje eu sinto, na verdade. Hoje eu sinto perna, pé... (CLÁUDIO IRINEU-SHOKITO, Branco Sai, Preto Fica, 2015)

Na cena seguinte, Sartana retorna pela primeira vez depois de décadas para o baile do Quarentão, observa os grupos de dança fazendo os mesmos “passinhos” coletivos, ao som do Funk, enquanto dança sozinho no canto do salão, literalmente sentindo a música, em sentido metafórico de “cura fantasma”. Marquim faz mais uma de suas transmissões na rádio pirata, ao mesmo tempo, o viajante Dimas Cravalanças reúne mais informações, fazendo anotações em seu caderno enquanto assiste a depoimentos gravados em vídeo, tanto de Sartana, quanto de Marquim. O tom nostálgico de exaltação da época do baile do Quarentão é sobreposto por sentimentos de frustração, e em certo sentido, arrependimento:

Sartana: A gente tava dançando como a gente fazia sempre né, porque a gente ensaiava a semana toda. E ali o Quarentão, era o ápice né, cê ia apresentar a sua coreografia assim, por assim dizer. A gente tava dançando, um som muito alto, muito bom o som e tudo, DJ bom também, o DJ que sempre tava lá.

Marquim: Naquele dia 5 de março, o nosso passinho que nós tínhamos inventado um dia antes era tão fácil que a galera, mais ou menos... umas 50 pessoas mais ou menos, já tinha pegado, rapidinho pegado o estilo né...

Sartana: E aquele... deu aquela explosão, aquele estrondo e a gente tava dançando junto ali, e de repente foi aquele tumulto sabe, e a gente foi se afastando, um foi pra um lado, outro pro outro...

Marquim: E em cima do, do, do salão do Quarentão cê ouvia, chega o telhado vibrava né, vibrava assim, o barulho de helicóptero... Aquele esquema todinho lá, a gente apavorado, não sabia o que fazia. E os cara falava assim ó: “deita no chão, deita no chão, deita no chão! Todo mundo, os vagabundo aí no chão”, pá, e a gente agoniado, como...

Sartana: Nessa hora cara, eu nem entendi o que ele falou bixo, eu só sei que eu corri... Acho que foi meu erro aí né cara? Quando eu saí já dei de frente com a cavalaria e os cara jogou o cavalo em cima de mim, eu não... Na hora eu tentei ainda me esquivar mas não teve jeito né cara, cavalo muito grande... E eles já me atropelaram mesmo assim, sabe. Eu vi que tinha um cara ainda, que ainda [...] um deles gritou: “não, calma, calma, calma”, e os outros falou: “calma não, se não ele foge”. (CLÁUDIO IRINEU-SHOKITO; MARQUIM DO TROPA, Branco Sai, Preto Fica, 2015)

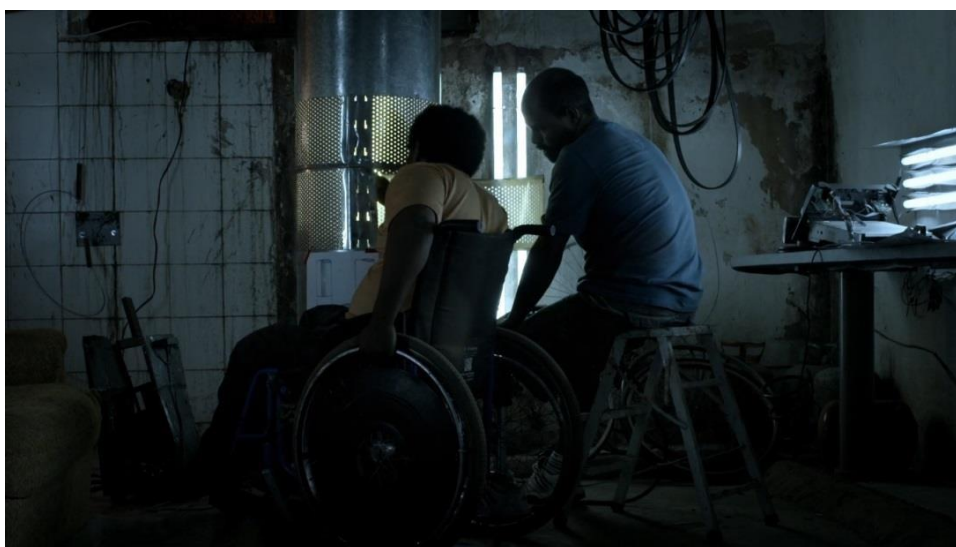
Nesta altura da narrativa o foco de crítica social e de denúncia das práticas genocidas e racistas do Estado, realizadas na interface da violência policial e justificadas como defesa da segurança pública, ficam ainda mais explícitas, ressaltando o caráter de documento histórico do filme. Tais estratégias de representação são enquadradas como afrofuturistas mas divergem da maioria das obras afrofuturistas, devido ao aspecto literal do realismo que caracteriza esta obra. Ao aproximar as experiências dos sujeitos com o nível representacional é acionada uma



verdadeira “comunidade de memória”, formulada a partir de estratégias de agência contra o apagamento, e em prol da formulação de projetos de futuro que sejam capazes de escapar dos horizontes de expectativa em que a juventude negra periférica tem sua autonomia frustrada e seu destino reiterado pelas linhas de controle do Estado (MARTINS, 2021, p. 53).

Avançando na diegese do filme, Sartana tem um encontro derradeiro com Marquim, e ambos elaboram o plano de lançamento da bomba sonora sobre Brasília, fazendo um estudo de mapas sobre a amplitude do alcance das antenas de transmissão da cidade. Seu plano está baseado no curto intervalo de tempo em que a fonte de energia das torres de transmissão será desligada, período em que eles conectarão cabos de transmissão para amplificar o alcance da bomba sonora. Eles fazem testes na bomba e conversam sobre dores corporais compartilhadas e procedimentos médicos. Marquim conclui a conversa dizendo: “eu nunca puxei cadeia, mas horas de hospital pode falar viu...” (MARQUIM DO TROPA, Branco Sai, Preto Fica, 2015). Nesse sentido, torna-se evidente que a ambição de Marquim para tentar adentrar Brasília seria derivada da necessidade de acessar serviços de fisioterapia melhores, capazes de remediar as dores em suas pernas.

**Figura 18** – Marquim e Sartana planejando o lançamento da bomba, *frame* do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queirós.



Fonte: 5 da Norte Produções.

Uma música alta começa a tocar e Marquim reaparece na rádio, mas logo o barulho de sirenes de carros policiais e o som das hélices de helicópteros interrompe a transmissão, então ele resolve esconder desenhos e diagramas do plano de lançamento da bomba sonora dentro do sofá. Em seguida, Sartana aparece junto a uma equipe para conectar cabos de transmissão

na parte subterrânea de uma estação de metrô, utilizando uma bateria de carro para conectar os cabos. Depois, retornam à casa de Marquim para finalizar o processo de ativação da bomba sonora. Posteriormente, a missão de Dimas Cravalaças tem um desfecho, as provas contra o Estado brasileiro foram obtidas, porém, seu propósito no passado é estendido:

Cravalaças, esse é o nosso último contato. Parabéns pelas provas obtidas, o governo brasileiro será acionado na justiça e as famílias serão ressarcidas. Seus serviços não são mais necessários. No entanto, um evento eletromagnético ocorrido no passado ameaça o futuro da Terra. Se você conseguir impedir a grande explosão, será devidamente recompensado, e terá autorização para voltar. Não há tempo Cravalaças, corra Cravalaças! (GLEIDE FIRMINO, Branco Sai, Preto Fica, 2015).

Depois de receber a última mensagem do futuro, Dimas protagoniza uma cena lúdica de ação, empunhando uma arma de fogo imaginária contra inimigos que sequer são vistos, em uma retomada do potencial imaginativo das tecnologias disponíveis na periferia (FLORES, 2017, p. 352). No cenário do “ferro velho”, Dimas enuncia seu último monólogo, indicando que não realizaria sua missão complementar, repassada a ele pela agência no futuro, pois a explosão referida é resultante do lançamento da bomba sonora sobre Brasília, e seu desfecho é coerente com o propósito inicial de sua missão no passado, qual seja, de reagir às manobras de punição realizadas pelo Estado sobre aqueles sujeitos:

(Som de tiros e balas ricocheteando) – Trrrá, trrrá... toma aí, paga pau do progresso! Toma aí, 225 prestação! Toma aí ferro retorcido do carai... Aí, aí, não vai... não vai vir aqui não, vai ficar aí no futuro... casa do carai. O progresso é o futuro mermo, ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagui não... Prrá, prrrá... racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mermo! Toma, Europa do inferno! Toma todo mundo! Toma, última pintura do inferno! Toma, grafite paga pau da porra! Toma, falta de posse! Toma falta de fazer as coisa! Toma, boca aberta, ó o monte de mosca aí na boca! Prrá, prrrá! [...] (DILMAR DURÃES, Branco Sai, Preto Fica, 2015)

Nesse caso, a incorporação do vocabulário simples e natural da convivência social na cidade de Ceilândia faz parte do recurso intencional ao ludismo fílmico, que demonstra como é possível fazer filmes com poucos recursos, centrando a narrativa de denúncia na lógica dos documentários – formulando indiretamente uma crítica ao esvaziamento conceitual de filmes super-produzidos em grandes estúdios e com grandes fontes de patrocínio. A seguir, Marquim aparece fazendo sua última transmissão na rádio pirata, recheada, desta vez, de música “dor de cotovelo”, conhecidas pelo lamento romântico, em tom nostálgico e saudosista. Ao mesmo tempo, Sartana aparece se preparando pra dormir enquanto assiste um jogo de futebol entre os times Santos e Corinthians. Sentado na cama, ele permanece paginando álbuns de fotografias da época do baile do Quarentão. Então, Marquim esconde todos os seus discos de vinil dentro do sofá, e, junto às provas do plano de lançamento da bomba sonora sobre Brasília, queima o móvel em um campo aberto, enquanto observa o fogo, fumando um cigarro.

Dimas reaparece correndo – provavelmente fugindo de volta para o futuro - enquanto sons de alarme, sirenes policiais e sons de carros de resgate, começam a tocar através de toda a cidade. A bomba sonora é acionada, soltando uma fumaça branca e tocando as gravações reunidas por DJ Jamaika, enquanto Marquim sobe as escadas para sair de casa. O desfecho do filme é atravessado por dois elementos: a música *Bomba Explode na Cabeça*, de MC Dodô, começa a tocar muito alto, enquanto desenhos de Sartana compõem um panorama visual, para descrever acontecimentos sucedidos após a explosão da bomba sonora. Os desenhos ilustram ludicamente a explosão da bomba sonora sobre o Palácio do Congresso Nacional em Brasília, tornando reconhecíveis alguns prédios, do Senado Federal e da Esplanada dos Ministérios, em cenários repletos de pessoas assustadas gritando e expressando terror com a música periférica.

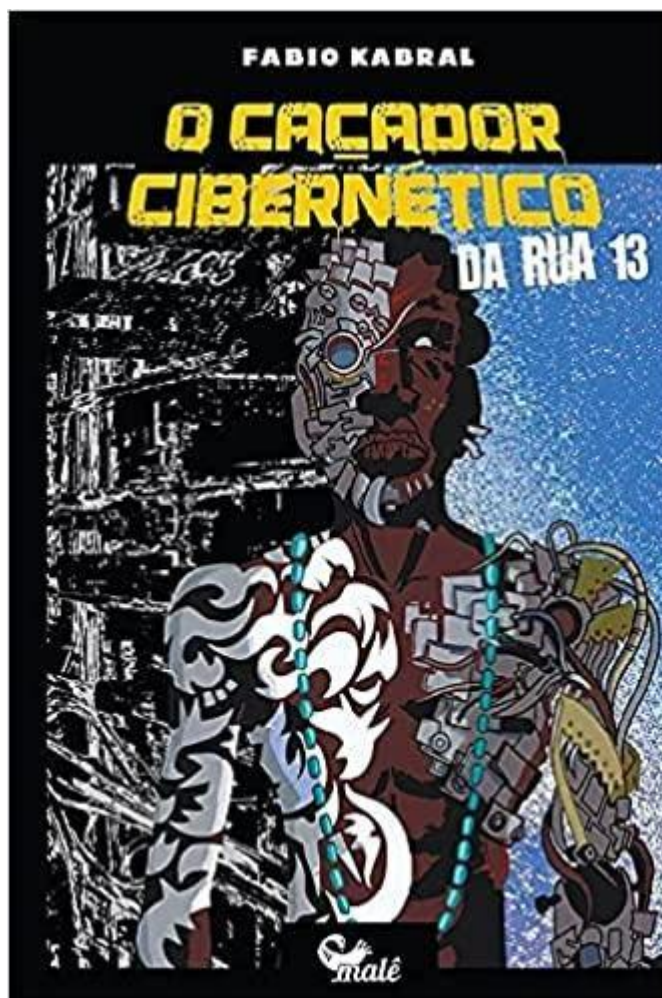
Podemos dizer que o filme *Branco Sai, Preto Fica* renova significativamente os modos de representação cultural do afrofuturismo no Brasil, e que a proximidade entre a dimensão dos regimes de representação e as experiências sociais dos sujeitos é exemplar do tipo de crítica contida nos projetos estéticos do movimento (LIMA, 2021, p. 20). Apesar de diversas outras influências artísticas – sobretudo, na esfera do cinema – serem perceptíveis na produção da obra, o afrofuturismo, enquanto meio de elaboração de futuros alternativos para a juventude negra, se faz presente, nas escolhas de cenário, na disposição de referências lúdicas inspiradas pela ficção científica e na proposta de crítica histórica a regimes de exclusão social amparados pela estrutura institucional do Estado nacional.

### **3.2. Análise do livro *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017)**

Fábio Kabral é um escritor afrofuturista de ficção científica e fantasia, nascido no Rio de Janeiro e residente em São Paulo, cuja perspectiva afrocentrada reelabora saberes de matriz afrodiaspórica, principalmente do ideário mitológico da cultura Iorubá, mediado pela tradição do Candomblé Ketu, a partir das lentes da ficção científica – com nuances estéticas que vão desde referências de RPG e HQ's, até filmes e videogames. O autor estudou Artes Dramáticas na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL) e Letras, tanto na Universidade de São Paulo (USP), quanto na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e também colabora na produção de conteúdos sobre a presença negra na cultura Pop, por exemplo através da plataforma online *O Lado Negro da Força*. Marcando presença incisiva no mercado editorial brasileiro desde 2014 com o livro *Ritos de Passagem* (2014), Kabral vem desenvolvendo identidade sólida enquanto

escritor afrofuturista, tendo publicado mais três livros que compõem uma trilogia afrofuturista – a saber, *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), *A Cientista Guerreira do Facão Furioso* (2019) e *O Blogueiro Bruxo das Redes Sobrenaturais* (2021), a caminho da quinta publicação afrofuturista, conhecida como *O Sopro dos Deuses*, um livro previsto para 2024.

**Figura 19** - Imagem de capa do livro *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), de Fábio Kabral.



Fonte: Editora Malê.

Além de sua atuação assídua no campo da literatura, Kabral também escreveu diversos artigos a respeito dos aspectos conceituais do afrofuturismo e os propósitos de uma escrita de caráter afrocentrado, discutindo os elementos considerados fundamentais no movimento, em diálogo com críticas históricas e culturais, como a necessidade de heróis de rosto africano e as disputas internas à diáspora africana – em termos da relação entre o afrofuturismo e projetos

similares como *afropessimismo*, *macumbapunk* e *africanofuturismo* (KABRAL, 2020)<sup>50</sup>. Seu trabalho, portanto, é polivalente, apresentando investidora em projetos de futuro por meio de diversas frentes de disputa articuladas. O estilo de escrita do autor é fortemente influenciado por escritores clássicos da ficção científica afrofuturista, como Octavia Butler, e estudiosos de culturas africanas, como Clyde W. Ford, de modo que suas narrativas balizam elementos tanto modernos, quanto ancestrais, em operações de hibridação características do afrofuturismo no Brasil. Aqui, priorizamos uma discussão sobre o universo de Ketu 3 - que abrange suas obras entre 2017 e 2021 – particularmente a partir de *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017).

Ketu 3<sup>51</sup> pode ser entendida como uma representação metafórica do Brasil, em que toda a população, composta por “homens e mulheres melaninados” (KABRAL, 2017, p. 7), havia sido deslocada forçosamente de sua terra de origem, conhecida como “Continente”. A partir da narrativa focada no protagonista João Arolê<sup>52</sup>, jovem ciborgue caçador de aluguel de espíritos malignos, o autor ilustra a geopolítica da metrópole flutuante de Ketu 3, organizada por tecnologias espirituais e pela energia dos fantasmas dos antepassados. Esta nação é regida por um grupo político que monopoliza mecanismos de gestão territorial e formas legítimas de exercício da violência, tal grupo é conhecido como Corporações Ibulama<sup>53</sup>, uma oligarquia sobrenatural composta pelas “sacerdotisas-empresárias”, seres dotados de relação privilegiada com Odé Osòsì<sup>54</sup>, o grande rei caçador dos céus. A narrativa do livro, atravessada por cenas de ação cinematográfica e drama introspectivo, é repleta de metáforas sobre corporalidades negras e sentimentos subjetivos de fragmentação, estratégias de segregação territorial internas à nação e formas hegemônicas de controle social desempenhadas pelo Estado. Segundo Joyce Araújo (2020), a cosmologia de Ketu 3 pode ser compreendida da seguinte forma:

o Universo que contém Ketu 3 foi criado pela divindade Olódùmarè através de seus sonhos, este Universo vem a ser chamado de Mundo Antigo, a partir deste Mundo Antigo se concebeu o Continente que deu origem aos descendentes dos ancestrais, reis e rainhas, contudo este continente foi invadido por alienígenas por meio de barcos voadores que sequestraram as famílias, as pessoas do Continente, as levando para outro mundo, conhecido como o Novo Mundo. Em determinado momento ocorre o chamado ‘despertar’ dos filhos do Mundo Original, do Continente, que vencem os

<sup>50</sup> <https://fabiokabral.wordpress.com/2020/03/03/afrofuturismo-vs-africanfuturism/> - Artigo de Fábio Kabral a respeito das disputas identitárias e geoculturais do afrofuturismo com o chamado “africanfuturism”, publicada em seu blog pessoal em 3 de março de 2020.

<sup>51</sup> A palavra *Ketu*, ou *Quetu*, na grafia em português, se refere a uma região do Benin, na África ocidental, região onde surge a tradição mitológica Iorubá em que se inspira a tradição religiosa brasileira do Candomblé Ketu.

<sup>52</sup> *Arolê*, na língua Iorubá, significa “herdeiro”. A expressão “*arolê Osòsì*” remete à força do orixá Osòsì, e é utilizada nos rituais de Candomblé para invocar tal energia espiritual.

<sup>53</sup> *Ibulama* significa “raio” na língua Iorubá, mas também se refere a uma qualidade de Osòsì.

<sup>54</sup> *Odé Osòsì* é o orixá guerreiro, protetor das florestas e caçador de *asé*. De acordo com Pierre Verger (1997), uma outra grafia comum para o nome do orixá Oxóssi é “*Oxowusi*” (VERGER, 1997, p. 20). Entretanto, Fábio Kabral opta pela grafia no Iorubá original “Osòsì” (KABRAL, 2017, p. 14).

alienígenas, momento conhecido como a Libertação Láurea. Com isto, o primeiro lugar de recomeço para os descendentes foi em Ketu 3, foi na casa de Odé Osòòsí. (ARAÚJO, 2020, p. 7)

A diegese não-linear e descontínua do livro inclui retornos simbólicos ao passado, em que o inconsciente do protagonista reflete sobre agruras de um passado não resolvido – tanto metaforicamente, em relação à herança histórica colonial atrelada à fundação nacional, quanto dentro da própria narrativa, em que João Arolê carrega traumas das guerras travadas e mortes cometidas em nome das Corporações Ibualama. A trajetória de João se encontra com outros personagens constantes, como a também caçadora Nina Oníse<sup>55</sup>, a curandeira Maria Àròní<sup>56</sup> e seu antagonista, o oficial Jorge Osongbo<sup>57</sup>. Muitas questões étnico-raciais contemporâneas são utilizadas na construção do mundo de Ketu 3, como a hierarquia cromática do colorismo, que passa por uma inversão, em que os sujeitos mais retintos são considerados elite social, ou as formas concêntricas de segregação racial nas grandes metrópoles, utilizadas na organização espacial de Ketu 3 de acordo com um modelo de “setores”, que concentra os privilégios no centro e as desigualdades nas bordas. Por outro lado, a abdução alienígena também é utilizada como uma metáfora para o processo histórico de colonização e escravização, na qual ocorre a guerra contra “alienígenas coloniais” que forçaram o deslocamento destes grupos para Ketu 3, evento bélico entendido como o estopim de fundação de Ketu 3 pelas Corporações Ibualama.

Outras nuances geopolíticas do livro *O Caçador Cibernético da Rua 13* também devem ser destacadas para facilitar a compreensão e a interpretação das diversas camadas simbólicas da narrativa. A lógica contemporânea da urbanidade co-existe com a lógica antiga dos reinos, ao passo que a própria nação de Ketu 3 é representada como cindida entre o *Òrun* e o *Áiyè*<sup>58</sup>, dimensões respectivamente terrena e extra-terrena a partir das quais são construídas relações geopolíticas e espirituais entre as Corporações Ibualama, os orixás e a própria população. Tais planos de governabilidade são articulados, e ressaltam a relação entre os sujeitos e os orixás, sobretudo através do *asé*<sup>59</sup>, entendido como o “sangue espiritual” provido por Odé Ósòòsí através de sua caçada nas “matas espaciais do universo” (ARAÚJO, 2020, p. 21). Outro meio

<sup>55</sup> A palavra *oníse* significa “fabricante” em Iorubá, remetendo à função de cientista da personagem Nina.

<sup>56</sup> A palavra *áròní* significa “deus das florestas” em Iorubá, remetendo à função de herbologista de Maria.

<sup>57</sup> *Osongbo* ou *osogbo*, é um termo do sistema Ifá, oposto a *Iré*. Enquanto *iré* significa tudo que é bom, *osogbo* se refere a tudo que não é *iré*, sem necessariamente significar o mal – ambos formam um par de propriedades espirituais capazes de fornecer equilíbrio. Ademais, também é o nome de uma cidade na Nigéria.

<sup>58</sup> No universo mitológico da cultura Iorubá, e mais especificamente na tradição do Candomblé Ketu, o *Òrun* e o *Áiyè* – ou *orum* e *aiê* – remetem, respectivamente, ao “céu” habitado pelos orixás, e à terra, habitada pelos seres humanos. De modo geral, significam duas dimensões de existência complementares, no sentido de que a vida no *Áiyè* não pode acontecer sem as influências e interferências do *Òrun* – considerando que na cosmologia Iorubá, ambos os planos de existência foram criados juntos, sendo separados posteriormente.

<sup>59</sup> *Asé* ou *Axé*, de acordo com a grafia convencional no Brasil, significa força ou poder, mas também funciona como um tipo de cumprimento auspicioso compartilhado pelos praticantes do Candomblé.

pelo qual as Corporações Ibualama, representando o Estado, estabelecem seu controle sobre a população, é a lógica sobrenatural dos *emí eje*<sup>60</sup>, sujeitos dotados de poderes incomuns - como a telecinese - que são agenciados desde a infância através de treinamentos militares e preparos espirituais. Estes poderes são orquestrados para canalizar o asé em táticas de controle e terror social, mediadas pela guarda da paz chamada *Aláfia Oluso*<sup>61</sup> - geralmente dedicada a aniquilar *ajoguns*<sup>62</sup>, espíritos malignos causadores de caos social e espiritual. Por outro lado, alguns dos *emí eje* tornam-se membros da resistência ou caçadores de aluguel, como João Arolê.

No nível da corporalidade também há mecanismos complexos que explicam como as relações com os orixás se dão, em termos das tecnologias espirituais e implantes cibernéticos introduzidos nos *emí eje* – em referência direta a filmes como *Matrix* (1999) e *The Hunger Games* (2012). No caso particular de João Arolê isso se dá em dois planos. Por um lado, nos sistemas cibernéticos que lhe permitem sofisticar sentidos eletronicamente, como sua visão de longa distância gerada por um monóculo no olho direito, ou a habilidade de se teletransportar, que evoca a metáfora afrofuturista segundo a qual os diferentes momentos do tempo ocorrem em um mesmo espaço - anulando a distância entre o aqui e o lá, entre o agora e o futuro. Por outro lado, também há consequências subjetivas de confrontos espirituais corporificados pelos guerreiros, no caso de João Arolê, em forma de tatuagens inscritas pelos *ajoguns* mortos, que como espíritos malignos, se alimentam dos pensamentos negativos do sujeito – as divagações e provocações que interrompem a narrativa do livro constantemente representam influências negativas do *ajogun* sobre o espírito do sujeito. O personagem é introduzido do seguinte modo no início do capítulo 1:

Ontem, João Arolê sonhava se tornar astronauta; hoje, acordou aos gritos de mais uma noite de pesadelos. Sentado em seu colchão flutuante, Arolê era só suor. Foi assim ontem, foi assim anteontem. E antes de anteontem. De cara fechada, resmungando muito, Arolê tremia. João Arole se levantou. Estava nu. Era alto. Magro. Pele bem escura. Dreads longos brotavam da cabeça. Braço e perna direitos tomados por tatuagens tribais embranquecidas. Braço esquerdo de metal reluzente. Metade direita do rosto também de metal. O olho direito era um monóculo azul. (KABRAL, 2017, p. 11).

Podemos dizer que O Caçador Cibernético da Rua 13 apresenta imbricamentos agudos entre representações do corpo, do território e do Estado, e, no caso do personagem Arolê, tais

<sup>60</sup> A expressão *emí eje*, pode ser traduzida do Iorubá como “meu sangue”, ou “sangue sagrado”, em referência à relação espiritual privilegiada dos *candomblecistas* com os orixás. Na narrativa do livro, os *emí eje* podem ser interpretados como um grupo privilegiado que metaforiza o grupo dos praticantes de *Candomblé* em sua relação com os orixás, mas também pode indicar a vinculação diaspórica inerente dos afrodescendentes com África.

<sup>61</sup> *Aláfia Oluso* é uma expressão que reúne duas palavras – *aláfia* significa, na língua Iorubá, “tudo de bom” ou “tudo de maravilhoso”, ao passo que *oluso* significa “nossa guardião”, em referência a uma divindade.

<sup>62</sup> *Ajoguns* são, no *Candomblé*, os espíritos destrutivos, geralmente associados ao mensageiro Exú.



relações são gradualmente explicitadas, evidenciando como as cicatrizes e ferimentos em seu corpo derivam de sua atuação como caçador espiritual, primeiramente junto às Corporações Ibualama, e em um segundo momento, como um caçador de aluguel, itinerante e praticamente nômade. Ao construir os personagens e cenários de suas narrativas, Kabral baliza algumas de suas experiências pessoais – por exemplo, João Arolê, assim como o autor, é um consumidor assíduo de HQ’s e de *heavy metal* – indicando que seu entendimento do que é afrofuturismo passa necessariamente por essa hibridação entre experiências sociais e representação:

Eu, que sou um homem negro, leitor de quadrinhos e RPGs, jogador de videogames, leitor de várias ficções e de teorias afrocênicas, e iniciado no Candomblé, expresso toda essa carga de vivências e estudos nos romances e histórias que escrevo. Isso é afrofuturismo. (KABRAL, 2017b)<sup>63</sup>

Avançando à estrutura narrativa da obra, temos no capítulo 1, uma apresentação ampla dos elementos básicos da cosmologia e da geopolítica de Ketu 3, acompanhando João Arolê em sua rotina cotidiana, na qual diversas aparições e interações inesperadas acontecem, seja no tocante a relações interpessoais de caráter profissional, romântico ou familiar, seja consigo mesmo, por meio de monólogos que expõem a multiplicidade subjetiva de sua identidade. A Rua 13, que corta transversalmente todos os 13 setores de Ketu 3, é descrita como um espaço heterotópico e superestimulante:

A Rua Treze era a maior e mais movimentada avenida de Ketu Três; uma linha reta que atravessava todos os 13 círculos concêntricos da metrópole – os 13 Setores – e cortava um sem-número de avenidas e ruas ao longo do seu percurso. Árvores e plantas de vários tipos ornavam as calçadas do início ao fim. Arolê havia saído no Setor 9 da Treze, cheio de prédios espelhados e em cujo chão de pedra deslizavam carros losangulares que flutuavam a milímetros do chão. O sol brilhava forte; ouvia-se blues espiritual e jazz ancestral, poetisas do soul cantando novos hits nos telões holográficos; circulavam pelas calçadas mulheres e homens – de gêneros indefinidos – com ternos coloridos, tranças e black powers, conversavam, jogavam e trabalhavam em seus dispositivos enquanto andavam – ou voavam; jovens com escarnificações, pinturas corporais, saias multifacetadas, tranças enraizadas, dreads curtos e topetes crespos, cabelos pintados de roxo, rosa, azul, verde, amarelo e vermelho, togas psicodélicas, calças geométricas; senhores e senhoras grisalhas, repletos de colares de ouro, pedras e ossos, flutuavam com aparelhos antigravitacionais e levavam suas serpentes, lagartos, aranhas e outros animaizinhos para passear. João Arolê olhava para aquelas pessoas ao seu redor, todos, tais como ele, descendentes do Continente [...] (KABRAL, 2017, p. 14)

Após um encontro conflituoso com um *ajogun*, durante o discurso da sacerdotisa *Babá Òsòòsì*<sup>64</sup>, Arolê retorna para sua casa no Setor 6, com o espírito em mente, rememorando seus traumas e remoendo-os. Os conflitos com *ajoguns* são constantes na narrativa, e geralmente o

<sup>63</sup> <https://www.cartacapital.com.br/cultura/herois-com-rosto-africano-sao-cura-para-o-nosso-trauma-historico/> - Entrevista de Fábio Kabral sobre o tema do afrofuturismo, concedida ao jornal Carta Capital e publicada em 19 de novembro de 2017.

<sup>64</sup> *Babá Òsòòsì* significa “pai Òsòòsì” ou “pai de Òsòòsì”, indicando tanto a vinculação de um sujeito com o orixá *Òsòòsì* quanto a capacidade de mediação de um sujeito para as influências de *Òsòòsì* no plano terreno.



impelem a salvar um sujeito desavisado. À medida que tais conflitos se desenrolam descrições sobre sistemas de funcionamento hídrico, elétrico e comunicacional de Ketu 3 são elaboradas, aprofundando também aspectos estéticos da arquitetura, dos meios de transporte e dos grupos sociais. A partir do capítulo 4, João Arolê se encontra com a menina Jamila Olabamiji<sup>65</sup> e a leva para um encontro com o grupo *Isote*<sup>66</sup>, rebeldes de Ketu 3 que se opõem às Corporações Ibulama, procurando impedir que os sujeitos e grupos que não são emé eje “sejam mortos ou usados como armas” (KABRAL, 2017, p. 41).

**Figura 20** – Panorâma estético da Rua 13, em *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), de Fábio Kabral.



Fonte: Editora Malê.

<sup>65</sup> Olabamiji é um nome próprio da língua Iorubá, que pode significar “a riqueza acorda comigo”.

<sup>66</sup> *Isote* é uma palavra Iorubá que significa literalmente “rebelião”, e se refere na história do livro, à organização de resistência oposta às Corporações Ibulama (Estado), liderada por Nina Oníse.

A líder dos Isote, Nina Oníse, antiga companheira de treinamento de Arolê nas forças especiais das Corporações Ibulama, o ajuda desenvolvendo suas próteses tecnorgânicas, mas sua relação é ambígua devido à recusa de Arolê a integrar a resistência Isote e a se inscrever no programa “Astronauta Azul”, destinado aos caçadores espirituais, com que sonhava desde criança – os motivos subjetivos de Arolê são atrelados a traumas durante sua participação nas Corporações Ibulama, período em que matou inocentes em nome dos Àkosíle Oju<sup>67</sup>, braço de repressão do Estado. No capítulo 5, Arolê se encontra pela primeira vez com Maria Àrònì, par romântico do protagonista, conhecida como doutora das folhas, por ser uma “curandeira com especialidade em folhas e banhos” (Ibid., p. 47). Em diversos momentos da narrativa, ocorrem interpelações subjetivas que expressam o estado de espírito de Arolê, após encontrar Maria, a sua modificação de humor é expressa metaforicamente, remetendo ao amor enquanto forma de cura, e aos orixás como vetores de influência sobre o espírito dos sujeitos. Abaixo, Arolê e Àrònì tem sua relação romântica metaforizada através dos elementos da natureza:

Em algum lugar, um novo mundo havia nascido. Árvores robustas, repletas de folhas verdes, brotaram com força do chão, já adultas, já entumecidas de frutos suculentos nascidos de flores brancas. De repente, caçadores armados com lanças e arcos saltaram loucos por entre essas árvores, em velocidades alucinantes, alvejando aqueles frutos redondos, enormes; começaram a devorá-los aos montes, desesperados de fome e sede... até que perceberam os olhos negros das árvores. Alguns caçadores até tentaram revidar, mas já era tarde – as raízes e folhas já os haviam abraçado pela boca, nariz e ouvidos... O odor verde se espalhou por todo aquele mundo, uma grande terra de matas fechadas para caçar e explorar; um mundo de caçadores paralisados, enfeitiçados pelos olhos negros das árvores de flores brancas e folhas verdes... (KABRAL, 2017, p. 49)

Avançando, no capítulo 6 memórias de infância de Arolê são mescladas com trabalhos realizados pelo caçador de aluguel, relacionando o momento em que se descobriu um emí eje com seu conflito constante com os ajoguns, nesse caso, criados pelos experimentos científicos do Centro de Estudos Gertrudes Oludolamu<sup>68</sup>, dedicado aos cursos de “Engenharia Espiritual, Medicina Ancestral e Direito dos Antepassados” (Ibid., p. 53). No capítulo 7, Arolê sonha com as suas experiências no Instituto *Pá Oluko*<sup>69</sup> para Jovens Superdotados, junto de Nina Oníse, durante sua adolescência - uma espécie de preparo para ingressar na forças especiais das Corporações Ibulama. Nesse contexto, Nina começa a desejar o estabelecimento de um

<sup>67</sup> A expressão *Àkosíle Oju* reúne duas palavras Iorubá, que significam, respectivamente, “escritura” ou “diário”, e “olho” ou “rosto” – ou ainda “mês” - tendo portanto um significado complexo e ambíguo, algo como “escritura pelo olhar” ou “diário dos rostos”.

<sup>68</sup> *Oludolamu* é uma palavra Iorubá, referente ao orixá protetor da riqueza – mas também pode significar algo como “encrenqueiro” ou “aquele que cria impedimento”.

<sup>69</sup> *Pá Oluko* é uma expressão que, na língua Iorubá, significa literalmente “professor da morte” ou “aquele que ensina a matar” – em referência ao instituto ficcional utilizado pelas Corporações Ibulama para doutrinar e induzir jovens emí eje de Ketu 3 a atuarem como armas de guerra na disputa pela ordem de Estado.

novo foco de resistência contra o monopólio político dos emí eje nas Corporações Ibualama e começa a desenvolver armas eletrocinéticas para matar espíritos malignos por conta própria.

No capítulo 8, a narrativa começa a se adensar, misturando memórias de infância com acusações morais oriundas do inconsciente de Arolê e acontecimentos cada vez mais intensos na realidade vivida, como o atentado resultante em incêndio realizado por emí ejes no Setor 2, influenciado por múltiplos ajoguns. No capítulo 9, o antagonista Jorge Osongbo aparece pela primeira vez, no contexto das memórias do Instituto Pá Oluko, treinando junto a João Arolê e Nina Oníse, ao mesmo tempo, os fragmentos da narrativa se misturam, alternando para seus encontros com Maria Àròni, como se a forma do próprio texto fosse organicamente reativa ao estado mental e emocional de Arolê. Memórias das missões no Instituto Pá Oluko também voltam à tona e se alternam com memórias de infância, quando os pais de Arolê tentaram esconder seu status de emí eje das Corporações Ibualama:

Vou falar com o Ricardo amanhã bem cedo. A gente tem de ir devagar agora, muito cuidado se não vão suspeitar. A gente dá um jeito, sim. Vou proteger esta família, prometo. Ninguém vai levar nosso filho contra nossa vontade! E vamos parar de falar agora, nosso menino tá ouvindo... ou eles podem estar ouvindo também... Toma, põe o escudo [telecinético], não tira nem pra dormir... Joãozinho Arolê não conseguiu ouvir mais nada. Todas as luzes se apagaram e tudo que o pequeno João conseguia enxergar era a escuridão. *Os quatro jovens oficiais estavam em missão. Qual seria a missão? Os quatro apareceram no interior da Torre Igbo. Estavam num quarto enorme; estatuetas de bronze e livros nas paredes, uma televisão imensa e uma janela que dava uma vista por cima de toda a Cidade. Uma grande cama flutuava no meio do quarto.* (KABRAL, 2017, p. 84)

A citação acima exemplifica como as alternâncias entre contextos temporais diversos ocorrem sem transições, como que evocando a própria metáfora afrofuturista do tempo cíclico e contínuo, perspectiva pela qual torna-se possível “recriar o passado, transformar o presente e projetar um novo futuro” (KABRAL, 2017b). A partir do capítulo 10, a trama envolvendo os irmãos Eduardo e Rafael Igbo é desemaranhada, em lapsos de memória e experiência situados entre passado e presente. No Instituto Pá Oluko, João, Nina, Jorge e a supervisora Adebayo<sup>70</sup>, foram incumbidos de assassinar Eduardo Igbo<sup>71</sup>, sem saberem que se tratava de uma criança de 9 anos de idade. Jorge Osongbo mata o garoto sem hesitar, ao passo que os demais entram em um dilema moral. Antes de fugirem da Torre Igbo, Osongbo percebe a presença do irmão mais novo de Eduardo, Rafael Igbo, entretanto, Nina o confronta impedindo seu assassinato, ao mesmo tempo, João Arolê se lembra, no passado, de que viria a salvar a vida de Rafael

<sup>70</sup> *Adebayo* é um sobrenome familiar comum nas culturas de matriz Iorubá e pode significar “a coroa encontra a felicidade.

<sup>71</sup> *Igbo* ou *Ibo* é uma palavra Iorubá que significa “arbusto” ou “selva” – mas também se refere a uma língua e a uma etnia de mesmo nome, comum e numerosa na região da Nigéria, bem como, a uma cepa específica do culto brasileiro do orixá *Obatalá*.

Igbo novamente no futuro – nesse sentido, suas memórias mostram-se também temporalmente não-lineares, tornando-se acessíveis seja no passado, no presente ou no futuro.

Entre idas e vindas na cronologia não-linear do livro, memórias da infância de Arolê são retomadas e aprofundadas, especialmente no capítulo 10, e entre os capítulos 11 e 12, as relações entre Arolê e Maria Aròni, a *Olòdsanyìn* – “curandeira das feridas do mundo” – são complexificadas, a partir da revelação de que Jamila Olabamiji, garota de apenas 15 anos de idade, havia sido transformada em um monstro através de experimentos científicos, para ser utilizada como uma arma de Estado na destruição dos últimos setores de Ketu 3, nos quais o foco da resistência Isote imperava. Aqui, o contraste entre infância e vida adulta, da inocência com a maldade, é balizado para humanizar personagens representados como monstros – uma referência que possui similaridades com tramas contemporâneas populares no segmento dos videogames, como no caso de *The Last Of Us* (2013).

Após salvar Jamila Olabamiji das tropas do Aláfia Oluso e impedir o prosseguimento da destruição do Setor 10, João, junto a Nina Oníse, se enconderam em cima do terraço de um arranha-céu no Setor 8. Ao mesmo tempo em que João projeta memórias irrefreáveis da época em que cometeu diversos assassinatos junto a Jorge Osongbo – antes de se tornarem inimigos – Nina o confronta, tentando persuadi-lo a integrar a resistência dos Isote. Após justificar seu ostracismo e solidão com um discurso sobre a insipiência e vacuidade ideológicas das guerras geopolíticas travadas em nome seja do Estado, representado pelas Corporações Ibualama, seja da resistência, representada pelos Isote, Nina traça um panorama sobre a trajetória de Arolê:

- Discurso bonito, parabéns. E você, né? Sabe, a Jamila ficava toda hora me perguntando: por que você ainda desfila por aí com essa cara remendada? Por que ainda não consertou de vez o rosto com a tecnologia maravilhosa que temos hoje? – Ela segurou o próprio fio de contas, que era azul-marinho; o do Arolê era azul-turquesa. – Essa tatuagem, João? Essa marca sinistra que fica se alimentando de você... E as suas missões? O indigente do Setor 3, O incêndio no Setor 2. O escândalo do Centro de Estudos Gertrudes Oludolamu. Várias outras. Você se jogou sozinho em situações extremamente arriscadas... João Arolê percebeu as lágrimas aparecendo nos olhos da Nina. – Você se sente tão culpado que esquece que também é uma pessoa que deve ser protegida. Até hoje, você segue se punindo, incapaz de se perdoar... Por isso, os pesadelos vão continuar, cara. Os gritos, as gargantas perfuradas, sangue jorrando, olhos abertos... as criancinhas... (KABRAL, 2017, p. 129).

Após tal confrontação, Arolê se isola dos demais personagens, dando vazão a diálogos entre outros personagens, que descentralizam, o até então, protagonista. Ao mesmo tempo, um conjunto de orações em referência aos orixás aparece com mais frequência, principalmente no início dos capítulos seguintes – geralmente na forma de poemas metaforizando a capacidade de influência terrena de Odé Òsòdì:

Certa vez houve uma grande fome no mundo  
 Odé Òsòòsì foi convocado para caçar  
 Para salvar o mundo da destruição  
 Mas Odé caçou tanto, mas tanto  
 Que ficou louco, obsessivo  
 Odé queria matar e destruir tudo o que encontrasse  
 Matou tanto e destruiu tanto que causou  
 um mal ainda pior  
 (KABRAL, 2017, p. 131)

Avançando aos capítulos 14, 15 e 16, a estratégia de aprofundamento simultâneo de trechos da narrativa no passado, no presente e no futuro prossegue, evidenciando que todos os ferimentos de Arolê, causadores de sua desfiguração, foram provocados por Jorge Osongbo, após o personagem, que vinha sendo controlado por dispositivos psíquicos, desertar do grupo Pá Oluko por não conseguir matar um de seus alvos: Paulo, companheiro afetivo de Osongbo. Ao mesmo tempo, no presente, Arolê é designado a matar Rafael Igbo, garoto a quem havia salvo, mais de uma vez, anteriormente - fato que também causa seu desligamento dos serviços de caça espiritual. Durante o segundo duelo entre Arolê e Osongbo, o protagonista descobre que sua fama como *O Caçador Cibernético da Rua 13* advinha, na verdade, principalmente de assassinatos cometidos por Osongbo, pois este, diferente dos companheiros Arolê, Oníse e Adeyoye, prosseguiu executando serviços para o grupo Pá Oluko. Para seu encontro, o garoto Rafael Igbo é utilizado enquanto uma isca, para permitir um acerto de contas entre ambos os guerreiros. Nessa altura da narrativa, totalmente emaranhada de referências mitológicas e de relações micropolíticas complexas inspiradas no modelo da ficção científica, o afrofuturismo é retomado em conotações mais conceituais, que explicitam uma cosmologia subjacente aos conteúdos da narrativa, sobretudo no tocante a um entendimento alternativo de temporalidade e à figura dos emí eje como elite social – uma metáfora para os sujeitos praticantes de rituais espirituais associados ao Candomblé Ketu:

Os espaços estão todos ligados! [...] porque espaço é uma coisa só: todas as coisas coexistem, ao mesmo tempo, no mesmo espaço! Pessoas como a gente possuem o dom espiritual de se mover através das ligações entre os espaços – Arolê agitava os braços – pois distância é uma percepção, um construto conveniente, não existe de verdade. Daqui mesmo onde estamos, é possível tocar as estrelas lá no alto!  
 (KABRAL, 2017, p. 153)

Caminhando para o desfecho da narrativa, no capítulo 17 diálogos entre João Arolê e Nina Oníse explanam o processo de cura de João quando este foi ferido por Osongbo, em que Maria Àrònì teve parte significativa – por um lado, Maria realizou procedimentos de cura por meio da botânica espiritual, e Nina produziu mecanismos de adaptação física. No capítulo 18, sem conseguir deixar de relembrar das operações em que fora obrigado a assassinar crianças, transformadas mágica ou cientificamente em monstros utilizados pelas Corporações Ibulama

como armas de guerra, João dialoga com Nina balizando os orixás metaforicamente, enquanto personagens ficcionais que fornecem pontos de força para os sujeitos, ao demonstrar que suas trajetórias ficcionais são humanizadas - isto é, os orixás aparecem como espelhos do humano, e não como um parâmetro divino de subjugamento moral e modelação comportamental:

Sabe? Os ancestrais também erraram muito. Baba Odé desrespeitou tabu sagrado, caçou em dia que não era pra caçar; Baba Odé desobedeceu à ordem divina e foi fazer o que quis, pensando só em si; em vários relatos, mitos, histórias, Bada Odé Òsòdòsì, e seus irmãos e irmãs ancestrais, também cometeram assassinatos, atrocidades, traições... Percebe? Nós somos representações vivas dos nossos antepassados. Dentro de nós há o pior e o melhor. Ancestral não quer te ver infeliz, ancestral não quer que você repita os erros que ele cometeu; ancestral quer que você extraia o melhor de si, ancestral quer que você acerte onde eles erraram. Acima de tudo, ancestral quer que você seja feliz. Ontem, você matou crianças; hoje, você as salva. Você não vê? Você sabe o que você é: um caçador, um protetor. Um herói.” (KABRAL: 2017, p.176-177)

De modo geral, em *O Caçador Cibernético da Rua 13*, os orixás são o principal elo entre as experiências sociais dos sujeitos e a dimensão das representações, tanto na relação do autor com um repertório mitológico particular, quanto na relação espelhada dos personagens no *Áiyè* com seus guias situados no *Òrun* (KABRAL, 2017, p. 185), relação que se estende ao modo de funcionamento mágico-científico de todos os sistemas da metrópole de Ketu 3. No capítulo 19, as últimas memórias da infância/adolescência de João Arolê são trazidas à tona, e evidenciam o desgaste de sua relação com os pais. Simultaneamente, chega, no presente, o dia de comemoração do marco da Libertação Láurea, em que os alienígenas colonizadores foram expulsos da cidade flutuante, dando início à reforma geopolítica que funda o Novo Mundo. A presidenta e CEO das Corporações Ibualama, Maria Stella Olumayowa Odé Guiaga Ibualama, reafirma, durante seu discurso, as relações mágico-religiosas e sociotécnicas existentes entre os orixás e a população de Ketu 3 – uma descrição homóloga à lógica ritualística vigente no Candomblé Ketu, em que se inspira tal narrativa:

Os ancestrais habitam todas as coisas; da menor pedrinha à maior das montanhas; do pequeno parafuso às grandes máquinas. Os ancestrais são as forças vivas da natureza. Os ancestrais vivem dentro de todos nós. Por isso, nossos corpos são templos; sendo o corpo um templo, temos o dever de cuidar desse local sagrado, que somos nós mesmos; para que o ancestral possa se acomodar, e agir, e dar energia à nossa cabeça, e ao nosso coração. (KABRAL, 2017, p.185)

Próximo da conclusão da narrativa, diversos saberes da esfera religiosa do Candomblé são articulados com elementos até então inexplicados, como a relação entre a cosmologia de Ketu 3 e a intencionalidade dos personagens. Durante as comemorações da Libertação Láurea João Arolê reencontra Jorge Osongbo pela terceira vez, travando um combate derradeiro que aprofunda a intencionalidade de ambos: sua sede por justiça é alternada com pessimismo, e as influências do Estado sobre sua corporalidade, através de experimentos científicos violentos,

marcaram seus corpos até a subjetividade, levando a comportamentos moralmente ambíguos e à sobreposição de camadas de experiências temporalmente apartadas porém interrelacionadas. Tendo supostamente assassinado o par romântico um do outro, Arolê a Paulo, companheiro de Osongbo, e este a Maria, companheira de Arolê, os guerreiros lutam por suas vidas no último combate da narrativa, que resulta na morte de Osongbo, porém, não pelas mãos de Arolê, que deixa esta tarefa emblematicamente para as forças de Estado da Aláfia Oluso. É interessante salientar que, nesta obra, a morte tem o mesmo significado que nas narrativas do Candomblé, pois os personagens representam, na verdade, os próprios orixás (ARAÚJO, 2020, p. 15), isto é, são personificações de forças da natureza e da força humana, metaforizadas em estórias que tensionam os saberes de tradições culturais ancestrais, traduzindo-os e atualizando-os através da estética “modernizadora” da ficção científica.

**Figura 21** – Os Orixás observam Ketu 3 do firmamento, em *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), de Fábio Kabral.



Fonte: Editora Malê.



No vigésimo e último capítulo de *O Caçador Cibernético da Rua 13*, temas como auto-cuidado e espiritualidade se entrelaçam com projeções de futuro mais objetivas, estabelecidas na diegese da obra, mas, válidas também como parâmetro de crítica voltado à realidade social brasileira. Memórias do passado são retomadas para explicar a origem das tatuagens de Arolê, que cobriam todo o lado direito de seu corpo. As mesmas, na verdade, compõem um tipo de hospedeiro espiritual, conhecido como *emí ti òkunkun*, um espírito que concede força ao seu portador à medida que se alimenta de seus pensamentos negativos – no final da narrativa, suas tatuagens param de arder, indicando que não havia mais sentimentos como ódio e tristeza em sua subjetividade, devido ao processo de cura através do qual Arolê enfrentou seus traumas.

Por outro lado, no presente, após sua batalha com Osongbo, Arolê dialoga com Nina Oníse sobre a necessidade de reconstrução dos Isote, optando por integrar o grupo resistente e compor novas ofensivas contra abusos de poder das Corporações Ibualama. Representações desta virada política na personalidade de Arolê, antes dominado pelo pessimismo, podem ser vistas como um estímulo à articulação entre práticas espirituais e iniciativas políticas regidas pela agência negra. No mesmo sentido, podemos perceber um redirecionamento das questões envolvendo o corpo para temas como cuidado, saúde e auto-estima, à medida que Arolê passa a aceitar ajuda, tanto de Nina, que produz próteses de movimento, audição e visão, e de Maria ao indicar formas objetivas de cura através da botânica, e formas subjetivas de cura, mediadas pelo amor de suas relações com a família e os amigos. Por fim, olhando-se no espelho, Arolê vê sua auto-imagem de modo mais coerente, e a utiliza para expandir seu auto-conhecimento e projetar futuros alinhados com seu sonho de integrar o programa Astronauta Azul. Ao cabo da narrativa, a trajetória do próprio Odè Ósòd̀̀s̀̀i é recontada, sinalizando a inspiração mítica que subjaz *O Caçador Cibernético da Rua 13*, aproximando-o dos saberes do Candomblé por meio de um caminho alternativo mirabolante, definido através do “afrofuturismo brasileiro”:

Havia Osó, que nos tempos antigos era chamado de Otokán Sósó, o caçador de uma só flecha. Osó havia vindo para Ifé, a Primeira Cidade, com a missão de dar cabo do monstruoso pássaro gigante de Ìyáme Eléye, que havia pousado no topo do palácio do rei e estava causando grande terror para a população. Era dia de grandes festas para comemorar a colheita de inhame, porém o pânico havia se espalhado pela Primeira Cidade devido à presença do monstro de grandes asas. Osó então pegou o seu ofá e foi prontamente cumprir a missão que lhe fora designada, valente e corajoso como era; porém, sua mãe temia pela vida do filho, uma vez que o rei de Ifé havia dito que, caso Osó falhasse, seria executado juntamente com outros três caçadores já aprisionados, pois haviam fracassado em lidar com o monstro. A mãe de Osó então consultou um babalaô, que então revelou que o monstro alado havia sido enviado pelas Ìyàmì Òsòróngà, nossas mães feiticeiras, que foram ofendidas por não terem sido convidadas pra festa; a mãe Osó então preparou o ebó recomendado pelo babalaô e sacrificou uma galinha para agradecer às feiticeiras, no mesmo instante em que seu filho, após duro combate contra o monstro, preparava sua única flecha; e aconteceu



que a flecha de Osó acertou o alvo e liquidou com o monstro das grandes asas – as Ìyàmì Òsòróngà foram apaziguadas e a paz voltou a Ifé. E Osó foi recompensado com grandes riquezas e passou a ser conhecido como Odè Ósòsì... (KABRAL, 2017, p. 204-205).

### 3.3. Análise do álbum *Representação* (2019)

Senzala Hi-Tech é um grupo musical composto pelos MCs Sombra e Diogo Silva, por Minari Groove Box, DJ e produtor musical, e pelo percussionista Junião. O Hip Hop e o Rap são dominantes na forma de composição e gravação do grupo, porém, outros gêneros musicais como Reggae, Axé, Afrobeat e Samba, também fazem parte do repertório do grupo. Formado em 2009, o grupo possui um EP (*extended play*) auto-intitulado *Senzala Hi-Tech* (2015), e um álbum completo, *Representação* (2019), através dos quais passam sua mensagem: “desconfiem de soluções fáceis. Primeiro questione, depois reflita e depois questione novamente”.

Cada um dos membros do Senzala Hi-Tech possui uma trajetória individual específica que contribuiu para a formação de uma proposta interartística. Sombra pode ser considerado um ícone para a formação da cultura Hip Hop nacional, desde sua carreira com o grupo SNJ (Somos Nós a Justiça), iniciada nos anos 1990, passando por mais de uma década de carreira solo como artista independente, até sua obra colaborativa junto do Senzala Hi-Tech. Já Diogo Silva é taekwondista profissional, tendo competido nas Olimpíadas - Atenas e Londres - e nos Jogos Pan-americanos de 2007, ao passo que sua carreira musical se iniciou pela fundação do Senzala Hi-Tech, além de, atualmente, integrar o Ministério do Esporte. Por sua vez, Minari Groove Box é DJ e produtor não apenas do Senzala Hi-Tech, mas também do grupo SNJ de que também faz parte Sombra, além de ter desenvolvido uma série de projetos como produtor cultural na cidade de São Paulo. Por fim, Junião, percussionista do grupo, possui uma carreira ampla junto a músicos e grupos renomados como Tom Zé, Mundo Livre S/A, Nação Zumbi e Racionais MCs, além de atuar como cartunista há mais de uma década, tendo sido responsável pelas artes de capa do Senzala Hi-Tech.

A confluência coletiva de suas diferentes experiências levou à formação da identidade ambivalente do grupo, que reúne as trajetórias dos sujeitos em tensionamentos estéticos desde a esfera das representações, nos discos, letras e texturas sonoras, até a esfera da performance, com shows irreverentes situados entre o Hip Hop, a música eletrônica e o batuque. O sucesso do Senzala Hi-Tech se inicia com seu EP auto-intitulado de 2015, cujas faixas apresentam as características típicas do grupo, como a crítica incisiva à esfera da gestão política institucional

e ao fundamentalismo religioso, e os relatos sobre espaços de sociabilidade e cultura negra em São Paulo. Canções como *Baile da Meia-Noite*, *Pegada do Vampiro* e *Homens da Patria*, são emblemáticas e tornaram-se “hinos afrofuturistas”, devido aos refrões “chiclete” e mensagens de reflexão indispensáveis para sua abordagem fundada no Hip Hop. De modo semelhante, o álbum *Repreença* (2019) dá continuidade a uma proposta estética disruptiva, mas desta vez, mais profunda, sobretudo da perspectiva da produção musical – que de modo geral distancia a identidade musical do grupo do Hip Hop, aproximando-se mais do Dub, do Axé e do Samba.

**Figura 22** - Imagem de capa do álbum *Repreença* (2019), de Senzala Hi-Tech.



Fonte: Senzala Hi-Tech Produções.

Na imagem de capa do álbum a representação de um sujeito afro-indígena vestido com uma armadura dourada, colares de búzios e outros adornos como piercings, óculos, flores nas orelhas e nos ombros, um cocar e *dread locks*, é sobreposta a fotografias e colagens com fios elétricos coloridos entrelaçados e cortados, cabos de conexão de internet e fones de ouvido. A imagem, criada por Junião, traduz visualmente a bricolagem estética proposta na sonoridade do álbum, marcada pelos processos constantes de hibridação que caracterizam a contribuição afrofuturista às artes da diáspora. *Repreença* é uma obra composta de oito faixas, incluindo quatro singles anteriores e quatro faixas inéditas, dotadas de uma hibridez sônica notável que desloca todo o álbum de um gênero ao outro, passando, dentro da mesma faixa, por múltiplas texturas de experiência. A começar por *Na Terra da Pilantragem*, faixa 1 do álbum, Sombra e Diogo Silva cantam sobre a rotina do trabalhador brasileiro enquanto fazem críticas sociais:

Trabalhar pra quê, qual foi, eu sei e você sabe  
 Vivemos no Brasil na terra da pilantragem  
 O certo é tá' errado, tipo churrasquinho de gato  
 Propaganda enganosa, quem fatura são os ratos  
 É Zé Carioca a cara do personagem  
 O verdadeiro trambiqueiro, malandragem aqui é arte  
 [...]  
 Pra refrescar então como é que é, quem quer  
 Tem frescos em sacolé, quem quer  
 Eu queria uma praia né, quem não quer  
 Mas tem que trabalhar, qual foi, qual é?  
 [...]  
 Concreto e aço, especulação imobiliária  
 Quem trabalha, constrói, ganha a paga pela diária  
 Reparação não tem afronte, é guerra  
 Nativos e quilombolas nascidos e criados na terra  
 Quem dá mais, quem paga quem, além das notas de cem  
 Tem gente que compra e financia em nome de alguém  
 (Na Terra da Pilantragem, Senzala Hi-Tech, 2019)

Retrabalhando o estigma político da corrupção a partir de experiências sociais situadas no cotidiano, o grupo fornece perspectivas críticas ao público problematizando representações do brasileiro, como o malandro ou trambiqueiro – o *Zé Carioca* – que prefere relaxar ao invés de trabalhar, trazendo ao mesmo tempo referências históricas ao significado do trabalho para povos indígenas e quilombolas, indo do antigo ao contemporâneo para afirmar a necessidade de reparação frente à continuidade das formas de exploração no contexto urbano de concreto e aço, no qual o dinheiro regula as relações de troca. Em termos instrumentais e/ou eletrônicos, Na Terra da Pilantragem se apresenta principalmente como um Axé, perpassado por batuques e instrumentos de sopro como trompete e trombone de vara, mas também por *riffs* incisivos de guitarra, que lembram texturas de *heavy metal*.

Já a segunda faixa do álbum, chamada *Mandaram Apagar*, é baseada no duplo sentido da palavra apagar, que pode significar literalmente o gesto de apagar algo aceso, como o fogo, ou pode significar figurativamente o ato de matar ou assassinar alguém, remetendo à crítica do poder policial do Estado. No afrofuturismo, a pauta da legalização da *cannabis* é abordada por alguns artistas, e nesse contexto, o grupo retoma a questão e a discute a partir do contexto do genocídio do jovem negro e da repressão de práticas culturais negras:

Como é que tá no Uruguai? Tá legalizado  
 Na América, Canadá? Tá legalizado  
 Holanda, Dinamarca? Tá legalizado  
 E no Brasil?  
 [...]  
 Oprê, somos nós de Jah Jah City  
 O berço da origem, como os etíopes  
 Onde protestantes camuflam os rifles  
 Onde mesmo em caos a rapa curte uns beats  
 Somos da terra dos cabarés, onde o povo toma nas costas e grita olé

Da onde saiu Tião Macalé, e mais de 100 milhões de irmãos café  
 É o áudio nos tímpanos um som paralelo  
 Quebraram-se correntes, mas ainda há elos  
 Até o último homem, sem deixar desconstruir  
 Perseverança e foco sem recuar, não desistir  
 Andando nas ruas, corpo são, mente sã  
 Vivendo intensamente, mas pensando no amanhã  
 [...]  
 Eu ainda não acendi, mas, mandaram apagar  
 Vi os robocop já mandaram apagar  
 Tentei incendiar já mandaram apagar  
 Se denunciar... mandam apagar  
 (Mandaram Apagar, Senzala Hi-Tech, 2019)

Para Ingrid Lafleur (2020), o afrofuturismo passa necessariamente pelas estratégias de descriminalização, destacando aquelas em torno da *cannabis*, tanto devido às questões rituais envolvendo o rastafarianismo e seu imbricamento em formações culturais da diáspora africana – seja na frente religiosa ou na frente artística, mediada por gêneros musicais como o Reggae, que também pautam a descriminalização – quanto no tocante às políticas de encarceramento, que passam por um processo de racialização da segurança pública (LAFLEUR, 2020, p. 200). Lafleur inclusive foi candidata à prefeitura de Detroit defendendo um plano afrofuturista de ação, que além da descriminalização da *cannabis* inclui a promoção da renda básica universal, do letramento digital e a criação de cooperativas de crédito (Ibid., p. 205). Mirando formas de conscientização e agência voltadas a esta pauta, o grupo a explora aproximando-a de símbolos e referências culturais brasileiras, por exemplo, com a canção *Malandragem dá um tempo*, de Bezerra da Silva, cujos versos tratam de questão homóloga, ou com a imagem do comediante Tião Macalé, balizada para gerar identificação e ao mesmo tempo questionar estereótipos.

A visão cosmopolita do Senzala Hi-Tech sobre as disputas legais em múltiplas frentes, desde a legalização, até a fiscalização do serviço policial e da corrupção, atenta para o aspecto histórico do debate, questionando a pertinência dos códigos de conduta para a organização do Estado nacional, por isso comparações com outros contextos nacionais são convocadas, como Uruguai, Canadá, Holanda e Dinamarca, países em que a pauta da descriminalização avança em diferentes ritmos. Ao mesmo tempo, ao citar a música *Jah Jah City* do músico jamaicano Capleton, o grupo sinaliza a vinculação de tais disputas políticas com formações culturais da diáspora africana, em particular na América Central, ressaltando homologias existentes entre contextos nacionais geograficamente apartados (GUERREIRO, 2010, p. 154).

Avançando, temos a faixa 3 deste álbum, chamada *Chefe de Estado*, que pode ser vista como uma crítica direta à gestão presidencial de Jair Bolsonaro, recém-eleito em 2018, pouco antes do lançamento de *Represença*. Enquanto uma das únicas faixas sem refrão, formato este

relacionado com o “*Rap consciente*”, que prioriza as estratégias de conscientização – também chamado por Sombra de “*Rap futurista*” – tal canção trata da relação entre líderes de governo e agentes de Estado, novamente no contexto da violência policial contra a juventude negra:

O chefe do estado, tihoso, deu o sinal, lá vem os botas  
 Orcs urbanos botando o terror no leke’ da escola  
 É carta marcada, cadeia privada, lucro gera lucro  
 Pro Estado não ter problemas, pega só os menino’ escuro’  
 Sensacionalismo até que provem o contrário  
 Os cara’ são violentos no argumento e no diálogo  
 Maquinados até os dentes, carregando o que destrói  
 O aço que atravessa o peito não tem pra super-herói  
 [...]  
 Aqui parece um filme, de ficção, tem um mecanismo maquinando a situação  
 Aqui parece um filme, de ficção, tem um mecanismo  
 E se correr cê vai quebrar, quebrar, quebrar (bang, bang)  
 (*Chefe de Estado*, Senzala Hi-Tech, 2019)

Abordando as experiências distópicas do presente, os MCs procuram desnaturalizar a violência, denunciando semelhanças entre a realidade social contemporânea e representações de futuro veiculadas como ficção, como se a vida do jovem negro brasileiro fosse, na verdade, correspondente ao futuro distópico idealizado em narrativas cinematográficas. Os “*robocops*” supracitados na faixa *Mandaram Apagar*, que representam metaforicamente os policiais – em especial, militares - retornam aqui como marionetes do chefe de Estado, que instrumentalizam uma rede de controle por meio do exercício da força legítima em múltiplos sistemas sociais, como as escolas, as prisões e os meios de comunicação. Este seria o mecanismo maquinando a situação, isto é, o aparato político que reproduz a ordem legal, impondo códigos de ação e de pensamento para estabelecer uma cisão na realidade social, em que o “*aqui*”, diferente do “*lá*”, se assemelha a um filme de ficção. No “*aqui*” ocorrem processos de desumanização cujo propósito é gerar entretenimento e sensacionalismo, como em um filme de ficção. Para Kodwo Eshun (2015), a ficção também pode ser transformada em realidade, não apenas o contrário, pois, o agravamento contemporâneo do processo de racialização aproxima as experiências dos sujeitos racializados de retratos distópicos da ficção científica, veiculados desde os anos 1980.

A faixa 4 de *Represença*, chamada *Bozolândia*, dá continuidade na crítica localizada à gestão de governo de Jair Bolsonaro, apelando ao trocadilho com seu sobrenome para satirizar e criticar ao mesmo tempo – em uma estratégia de representação afrofuturista semelhante à do conto *Os Bruzundangas* (1922) de Lima Barreto, em que o Brasil é metaforizado como objeto de escárnio, enquanto críticas sistêmicas são formuladas com vistas à projeção de futuros. Do mesmo modo que *Chefe de Estado* e *Mandaram Apagar*, *Bozolândia* possui produção musical



mais simples, com trechos de guitarra e baixo bricolados sobre uma base instrumental “4x4”, conhecida como *Boombap*. Nesta faixa são enfatizadas críticas ao fundamentalismo religioso:

Brasil ainda é Brasil, os messias andam com rifles  
 Aqui é Jah Jah City, famosa Babylon  
 Onde as pessoas estão frustradas e sofrem de solidão  
 Não leva uma não, se a casa cai cê tá ligado  
 A corda sempre arrebenta pro lado mais fraco  
 E o cidadão de bem vivendo que nem varejeira  
 Sempre atrás de merda no ensaio da cegueira  
 Hoje tem festejos e danças, sejam bem-vindos à bozolândia  
 Porcos viram mitos, coisas naturais de um país escravagista, sistemas feudais  
 Hoje tem festejos e danças...  
 [...]  
 Edir Macedo a Malafaia, isso me lembra os templários  
 Naquele chão de mármore em que o pobre é um espantalho  
 Beirando a loucura entre delírios de Morfeu  
 Violentam uns aos outros e dizem glória a Deus  
 (*Bozolândia*, Senzala Hi-Tech, 2019)

**Figura 23** - Imagem de capa do single *Bozolândia* (2019), de Senzala Hi-Tech.



Fonte: Senzala Hi-Tech Produções.

Nesta letra em particular, a crítica histórica presente no álbum se aprofunda, e é tecida entre referências contemporâneas e antigas, tensionando as relações objetivas do contexto do colonialismo com as formas de gestão do Estado-Nação na atualidade. Se o “Brasil ainda é o Brasil” significa que os projetos afrofuturistas estão buscando redesenhá-lo, mas, um ideário

conservador vinculado ao fundamentalismo religioso cristão, infiltrado na estrutura ideológica do Estado, impede a coletivização de perspectivas de futuro alternativas associadas às culturas da diáspora africana. No refrão, a alienação política aparece como consequência dos desafios históricos do Brasil frente aos resquícios do regime escravagista, principalmente em forma de idolatria política. As figuras públicas de Edir Macedo, bispo e empresário que lidera a Igreja Universal do Reino de Deus, e Silas Malafaia, pastor líder da Igreja Assembléia de Deus, são citadas como referências na construção de correntes sociais religiosas, que, segundo os MCs, promovem ideologias fundamentalistas, focadas na exploração do povo pobre e no controle social através da alienação e da obediência.

Outras referências são articuladas para ilustrar os argumentos dos MCs, como o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), do escritor José Saramago, e novamente, a música *Jah Jah City* do cantor Capleton, balizada para metaforizar o Brasil com a imagem da *Babilônia*. Na tradição do rastafarianismo, a Babilônia seria o conjunto de sociedades ocidentais regidas por sistemas institucionais, opostas ao “*paraíso*”, identificado como o território da Etiópia, ou do continente africano como um horizonte de retorno ancestral – de acordo com as descrições de Haile Selassie, que funda tal tradição misturando elementos da teologia cristã e judaica com a simbologia cultural africana, principalmente da Etiópia, mas também do Egito (HALL, 2016, p. 205). As representações contidas nas letras do Senzala Hi-Tech possuem contradições que resultam do processo de hibridação cultural afrofuturista, de modo que críticas ao cristianismo não anulam a perspectiva rastafari como ponto de partida para seus projetos de futuro.

Avançando dentro da obra, temos *Batucada*, quinta faixa de *Representença*, um Afrobeat com nuances de Congada, que realiza uma ruptura lírica significativa para a segunda metade do álbum, voltada a temas sutis, como as relações intersubjetivas nos espaços de sociabilidade da cultura negra. Esta canção apresenta produção musical orgânica, que enfatiza instrumentos de sopro, cordas e teclas, em detrimento das texturas eletrônicas das faixas anteriores. A partir de referências artísticas de dentro e fora da diáspora africana, os MCs abordam temas como a moda e a dança, com vistas à caracterização da corporalidade negra:

Nádegas, balançam na madrugada  
 Quebrando o silêncio da noite calada  
 Corpos seminus com a pele tatuada  
 Brincos, braceletes, cada um na sua pegada  
 Gosto de ver a identidade quando solta o cabelo  
 Sem vergonha de mostrar a raiz desse crespo  
 Fábulas, temos contos, memórias  
 Mas só nós podemos contar a verdadeira história  
 De Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari

Cada preta linda vira uma obra de arte  
 [...]
 Não fique encanado, mexer o corpo já é dança  
 Na brincadeira o que vira é girar que nem criança  
 Quando bate o esqueleto no escuro, o som da Bahia soa em Maputo  
 Tambores, batuque Kuduro, somos brasileiros fazemos barulho  
 Em Zâmbia também é assim, tem purpurina, nanquim  
 Um corpo livre é solto, tire o peso da culpa de mim  
 (*Batucada*, Senzala Hi-Tech, 2019)

Assim como em outras obras afrofuturistas brasileiras, acessórios, tatuagens e cabelos são peças-chave de um projeto estético fundado nas experiências dos sujeitos e seus modos de identificação cultural, principalmente no tocante às interações em espaços como festas, bailes e *rolês*. Por outro lado, representações mais clássicas do mundo das artes são acionadas para relacionar elementos microssociais presentes na canção com questões amplas, como o local da mulher negra em tradições artísticas como a pintura, ao citar Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari. A articulação estética transnacional atrelada ao simples ato de dançar traz consigo as comunidades de memória da diáspora, por exemplo, na relação simbólica exaltada pelos MCs entre tradições culturais de Brasil, Moçambique e Zâmbia, cujas práticas culturais podem ser vistas como homólogas, por priorizarem a liberdade de corpos desavergonhados da cabeça aos pés, corpos irreverentes que extrapolam uma ideário estereotípico, em que o negro tem vergonha do cabelo crespo, ou em que o negro necessariamente sabe como dançar.

Passando a uma abordagem mais romântica do que erótica das relações interpessoais, temos a canção *Amor Verdadeiro*, sexta faixa do álbum, um samba de moldes tradicionais em que texturas sonoras leves dialogam com os versos sutis da cantora e atriz Renata Jambeiro, que realiza a única co-autoria vocal do álbum. Assemelhando-se líricamente à estrutura de um *pagode*, em que uma relação romântica específica pode ser discutida, os MCs aproveitam para pontuar críticas relevantes, referentes aos limites de uma relação intersubjetiva heterossexual:

Eu não menti pra você  
 Pensou que eu estava te enganando  
 Eu não menti pra você  
 Chegou no seu ouvido  
 Uma pá de coisa que eu não estava envolvido  
 Armaram pra nós, uma maracutaia  
 Gente na sofrência, coisa de gandaia  
 [...]
 Amor verdadeiro não é caso de polícia  
 Veja bem onde foram chegar  
 Esse bate boca a qualquer hora do dia  
 Me explica como isso é amar  
 [...]
 Brigo com ela, gosto dela, não entendo, juntos o que estamos fazendo  
 Beijo ela, logo penso quero amar, só quero amar  
 (*Amor Verdadeiro*, Senzala Hi-Tech, 2019)



A canção se inicia com sons de garrafas batendo, e com o ritmo musical marcado por palmas, ao passo que boa parte dos versos cantados são acompanhados por um coral uníssono ao fundo, exceto pelo refrão, mais melódico, cantado por Renata Jambeiro. O jogo social de acusação e justificativa em uma relação romântica, entremeado por desconfiança e difamação, causa identificação coletiva devido a simplicidade e recorrência dos dilemas morais e afetivos que atravessam as experiências dos sujeitos. A singularidade deste tipo de composição leva o público a crer que a narrativa lírica é inspirada nas experiências pessoais dos artistas, porém, a representação de um “amor verdadeiro” pode ser generalizada no imaginário social enquanto um amor imperfeito, composto principalmente pelas incertezas e oscilações do cotidiano. Tal representação pode ser vista como um estímulo à busca pelo amor, a despeito de imperfeições percebidas como insustentáveis da perspectiva dos regimes de representação hegemônicos, os quais promovem representações perfeitas e irreais do amor, sobretudo na esteira da indústria cultural. Nesse sentido, parte fundamental do projeto afrofuturista é realinhar representações e experiências, para tornar projetos de futuro, inclusive afetivos, mais apreensíveis para sujeitos e grupos negros e/ou afrodiaspóricos, geralmente desumanizados e estigmatizados como seres desprovidos de sentimentos, cujos corpos são sexualizados e fetichizados – principalmente no caso das mulheres negras (REZAIRE, 2020, p. 110).

Prosseguindo, temos *Chá das Cinco*, penúltima faixa do álbum *Representa*, que pode ser definido sonoramente como um Dub, com produção musical eletrônica na linha do Rap, ritmicamente inspirada nas linhas instrumentais do Reggae, porém com adereços líricos, como o uso dos patuás jamaicanos, e técnicos, como a mixagem com *reverb*, convencional no estilo conhecido como *Space Reggae* (ESHUN, 2020, p. 235). A linha conceitual das letras durante a segunda parte do álbum persegue os espaços de sociabilidade da cultura negra e as relações interpessoais estabelecidas, desta vez exaltando a figura da mulher negra e problematizando o comportamento masculino na interface destas relações:

Vou te dizer rapaz  
 Quando elas chegam todo mundo dá um passo pra trás  
 Sempre chegam numa' mão, de quatro a cinco  
 Mexendo seus quadris em movimentos cíclicos  
 Uma pá de macho começa a babar  
 Põem a barba pra lavar, não conseguem nem falar  
 [...]  
 Toda vaidosa, desinibida  
 Geral chique no útimo pra dar rolê nas pistas  
 Maliciosa se pá, como é que pode  
 Troca ideia com os manos ali na ponta do bigode  
 Pira em uns tipo quando se apaixonona  
 Reviram o mundo acampando embaixo de lonas  
 Há quem duvide que não vai dar certo

Pois quando a mulher chega ela faz um manifesto  
 [...]
   
E o som não para, Jamaica, Lee Perry
   
Rimadores, "Riddim", o Dub bate mas não fere
   
Senzala Hi-Tech original, Dubstep
   
Não me segue, o Dub bate mas não fere
   
(*Chá das Cinco*, Senzala Hi-Tech, 2019)

A expressão *chá das cinco* possui diferentes conotações associáveis à descrição lírica pretendida pelos MCs, e pode se referir ao hábito britânico de consumir chá nos horários entre refeições, ao horário costumeiro em que se faz uso da *cannabis* dentro de um circuito cultural atrelado ao Reggae e o Hip Hop, ou ainda ao próprio ato de propor interações com um mulher – em todas estas conotações, *chá* significa um pretexto de interação. Por outro lado, a canção também trata da intimidação masculina frente aos comportamentos de uma mulher confiante, o que sinaliza a tendência em curso de descentralização da cultura Hip Hop, permeada por um conjunto de discursos de empoderamento. Além disso, as referências diretas ao afrofuturismo também aparecem, em particular ao segmento musical do Dub, no qual Lee “Scratch” Perry, DJ vanguardista jamaicano, é considerado precursor de tendências afrofuturistas na produção musical (CALENTI, 2015, p. 20). O sub-gênero do Dub conhecido como *Riddim*, surgido na Inglaterra nos anos 2010 sob influência do *Dancehall* oitentista, também é referenciado nesta canção. Os “ferimentos” causado pelo Dub a que os MCs se referem hiperbolicamente, podem ser associados a suas características ritmicas, como o uso dos sub-graves combinado com uma percussão poliritmica, nuances estas percebidas na própria canção *Chá das Cinco*.

Por fim, temos *Mercadores da Noite*, última faixa do álbum, que retoma alguns dos temas abordados nas faixas iniciais, imbricando questões como rotinas de trabalho, espaços de sociabilidade, referências a figuras históricas das artes da diáspora, e, particularmente nesta faixa, a problemática da fama dentro do meio artístico. Nesse ponto da análise, será possível perceber a polivalência com que os artistas afrofuturistas investem seus projetos de futuro na esfera representacional, passando por diversos estilos e temas que se complementam enquanto tensionam lacunas, adiamentos e rasuras presentes nos significados que surgem nos versos de cada estrofe:

Chegando, *mofayah*, é Ragga Dub, é Dub win
   
No meio, da sala, fazendo a celebração
   
E o peso, das caixas, e só pancada no rim
   
Balança, não caia, e sinta essa sensação
   
Os mercadores da noite transitam sempre por aí
   
Transformam em negócios, seu meio de diversão
   
[...]
   
Chaka Khan, Shabba, Batekoo, estala
   
Aumentando a escala, quem não vai se torcer

Temos Reggae, Dub e Ragga, Senzala só Jah Jah  
 E o peso das caixas, faz seu corpo mexer  
 [...]
   
 Pessoas almejando holofotes mais que fase  
 Agenciam tudo, até contratam paparazzis  
 Balançam as brilhantinas, eu quero ver se não vai  
 Capa de revista, eu quero ver se não vai  
 Contrato na gringa, eu quero ver se não vai  
 Jogos e jogatinas, eu quero ver se não vai  
 (*Mercadores da Noite*, Senzala Hi-Tech, 2019)

As texturas sonoras da última faixa entrelaçam o Dub e o Rap, tendo produção musical mais tradicional e próxima do estilo Hip Hop, ao passo que os MCs exercitam seu *flow*, isto é, as cadências rítmicas de enunciação discursiva no Rap, nesse caso, mais variadas devido ao redirecionamento para um estilo mais técnico e liricamente menos comprometido. Os dialetos jamaicanos inspirados pelo Dub aparecem como dobras vocais, em que pequenas palavras são usadas como conectivos sonoros entre os versos, a exemplo da palavra *mofyah*, que aparece algumas vezes na canção - a qual consiste na releitura das palavras *more* e *fire* relidas através da chave linguística dos patuás jamaicanos. A faixa *Mercadores da noite* pode ser entendida tanto como a forma de auto-identificação do grupo, no sentido de que um conjunto de amigos transformou seu meio de diversão em um meio de subsistência, quanto como uma demarcação de diferenças dentro da esfera do trabalho artístico, em que aproximações e distanciamentos profissionais com outras linhagens de produção cultural são estabelecidas a cada verso.

Os espaços culturais são representados como meio de reunir diferentes grupos sociais, de origens e trajetórias múltiplas e contraditórias – “uns tipo modernos, outros à moda antiga” - mas também são uma miríade para as oportunidades e armadilhas do mercado artístico. Os MCs demonstram preocupação em quebrar representações ilusórias construídas pelos próprios artistas, em decorrência da fama e por meio do acesso a espaços de representação rotativos e não duradouros, como as capas de revista, os contratos de trabalho, e os “jogos” sociais - em uma conotação ampla, que abrange relações interpessoais, ideológicas e financeiras, capazes de influenciar o conteúdo e a forma das obras elaboradas pelos sujeitos. Desse modo, projetos de futuro podem ser realinhados com interesses pertinentes para os sujeitos e mais coerentes com sua visão de mundo, desde que o exercício da crítica na prática profissional artística seja preservado. Ademais, referências a figuras consagradas das artes da diáspora são balizadas, a exemplo da cantora estadunidense de R&B Chaka Khan, e do cantor jamaicano de Ragga e Dancehall Shabba Ranks, além do *Batekoo*, plataforma brasileira de entretenimento voltada a cultura negra - conhecida pelo festival musical anual de mesmo nome.

**Figura 24** - Imagem de capa do single *Mercadores da Noite* (2019), de Senzala Hi-Tech.



Fonte: Senzala Hi-Tech Produções.

De modo geral, as projeções de futuro criadas através das letras do Senzala Hi-Tech dialogam esteticamente com as texturas instrumentais das canções, criando uma continuidade entre seu ideário lírico e as paisagens sonoras do álbum, a partir da qual são formuladas tanto perspectivas práticas de futuro, no tocante a códigos de ação e modos de pensamento coesos que funcionam como referência alternativa para sujeitos e grupos afrodiáspóricos – compondo manobras de agência e resistência frente à força policial, à política institucional, ao mercado de trabalho e às relações afetivas - quanto uma zona de representação particular, em que a arte se torna a própria estratégia de modificação dos horizontes de expectativa da juventude negra (LIMA 2020, p. 23). No nicho musical do afrofuturismo, impera portanto, partindo da obra do Senzala Hi-Tech, uma premissa estética secular de hibridação cultural, voltada, nesse caso, à exploração exaustiva de incontáveis possibilidades críticas e criativas de entrecruzamento e de inovação, proporcionadas pela prática artística e pela projeção de um imaginário alternativo, atravessado por tecnologias ancestrais, narrativas incompletas e constantes recomeços.

### 3.4. Diálogos indiretos com Adirley Queirós: três argumentos sociológicos

O filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), um documentário semi-ficcional dirigido pelo diretor Adirley Queirós, pode ser entendido como uma obra de arte que compartilha algumas das premissas estéticas do afrofuturismo, como o recurso à ficção científica na elaboração de denúncias políticas contra o racismo e a violência na periferia, ou a flexibilização de conceitos artísticos fechados através de processos de hibridação cultural. Apesar de não se tratar de fato de uma obra afrofuturista, devido ao distanciamento do locus cultural afrodiáspórico e de uma forma ambígua de identificação étnico-racial que tensiona a relação entre direção e atuação, o filme é pertinente para compreendermos a noção de “fronteiras” do afrofuturismo. Enquanto documentário fabular – também chamado de *etnografia ficcional* (QUEIRÓS, 2021) – tal obra é construída a partir da autoria coletiva, retratando experiências de sujeitos negros periféricos por uma ótica imersiva, que pretende borrar a distinção entre o real e o ficcional.

*Branco Sai, Preto Fica* é reconhecido como um filme afrofuturista por pesquisadores, críticos e curadores brasileiros (FREITAS, 2015; FREITAS; MESSIAS, 2018), e, apesar de Adirley Queirós não ser um diretor afrofuturista e não se identificar como um artista negro, tal interpretação antiessencialista contribui para explorar a incidência de discursos políticos em campos artísticos dominados por uma elite social branca, como o cinema no Brasil, gerando avanços na discussão sobre a *identidade parda* no Brasil (GOMES, 2019) – necessária para fortalecer a categoria política negra, expandindo as formas de articulação da agência negra e tensionando a relação entre classificação e identificação racial, fundamental no afrofuturismo. Mas, porque tal filme representa um obstáculo classificatório tão significativo para as artes da diáspora e o afrofuturismo? Todos os esforços em incluir ou excluir esta obra de um escopo pretensamente fixo de manifestações artísticas serão sempre insuficientes, se não olharmos para o complexo jogo de interesses que estrutura o afrofuturismo enquanto tradição estético-política. Nesta breve seção, buscamos caracterizar disputas em torno do filme como objeto de classificação, a partir de uma discussão “indireta” – amparada por dados secundários.

Devido ao estabelecimento de um argumento essencialista em torno da “autoria negra obrigatória” (KABRAL, 2017; AIN-ZAILA, 2019), que se origina no nicho literário, torna-se mais evidente o esforço de “retirar” obras que não necessariamente reivindicam autoria negra do escopo afrofuturista, do que propriamente de “inserir” obras desse tipo em tal segmento – ressaltando que nosso esforço analítico não pretende realizar esta inserção, mas evidenciar os motivos que tornam este movimento possível no Brasil. No entanto, é preciso discernir alguns

movimentos históricos na trilha de desenvolvimento das artes afrodiáspóricas que explicam as distinções pretendidas pelos artistas afrofuturistas na contemporaneidade, como a opção pelo modelo genealógico de diáspora africana, a importação de modelos de identificação racial de outros contextos nacionais e o próprio entendimento sobre o significado da arte. Tais aspectos devem ser explorados da perspectiva sociológica, para permitir um diálogo concreto entre os diferentes posicionamentos políticos dos artistas, mas antes, é preciso compreender que cada segmento artístico apresenta desafios particulares, sendo impossível generalizar pressupostos transversais de classificação do afrofuturismo no Brasil.

O fato do cinema ser um nicho artístico atravessado por demandas técnicas diferentes de outros nichos, como o uso de equipamentos, a necessidade de equipes multi-profissionais e a duração extensa do processo de filmagem, edição e circulação, torna impossível a aplicação homóloga dos critérios classificatórios fundamentados pela literatura ou pela música. Nesse sentido, os argumentos da autoria negra obrigatória, construídos principalmente por escritores, desconsideram uma perspectiva intermediária (MÜLLER, 2012; RAKEWSKY, 2012), que privilegia a articulação estético-política do afrofuturismo entre diversas linguagens artísticas e formas de representação - pois, de acordo com esta perspectiva, seria improvável a criação e aplicação eficaz de critérios universalmente válidos para categorizar um projeto artístico que é histórica e politicamente tão variável. Assim, a inadequação desta prática classificatória pode ser explicada pela descontinuidade entre esferas artísticas assimétricas, acometidas tanto pelas dificuldades de acesso dos sujeitos a meios materiais para a realização das artes, quanto pelas diferenças na capacidade de penetração dos discursos políticos em cada esfera.

O afrofuturismo no Brasil, de fato, não se mostra tão prolífico no segmento do cinema quanto na literatura ou na música, no entanto, as estratégias de criação coletiva, como aquelas utilizadas na produção do filme Branco Sai, Preto Fica – caça de editais públicos, roteirização improvisada, comunitária e imbricada com as culturas locais – são mais comuns nesse nicho. A flexibilidade proporcionada por uma forma de trabalho imersivo, e, nas palavras de Adirley Queirós, “etnográfico”, dificulta estender tais critérios a nichos como o cinema, sobretudo, se consideramos que os gêneros fílmicos balizados na obra também passam pela hibridação entre documentário e ficção. Alguns exemplos envolvem a ideia de “não-ator” (QUEIRÓS, 2017)<sup>72</sup>, segundo a qual todos os personagens são colados à personalidade e ao cotidiano dos sujeitos,

---

<sup>72</sup> <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia> - Entrevista de Adirley Queirós sobre cinema na cidade de Ceilândia, concedida à revista Trip e publicada em 6 de dezembro de 2017.



e a própria noção de etnografia da ficção, a partir da qual “uma invenção baseada na história” (QUEIRÓS, 2021)<sup>73</sup> fornece um curso móvel para estruturar a narrativa fílmica. De acordo com o diretor:

O que eu faço é etnografia da ficção, é uma ideia que ilumina o que penso. No início da produção proponho personagens fictícias pra todo mundo, mas a forma de filmar é etnográfica sempre, porque primeiro as pessoas se adaptam ao cenário, às vezes isso leva um ano pra acontecer. Quando os atores se adaptam a gente traz a equipe que também representa, por exemplo: eu falo pro fotógrafo que ele veio de um planeta tal e está interessado por alguma notícia aqui da terra. Todos da equipe viram personagens, jogamos um jogo que é meio alucinado e entramos numa imersão que é quase um transe durante algum tempo. Pra mim essa ‘etnografia da ficção’ é uma abordagem que cria uma empatia com as pessoas, cria muito mais a possibilidade real de um discussão política. Essa realidade inventada é a etnografia da nossa imersão. Não tem a maneira de filmar do cinema clássico, com roteiro certinho, ordem do dia... A equipe é de cinco pessoas, sempre cabe num carro. E o modelo de produção influencia radicalmente, porque você não tem controle total da situação. O que dizem do nosso trabalho, que é desorganização e inconsistência dramática é, na verdade, a grande consistência da materialidade do objeto cinema. (QUEIRÓS, 2021)

Partindo das experiências socio-culturais da cidade de Ceilândia, Adirley e os demais profissionais envolvidos na produção coletiva do filme, geram transformações significativas nos modos como o cinema é feito no Brasil, adequando muitas das premissas estéticas desta esfera à realidade social das periferias urbanas. Devido a estas sinuosidades sociotécnicas, a fixação da obra dentro de categorias estáticas torna-se remota, e a base de experiências sociais que origina essas formas peculiares de produção informa a esquiva intencional das tentativas de classificação. Em suma: a atribuição de rótulos como o afrofuturismo a obras como Branco Sai, Preto Fica, torna-se tão possível quanto improvável, pois, elementos estéticos e políticos afrofuturistas identificados na obra não permitem totalmente nem impedem que a mesma seja interpretada como tal – aqui recorremos ao conceito de *décalage* (EDWARDS, 2017, p. 69), para caracterizar um espaço intangível de classificação estética, uma zona de indeterminação, fundada nas lacunas que caracterizam o plano de fundo afrodiaspórico desta discussão.

Obviamente o anseio classificatório dos escritores afrofuturistas está baseado na busca por fortalecimento das disputas políticas negras no interior dos Estados nacionais, entretanto, generalizações devem ser evitadas para assegurar a historicidade destas disputas, as quais, no Brasil, dependem de uma compreensão flexível dos modos de identificação dos sujeitos e de suas diferentes estratégias de reconhecimento – que constantemente entram e saem dos limites de uma identidade negra concebida de modo essencialista (FLOR, 2017, p. 150). Retomando reflexões em torno do processo criativo do filme Branco Sai, Preto Fica, argumentamos que o

<sup>73</sup> <https://ignoranciatimes.com.br/adirley-queiros-branco-sai-preto-fica> - Entrevista de Adirley Queirós a respeito do filme Branco Sai, Preto Fica, concedida à revista Ignorância Times e publicada em 1 de março de 2021.

entendimento do significado de uma obra, depende mais do repertório de experiências sociais que os sujeitos utilizam para interpretá-la em relação a um imaginário específico (HEINICH, 2008, p. 28; SALTURI, 2015, p. 11), do que de critérios abstratos desarticulados da realidade social. No caso de Branco Sai, Preto Fica, mesmo que os sujeitos passem pelos enunciados de um discurso afrofuturista, os mesmos partem de um outro local para criar a obra, buscando a desfiguração lúdica da realidade como gesto de crítica ao genocídio racial na periferia - gesto que é homólogo, mas não idêntico ao afrofuturismo. Sobre essa questão, Adirley relata que as experiências dos sujeitos-atores foram fundamentais para o redirecionamento criativo da obra:

Quando ganhamos o edital eu chamei o Marquim do Tropa, que é meu amigo aqui da Ceilândia, e que de fato sofreu um acidente que deixou ele paraplégico, mas não como ele conta no filme. Tudo no filme é uma invenção baseada na história dos tiros da polícia, mas o que me interessava era como o Marquim contava a história, como ele se envolve, e foi aí que ele falou uma coisa que mudou completamente a narrativa: "eu acho massa isso tudo, mas não quero mais falar da minha vida, já perdi, pô, eu tô nessa cadeira de roda e não saio mais dessa cadeira, vocês não fazem cinema? Eu quero voar, quero dar uns tiros, quero ser o super-herói, não mais o bandido da história". O que disse o Marquim mudou radicalmente a história. Pra mim isso significa: pra que diabos a gente faz esse documentário contando algo supostamente real? Que a gente reafirma que a gente se fodeu, todo mundo sabe disso, todo mundo sabe a história da periferia... O filme acabou levando dois anos e meio pra ficar pronto nesse processo todo da criação da arte, da fotografia cuidadosa... Nesse tempo fomos transformando o filme, que não tinha um linha de roteiro sequer. (QUEIRÓS, 2021)

A ambiguidade intencional contida nas estratégias de representação utilizadas no filme é um indicativo de que as possibilidades de interpretação de seu significado flexível passam pela chave da hibridação cultural, devido a sua capacidade de apreender as etapas transitórias de representação (CANCLINI, 2019, p. 25). Os processos de hibridação cultural apresentam uma compatibilidade significativa com manifestações do afrofuturismo em geral, em especial com obras esteticamente fronteiriças, como Branco Sai, Preto Fica, as quais dependem de um exercício anti-classificatório para terem toda sua complexidade interpretada – sobretudo, ao pensarmos nas particularidades históricas do processo de formação das identidades raciais no Brasil, cuja polivalência semântica e ontológica é resultante da ideologia do branqueamento e do investimento institucional no mito da democracia racial (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 882).

Sociologicamente falando, Branco Sai, Preto Fica pode ser entendido como um filme documental-fabular afrofuturista, mas, simultaneamente, tal caracterização pode ser refutada. A questão da produção comunitária da obra impede a fixação de significados que segregam a obra fora do escopo de legitimidade representacional afrofuturista, porém, outros argumentos também podem ser acionados para qualificar essa arbitrariedade classificatória pelas lentes da Sociologia. Historicamente o afrofuturismo inclui estratégias de representação essencialistas e



antiessencialistas, sendo ambos estes prismas interpretativos necessários para compreender a complexidade das obras. Mesmo que um autor pretenda delegar um significado fechado a sua obra, a recepção da mesma pelo público em geral, pelos fãs, críticos e acadêmicos, leva a um tipo de deslizamento semântico contínuo (HALL, 2006, p. 354), e, de certo modo, inevitável – dando espaço para argumentos anti-reducionistas, dentre os quais, podemos destacar três: 1) o significante negro se abre ao antiessencialismo por meio da diáspora africana; 2) o modelo estadunidense de identificação étnico-racial binária passa por descentramentos no Brasil; 3) o entendimento construtivista do significado da arte impede sua fixação.

Partimos do pressuposto, construído ao longo desta dissertação, sobretudo, no capítulo 1, de que o afrofuturismo é um projeto estético-político que integra as artes da diáspora, e que, portanto, faz parte das formações culturais da mesma. Assim, o afrofuturismo compartilha das premissas de descentramento epistemológico, político e representacional da diáspora, as quais levam a um entendimento instável das formas de produção artística dos sujeitos (MEDEIROS, 2023, p. 49). No caso do filme em questão, as estratégias antiessencialistas de representação, previstas pelo afrofuturismo, são levadas ao limite, pela indistinguibilidade das contribuições de cada sujeito à produção da obra e pela particularidade das formas políticas de contestação e crítica ao Estado, principalmente no tocante à violência policial, às experiências socioculturais da periferia e ao entrecruzamento de questões raciais com outros eixos de diferenciação, como na busca por reconhecimento das pessoas com deficiência (FLORES, 2017; HIRANO, 2015). Considerando a primazia de uma abordagem fílmica focada nas experiências locais da cidade de Ceilândia, definir a relação do filme com uma comunidade de memória global como a da diáspora torna-se uma tarefa complexa, pois, sua associação com estas formações culturais se articula com outros repertórios de experiência, preocupados em realizar críticas ao racismo de Estado e em formular representações da periferia como um espaço social futurista.

Nesse sentido, argumentamos que, do ponto de vista sociológico, existem homologias significativas entre as experiências em que se baseiam Branco Sai, Preto Fica, fundadas nas práticas socioculturais dos grupos resistentes ao projeto de segregação territorial de Brasília, e as experiências politicamente transversais da diáspora, que relacionam diferentes projetos de agência criativa em escala transnacional. Críticas à racionalidade ocidental, ao etnocentrismo, ao racismo institucional e à concentração de privilégios socioeconômicos dentro dos grandes centros urbanos, fazem parte tanto das experiências dos sujeitos de Ceilândia, que inspiraram a produção desta obra, quanto de inúmeras outras formações culturais associadas à diáspora

africana, fato este que justifica a possibilidade ambivalente de articulação entre tais projetos de representação. Segundo Adirley Queirós:

Talvez essa conexão com o afrofuturismo, esse sentimento, se conecte com outros sentimentos de outras escolas no mundo todo, por esse sentimento primordial dizer bem assim, “não, nós não aceitamos mais esta gramática estabelecida. Essa gramática estabelecida ocidental, branca, de homem branco ocidental, não cola mais”. Não dá pra gente cair nela [...] Não estou dizendo que essas questões não são conflituosas no pensamento contemporâneo, estou dizendo que a gente também é isso na construção do imaginário da gente. Então a construção de imaginário que a gente fez, dos filmes que a gente estava fazendo, é da esquina cara. É da esquina dos anos 1980 [...] a Ceilândia é de 71, eu sou de 70. Eu sou contemporâneo da cidade. Eu não ouvi falar sobre a cidade, eu vivi a cidade [...] (QUEIRÓS, 2022)<sup>74</sup>

Talvez a principal distinção que distancia o filme *Branco Sai, Preto Fica* da vinculação intencional com o projeto afrofuturista seja a ênfase nas histórias locais, as quais invocam um repertório cultural específico e singular, como o hábito popular de assistir filmes *chanchada* - dos filmes pornô aos filmes de karatê - levados tardiamente à única sala de cinema da cidade, ou ainda do futebol jogado com amigos no campo de terra vermelha, e do bate-papo folclórico e dos causos contados na reunião de esquina da juventude desempregada (QUEIRÓS, 2022). Mas tais distinções entre história locais e projetos globais também podem ser vistas como um prolongamento articulado das disputas locais por reconhecimento com os projetos globais de agência e de resistência cultural (MIGNOLO, 2003, p. 93), que ora ou outra são atravessados pelos discursos políticos da diáspora africana. Ainda de acordo com o diretor Adirley Queirós, o conceito de ancestralidade poderia ser rasurado e situado, para compreendermos as relações estabelecidas entre experiências locais, comunidades de memória e discursos políticos:

Até essa ideia do que é ancestral pra gente é a esquina, é a esquina do desemprego, a gente é de uma geração que ficava na esquina. Ficava trinta, quarenta moleques na esquina desempregados [...] Ouvindo e contando história, ouvindo e contando causos, sabe, a polícia chegando e a gente correndo da polícia. Inventando e reinventando histórias. A esquina era o espaço da construção, com várias literaturas atravessadas, várias histórias atravessadas, vários sentimentos atravessados. Sentimentos do real, das pessoas que partem, dos pais, amigos, parentes, que morrem muito jovens nas periferias [...] Esse sentimento da iminência da morte sempre foi um aspecto dos espaços periféricos brasileiros, do jovem periférico brasileiro [...] (QUEIRÓS, 2022)

Avançando, nosso segundo argumento sociológico de caráter anti-reducionista trata do processo de descentramento do modelo estadunidense de identificação étnico-racial binário no Brasil (SILVÉRIO, et. al., 2020, p. 890), o qual induz diversas generalizações classificatórias, orientadas pelo pragmatismo político de determinados movimentos sociais que desconsideram as diferenças entre comunidades afrodiáspóricas, a fim de realizar uma articulação política de

<sup>74</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sdfhTeoFYBE> – Entrevista de Adirley Queirós sobre o filme *Branco Sai, Preto Fica*, concedida durante o evento *Semana da Imagem e Som* (UFSCar): entre a elite e o terceiro mundo – a precarização do audiovisual, publicada como vídeo em 27 de setembro de 2022.

alcance transnacional, limitada por modos de identificação cultural incongruentes. No Brasil, a consolidação do negro como categoria política volta nossa atenção à relação entre processos históricos de dominação e controle social e o surgimento de identidades raciais contraditórias, cuja articulação política depende da elaboração de modelos de identificação que levem em conta a experiência vivida por sujeitos e grupos negros na prática. Se o modelo afrodiaspórico de identificação étnico-racial pode tensionar o binarismo identitário do modelo estadunidense, e questionar sua pertinência na articulação transversal de formas de agência fundadas nas lutas contra a desigualdade, formas de representação cultural tais como do filme Branco Sai, Preto Fica evidenciam a ambiguidade de discursos políticos como o do afrofuturismo, sem excluí-lo nem torná-lo exclusivo na legitimação das experiências sociais dos sujeitos periféricos a partir da diáspora africana. Desse modo, o afrofuturismo seria apenas uma das lentes interpretativas necessárias para compreender a complexidade estética de Branco Sai, Preto Fica:

Como então essas construções se encaixam? O afrofuturismo é incrível, é o arcabouço de uma teoria muito foda [...] mas eu estou dizendo que os filmes que a gente faz não estão nesse lugar por vários motivos, primeiro que não tem legitimidade, e segundo que a gente nunca pensou nisso enquanto fazia os filmes. A gente pensava em sentimentos, e quando a gente foi com os filmes pra fora [do país], a gente viu que existem muitas conexões com os filmes, não só com o afrofuturismo, existe uma grande escola de cinema latino-americano, que a gente não vê esses filmes [...] Quando a gente sai com os filmes, a gente se encontra com outras tantas escolas, que a gente só encontra porque esses filmes circularam [...] (QUEIRÓS, 2022)

Em outras palavras, a exposição das obras artísticas brasileiras ao circuito cultural de trocas da diáspora africana traz à tona diversas continuidades e descontinuidades, relativas ao atraso do entendimento das formas de identificação étnico-racial vigentes, bem como, à busca por novos sistemas de referência. Nesse caso, o diretor evidencia a dificuldade de articulação entre um filme como Branco Sai, Preto Fica, com um movimento artístico que é socialmente reconhecido como afrocêntrico, como o afrofuturismo, apesar de, na prática, haverem diversas contribuições estético-políticas inegáveis ao afrofuturismo derivadas de posições racialmente subjacentes às pautas essencialistas que monopolizam o debate com modelos de identificação inadequados à morfologia social das experiências dos sujeitos negros brasileiros. O binarismo ontológico entre branco e preto acarretaria uma desorientação significativa no tocante à forma de identificação étnico-racial dos artistas brasileiros, e, enquanto obras artísticas racialmente ambivalentes seguem sendo marginalizadas, outros projetos estéticos globais ou continentais contribuem para esclarecer essas disputas, a exemplo da cena latino-americana de cinema:

O Brasil é um lugar em que você não se encontra ou você está perdido. No sentido de que você só existe quando você fala “não, eu sou fulano de tal, em tal lugar”, sabe. É muito perverso também, é um lugar que não é pra amadores. Então é um lugar em que é difícil você circular, porque é um país todo mapeado. Então esse é o país em que a

gente vive, mas não necessariamente os países da América Latina estão nesse mesmo lugar, então talvez os cinemas da América Latina [incluindo do Brasil] também não estejam nesse mesmo lugar (QUEIRÓS, 2022)

Ao invés de procurar uma significação fixa, obras como *Branco Sai, Preto Fica* levam a discussão para outras direções, buscando sua força em relações de poder menos óbvias, mas que não necessariamente excluem o prisma afrofuturista do debate sobre o potencial político das artes para a construção de formas articuladas de agência criativa. E isso nos leva a nosso terceiro argumento sociológico de caráter anti-reducionista: de uma perspectiva construtivista, segundo a qual os significados são construídos através da linguagem (HALL, 2016, p. 32), as artes não podem ser definidas ou determinadas exclusivamente através de um único ponto de vista, e sua compreensão depende do entrecruzamento de diversas perspectivas individuais e coletivas. No caso do filme de Adirley Queirós, levamos em conta as opiniões dos críticos e acadêmicos que se debruçaram sobre o filme, a exemplo de Kênia Freitas, curadora altamente respeitada no circuito afrofuturista, que incluiu o filme *Branco Sai, Preto Fica* no *hall* de obras afrofuturistas brasileiras (FREITAS, 2015, p. 6-7), tendo por base uma definição de ênfase estética, que descentraliza o argumento sobre autoria negra obrigatória, sem necessariamente refutá-lo ou negá-lo, buscando priorizar a articulação entre obras na esfera representacional.

Os significados de uma obra de arte não terminam na intencionalidade de um artista, tão pouco são exauridos por uma opinião individual, tendo em vista que, sociologicamente, os significados da arte podem ser informados na esfera da recepção (HALL, 2016, p. 32) - tanto quanto em qualquer outra esfera do circuito cultural - permanecendo adiados e incompletos, pois novas perspectivas sempre serão acionadas para percebê-los e assimilá-los. Por meio do entendimento rizomático de diáspora (GILROY, 2012, p. 30), que enfatiza as “rotas” culturais pelas quais os sujeitos se identificam, em detrimento da concepção genealógica de uma raiz originária, orientada ao continente africano ou a uma imagem idealizada de passado, podemos associar múltiplas formações culturais com um mesmo projeto de agência. Nessa perspectiva, seria esperado que diferentes conjuntos de experiências fossem incorporados e inscritos pela prática de reformulação local deste projeto comum de agência.

As reelaborações locais podem implicar homologias subjetivas com outras situações locais, a exemplo das disputas por reconhecimento em torno da juventude, da periferia e da identidade negra, que, no caso do filme *Branco Sai, Preto Fica*, são representadas pela crítica compartilhada contra as políticas de racialização que sustentaram a expansão contemporânea do Estado Nacional na região centro-oeste do país, sobretudo, quando levamos em conta a implementação da *Comissão de Erradicação de Invasões* (CEI) (SEVERO, 2014, p. 28), cujo

projeto de segregação racial territorializado redundando na criação de Ceilândia. Assim, apesar do afrofuturismo como discurso político estar atrelado à obra apenas indiretamente, diversas homologias podem ser estabelecidas com as experiências da resistência campesina no centro-oeste a partir da década de 1970, do deslocamento forçado até a herança intergeracional das mazelas derivadas deste deslocamento – características comuns à maioria das comunidades da diáspora africana. De acordo com Adirley Queirós, o afrofuturismo não pode ser visto como um local privilegiado a partir do qual Branco Sai, Preto Fica foi produzido, justamente devido às homologias de experiência percebidas nas lutas imediatas em torno da região de Ceilândia:

Quando eu fiz Branco Sai eu não tinha noção do que significa, nem conhecia esse termo na verdade, “afrofuturismo”. Nunca tinha ouvido falar desse termo, sabe [...] Não é bem desse lugar que eu faço os meus filmes. Não é um conhecimento do que essa tendência, escola ou formação, esse movimento traz. É muito mais uma vontade de fazer os filmes em uma experiência de um corpo que viveu uma periferia urbana. Eu sou um corpo que vive, que cresceu dentro de uma periferia urbana [...] é muito mais do que seria, nos anos 1970, uma luta do campesinato. O campesinato que é expulso de suas terras [...] Eu fui a primeira geração que está no espaço urbano, as antigas gerações, dos meus pais e tal, eram de um espaço rural [...] (QUEIRÓS, 2022)

Partindo dos três argumentos sociológicos elencados, pretendemos, nesta seção, trazer à tona contradições estéticas e políticas envolvidas nas disputas classificatórias estabelecidas em torno do filme Branco Sai, Preto Fica, não para tornar seu status afrofuturista irrevogável, mas para demonstrar que tal possibilidade também se infiltra no seio destas disputas, indo na contramão do que o próprio movimento afrofuturista pretende. Em nosso esforço analítico nós procuramos priorizar a diversidade de argumentos voltados ao cerceamento, ao isolamento e à contestação ou aprovação categórica de determinadas obras como legítimas portadoras de um status afrofuturista. Os argumentos de matiz essencialista continuarão sendo utilizados contra a consideração de obras tidas como insuficientemente “puras” ou dignas de serem chamadas afrofuturistas, no entanto, o avanço das formas de articulação política do movimento artístico pode ampliar o volume e o alcance dos projetos de futuro elaborados pelos sujeitos, caso as estratégias antiessencialistas de representação sejam levadas em conta, a despeito de estarem situadas na borda ilegítima dos processos de hibridação que primeiramente lhe deram voz.

### **3.5. Entrevista com Fábio Kabral: experiências na literatura afrofuturista**

As representações são práticas de produção da cultura, que dão significado e sentido ao mundo social (HALL, 2016, p. 18), isto é, a representação dá forma a diferentes elementos da experiência vivida, agrupando-os a partir de diferenças e semelhanças que se articulam e se

comunicam através de múltiplas linguagens. Enfatizando as artes como um sistema complexo de representação, esta dissertação procura caracterizar de que modo o afrofuturismo, enquanto um projeto de representação particular, associado às formações culturais da diáspora africana, é realizado através de diversas linguagens artísticas e formas de representação interconectadas por propósitos políticos específicos, que derivam da experiência social vivida pelos sujeitos. Nesta seção, procuramos relacionar representações culturais do afrofuturismo no Brasil com a base de experiências que lhe confere sentido, qual seja, das trajetórias, saberes e intenções que os artistas inscrevem em suas obras, tensionando o complexo caminho estético-político entre a representação cultural e a experiência social (HALL, 1997, p. 26).

Para tanto, partimos da perspectiva crítica dos Estudos culturais e Pós-coloniais, tendo em vista a necessidade de alinhamento analítico e reaproximação interpretativa entre culturas da diáspora africana e bases de experiência e conhecimento compatíveis com o repertório das criações artísticas em estudo. Constituindo um posicionamento político, tal postura dentro da prática científica encontra diversas ambiguidades, justificadas pela ambição de expandir nossa forma de produzir conhecimento desde outros sistemas de referência, como aqueles propostos pelos artistas afrofuturistas. Partindo das entrevistas de profundidade, buscamos produzir e coletar dados suficientes para aproximar representações e experiências, fornecendo um tipo de parâmetro alternativo para interpretar o processo histórico e contemporâneo de construção do afrofuturismo. Após analisar e discutir minuciosamente representações culturais afeitas a este projeto estético-político afrodiaspórico, elaboramos linhas de continuidade das mesmas com os conteúdos da experiência social dos sujeitos entrevistados. Os dados obtidos nas entrevistas foram analisados considerando simultaneamente “questões advindas do problema de pesquisa, formulações da abordagem conceitual adotada e a realidade sob estudo” (ALVES; SILVA, 1992, p. 65), com o intuito de sistematizar informações produzidas por meio da relação de pesquisa com nossos interlocutores. Realizamos as entrevistas de profundidade a partir de um roteiro de perguntas “abertas e fechadas”, que levou à coleta, gravação e transcrição de dados qualitativos (BONI & QUARESMA, 2005, p. 75), os quais discutimos a seguir.

Em diálogo com o escritor Fábio Kabral, tivemos a oportunidade de caracterizar sua percepção sobre o afrofuturismo no Brasil, enfatizando o segmento literário do movimento, as condições em que sua prática artística se desenvolve habitualmente, suas relações de trabalho, os propósitos políticos por trás da criação estética, entre outras questões relevantes capazes de contribuir para nossa pesquisa. No tocante à sua trajetória no meio artístico, seu repertório nas artes foi formulado desde cedo, sendo aprimorado por estímulos principalmente educacionais,

levando ao contato pessoal com poesia, teatro e outros segmentos de produção cultural afro-referenciados, responsáveis por moldar seu estilo crítico de criação:

Desde que eu era novo meu pai era fã de ficção científica, então eu sempre fui incentivado a ler ficção. Desde cedo, minha mãe também sempre me incentivou a ler livros e tudo mais. As primeiras coisas que eu li eram gibis dos X-Men, a Tempestade sempre foi minha heroína favorita [...] Sempre gostei muito de desenhos de fantasia da década de 80, Caverna do Dragão, Cavalo de Fogo, enfim [...] quando o desenho terminava, eu falava “não gostei do final do desenho, eu faria diferente”, e foi assim que começou esse desejo de escrever [...] Eu escrevo fantasia, alta fantasia, que é aquela fantasia que se passa em um mundo totalmente fictício, totalmente fantástico, sem relação com a realidade. [...] porque eu odeio a realidade. Então eu faço mundos totalmente fictícios, mas eu sempre acabo fazendo analogias à realidade, porque a fantasia vem da realidade. Sempre tive isso como meio principal de vida [...] Eu me formei em artes cênicas, na Casa das Artes de Laranjeiras, em 2002. Trabalhei com teatro, algumas peças. Fiz algumas pontas na Rede Globo, no início dos anos 2000. Mas cai fora, porque é sempre aquilo, ou é bandido ou é bandido confundido com bandido, ou é morto por policial ou é policial corrupto. A última ponta que eu fiz foi um papel de escravo. Falei “não, escravo já é o fundo do poço”. Aí, caí fora. Fiz um pouco de dublagem também. Fui cantor em uma banda de heavy metal, que eu gosto do som, mas não deu certo [...] meu objetivo sempre foi escrever livros. Em 2004 eu entrei na UFRJ, para fazer Letras, mas, em 2008 cai fora, porque o curso de Letras não te ensina a ser escritor, te ensina a ser crítico literário, e isso não me interessa. Entrei na USP em 2011, fui jubilado em 2015. Eu vi que, na verdade, a faculdade estava me atrapalhando a escrever. Basicamente, o que eu quero dizer com tudo isso é que meu objetivo sempre foi escrever, escrever livros e publicar. (KABRAL, 2023)

Suas experiências profissionais aos poucos extrapolaram o direcionamento acadêmico inicial de sua atuação no segmento do teatro, e posicionamentos críticos e discursos políticos tornaram-se determinantes para sua busca por autonomia na prática artística. No entanto, os dilemas decorrentes da descontinuidade entre uma literatura comprometida com estratégias de identificação étnico-racial e interesses de mercado fundados em estereótipos e outros lastros morais dos regimes hegemônicos de representação, levaram a dificuldades na realização das obras de Fábio, caracterizadas por uma crítica ácida, que cerceia e explora à exaustão outros sistemas de referência cultural, como as mitologias africanas (KABRAL, 2019, p. 105). Na interface profissional de sua relação com editoras e órgãos financiadores, algumas mudanças epocais – como uma maior preocupação com a construção de um debate comprometido sobre diferenças – transformaram o significado de suas obras para o meio literário, que se deslocou gradualmente para projetos alternativos de representação como o afrofuturismo:

Em 99, 2000, eu comecei a escrever o que ia se tornar o “Ritos de Passagem”, que, na verdade, é meu primeiro livro. E ninguém lembra, porque foi em uma outra editora, a Editora Giostri. O livro foi esgotado, e não tem mais como achar o livro. Eu escrevi vários esboços, criando personagens [...] Até que, no final da década de 2000 eu disse “não, vou terminar, eu não aguento mais”, e aí terminei, fui tentar publicar. E foi mais aquela novela para tentar publicar, ninguém quer publicar preto. Porque Ritos de Passagem basicamente é uma fantasia, igual você vê em Senhor dos Anéis, só que se passa em uma espécie de África fantástica. Não é a África, mas é fortemente baseado, assim como a Guerra dos Tronos e o Senhor dos Anéis se passa em uma Europa fantástica, ninguém fala que é, mas é. E aí ninguém queria publicar, grandes editoras

até falavam, “nossa, esse livro está muito bem escrito, mas a gente não vai publicar porque não se encaixa no nosso perfil”. Que perfil é esse? Não tinha chegado 2013, então ainda não estava na moda publicar preto. Eu consegui publicar em 2014, na Editora Giostri. Foi um grande lançamento. Mas, na verdade, ninguém leu, porque? Porque é fantasia, ninguém lê fantasia. Pessoal preto dizia: “nossa, vamos militar”, mas o pessoal só quer ler coisas do mundo real. Eu sempre tive dificuldade em lidar com o fato de que ninguém quer ler fantasia no Brasil. (KABRAL, 2023)

A partir de experiências de marginalização no tocante aos regimes de representação e às relações de trabalho no segmento artístico, Fábio aproximou-se dos discursos políticos que envolvem o afrofuturismo, porém, sua trajetória pessoal e profissional evidenciaram que estas opções estéticas nada mais eram do que “consequências naturais” de sua prática artística, isto é, o afrofuturismo, nesse caso, deriva de um conjunto de pretensões coerente com a ambição pessoal do sujeito, e, em certo, sentido, de seu entendimento afrodiaspórico do que significa fazer arte. Sua interpretação mais acabada e direcionada sobre o papel do afrofuturismo para seu trabalho como escritor, surge no interstício entre buscas por reconhecimento e demandas de subsistência, ao passo que o meio social que consome literatura de ficção no Brasil tornou-se mais interessado no afrofuturismo por motivos variados, que vão desde a busca dos sujeitos negros por pertencimento racial até a capacidade do mercado de explorar pautas de diferença, gradualmente enquadradas por “consumidores militantes”:

Hoje eu entendo melhor que afrofuturismo é consequência natural do que eu escrevo. Por causa das minhas características, tudo que eu escrevo sempre vai ser afrofuturista. Não importa o que eu faça, não importa o que eu queira. Mas se perguntar se eu ligo? Na verdade, não. Mas porque eu construí minha carreira em cima do afrofuturismo? Porque estava dando dinheiro na época, sinceramente foi isso. Sim, eu usei primeiro a palavra afrofuturismo, quando tomei conhecimento, em 2014. Em um artigo gringo, não foi pelo Brasil. Aí eu comecei a falar que o livro que eu estava escrevendo, “O Caçador Cibernético da Rua 13”: “ah não, esse livro é afrofuturista”. Porque eu falei isso? Porque eu queria me promover, queria que alguma editora chamasse, eu queria vender. E atraiu o Vagner Amaro, da Editora Malê. Falei “beleza, então deu certo”. E eu ficaria nisso, não ia desenvolver o que é afrofuturismo, e o que não é. Mas em 2016, 2015, me disseram “vem aqui falar em um podcast”. “Vem falar aqui sobre afrofuturismo”, falei “não entendo nada sobre isso, mas vamos lá”. Falei qualquer coisa sobre militância preta, todo mundo achou lindo. Afrofuturismo não é isso, não é militância preta, mas o pessoal acha que é. Aí, em 2016, me pagaram para eu fazer um artigo. Falei “beleza”, pagando melhor ainda. Fiz um artigo, que é o mais famoso, o tal “Afrofuturismo: o futuro é negro, o passado e o presente também”. Eu acho esse artigo fraco, mas o pessoal gosta porque tem palavras fortes. Todo mundo gostou desse artigo e eu comecei a fazer outros misturando várias coisas. (KABRAL, 2023).

A perspectiva expressa por Fábio evidencia a relação direta existente entre os âmbitos da representação cultural e da experiência social, pois, a despeito do propósito classificatório que levou a uma estruturação sofisticada do afrofuturismo como um campo artístico e projeto estético-político, as vivências e práticas dos sujeitos falam mais alto na determinação de suas obras e dos seus significados, geralmente em articulação com sistemas de saber particulares, a exemplo da fantasia no âmbito da literatura e dos videogames, ou da formação religiosa junto



ao Candomblé (KABRAL, 2017b). No entanto, a interface comercial da literatura tensiona e absorve as contribuições desse tipo de “autenticidade” ou singularidade para compor os novos mercados, atravessados por fluxos de interesse e nichos de consumo capazes de explicar como o interesse contemporâneo pelo afrofuturismo pôde crescer sem necessariamente reconhecê-lo como um projeto político afrodiaspórico. Esta perspectiva também fornece indícios de que o afrofuturismo, ao ser atravessado por estes novos fluxos mercadológicos de interesse, tornou-se intencionalmente distanciado de uma concepção essencialista das diferenças étnico-raciais, pois a simplificação dos discursos políticos poderia ampliar sua disseminação comercial.

Ao ser perguntado sobre sua relação prática com o afrofuturismo, Fábio, no entanto, se exime de uma classificação fixa pretendida pela crítica cultural e pela análise acadêmica sobre sua obra, apontando o aspecto simplificador de tal exercício. A relação do escritor com a ideia de construir obras afrofuturistas é portanto, ambivalente, e demonstra que uma necessidade de dinamizar suas obras junto a projetos estéticos populares não deve exaurir sua capacidade de autonomia ao elaborar obras que reflitam fundamentalmente suas experiências sociais e sua percepção de mundo. Outras atividades como palestras, seminários e oficinas poderiam tanto contribuir para fortalecer economicamente o trabalho do artista, quanto ser perigosas por levar a desvios profissionais da prática literária, descentralizando sua tarefa primordial de “escrever o próximo livro”:

Como eu não estou mais dando oficinas eu não vejo mais nada [...] eu não ligo mais. Quando eu estava dando oficina ficava preocupado com os movimentos. Agora, que eu realmente voltei a focar apenas em escrever livros, o que sempre foi meu objetivo acima de qualquer coisa, não estou mais prestando atenção. O que eu vejo por alto é que estão surgindo cada vez mais pessoas aqui se declarando “afrofuturista”. Falando com orgulho sobre ser afrofuturista. Eu já tentei renegar, já tentei me desassociar, mas tem todo o trabalho que foi feito. Eu não posso ser leviano de jogar tudo isso fora, até porque tem muita gente que eu acabei ajudando sem perceber. Pelo menos é o que dizem vários oráculos. (KABRAL, 2023)

Apesar do afrofuturismo ser determinante como uma perspectiva interpretativa capaz de ilustrar a complexidade das obras de Fábio Kabral, outros elementos particulares como as práticas religiosas e espirituais de matriz africana são primordiais para entendermos as formas de articulação representacional desse projeto estético-político com as experiências do sujeito – mantendo, ao mesmo tempo, distância de uma interpretação generalista de sua literatura como necessariamente religiosa. Ao invés disso, a base de experiências do sujeito funciona como a própria lógica dos universos ficcionais criados, no sentido dos usos estratégicos de mitologias em conotações metafóricas que espelham criticamente estruturas relacionais e intersubjetivas atreladas à realidade social brasileira. Sobre essa questão, Fábio explica:

Sobre a formação espiritual, acho que é bom falar porque está intrinsecamente ligada. Eu comecei a frequentar terreiros em 2013, mas só tive um ritual iniciático em 2017. E, a partir daí, vários rituais iniciáticos. Essa questão espiritual, da espiritualidade de matriz africana, é muito pertinente para mim, por isso eu acabo escrevendo sobre isso. Uma vez perguntaram “você faz literatura religiosa”? Não, não sou evangélico, não estou querendo doutrinar ninguém. Só estou usando a fantasia da religião, a ficção da religião para fazer ficção especulativa, ficção literária, por isso tem muitos Orixás e entidades. Não é só o centro da história, é o centro do universo em que essas histórias são criadas e percebidas. (KABRAL, 2023)

Para o autor, há em jogo um gesto de classificação compulsiva, determinado tanto pelo mercado editorial, quanto pelo próprio público, em torno do afrofuturismo, que traz consigo o risco de segregar, fixar e imobilizar determinadas obras como afrofuturistas – as quais, sendo rotuladas como tal, passam a ser compreendidas exclusivamente por este marcador, quando na verdade, reúnem um repertório mais amplo de referências estéticas. Nesse caso, o dilema em torno do tokenismo como um conjunto de “práticas de inclusão simulada” de minorias sociais no interior de regimes hegemônicos de representação (KANTHAK; KRAUSE, 2012, p. 16), evidencia uma captura estratégica das diferenças, que, a despeito das múltiplas manobras de codificação representacional, salientam um esforço redutor, a exemplo de obras eurocêntricas semi-abertas aos cenários e personagens africanos ou afrodiaspóricos - no caso das franquias cinematográficas *Lord of the Rings* (2001-2003) e *Game of Thrones* (2011-2019), citadas pelo autor. Buscando descentralizar suas obras desses sistemas eurocêntricos de referência cultural, Fábio argumenta sobre a insuficiência de uma ambição inclusiva, e parte para a construção de mundos alternativos orientados pela “alta fantasia”, regidos por uma lógica afrocentrada, que se constitui sobre processos de hibridação:

Assim, por um lado, eu quero ser mais reconhecido como escritor de fantasia, e não ser jogado em um “gueto”, sabe? O “gueto afrofuturista”. Por outro lado, o mundo não mudou. Obras de fantasia, seja em videogames, em livros, sistemas de Streaming, nas séries, são sempre séries de pessoas brancas. Ou, pelo menos, em um mundo branco. “Ah não, mas agora põem pretos”. Colocar um preto em “Thor” não significa nada. Isso para mim não é nada. Colocar uma pessoa preta fantasiada de nórdica para mim não diz nada. Isso para mim não é diversidade. Entendo que, para outros, seja. Porque nós fomos criados com a ideia das mitologias gregas e nórdicas como algo onipresente [...] Eu só me voltei para divindades negras, divindades afro-brasileiras e divindades africanas muito mais tarde. Então, por outro lado, é pertinente que eu me auto-declare afrofuturista, é pertinente que eu fale que meus livros são afrofuturistas, para mostrar que ali há uma lógica bem diferente. Embora seja, na minha cabeça, a mesma fantasia, há uma lógica diferente. Porque hoje é isso: um mundo branco, todo mundo branco, um pretinho aqui, um pretinho ali. Para mim não adianta colocar gente preta fantasiada de europeu. Mesmo sabendo que as pessoas negras e outras pessoas não-brancas eram muito mais frequentes na Europa na época medieval do que se diz, do que se acredita [...] Eu não quero brigar para ter gente preta fantasiada de europeu. Meu lance é criar mundos em que a espiritualidade afro-brasileira de matriz africana seja a lógica. (KABRAL, 2023)

É interessante notar que o autor opta pelas rotas rizomáticas da diáspora africana em detrimento da busca obsessiva por uma genealogia africana essencial no interior dos Estados

nacionais. Tal posicionamento, mesmo que resistente e revestido de nuances pessimistas, leva à chave interpretativa da hibridação, em termos de uma quebra intencional do idealismo das formas de identificação étnico-racial a partir de rotas de experiência social situadas, que são elevadas à dimensão da representação por meio de uma fundamentação baseada na crítica à realidade social brasileira:

Lógico, tem pretos brasileiros com a pretensão de falar “isso é um mundo africano”. Também passei por essa fase, mas, hoje não. Por mais que eu quisesse, não é. Por mais que eu quisesse me chamar de africano, infelizmente, ou felizmente, não sou. Sou brasileiro. Detesto, não gosto do Brasil [...] de ser brasileiro, mas, infelizmente é o que eu sou: afro-brasileiro. Hoje, pelo menos eu assumo, eu admito o que eu faço a partir da espiritualidade afro-brasileira de matriz africana. (KABRAL, 2023)

Em seguida, ao ser questionado acerca do papel e do significado da ficção nas obras de caráter afrofuturista e em suas obras em particular, Fábio formula comentários no nível da metáfora, e constrói um entendimento complexo sobre o mundo como ficção, isto é, como um conjunto de mitologias simbolicamente eficazes, que, apesar de moverem a realidade social, são intencionalmente performáticas e parcialmente artificiais, em termos dos vínculos móveis com discursos políticos como a religião, a literatura ou a política institucional. Fábio procura relacionar essa perspectiva com uma crítica aguda da realidade social brasileira, em particular com as lacunas do que ele chama de letramento racial. Sua trajetória, marcada pela educação afro-referenciada, levou à ficção como alternativa de agência criativa, mas, ao mesmo tempo, ele assume que certa medida de alienação torna-se inevitável para compreender e se inserir no escopo dos jogos discursivos de poder que emaranham tanto o campo artístico literário quanto os diferentes grupos de relações sociais que nos capturam – uma propriedade comportamental contemporânea generalizada, que ele chama de “alucinação ficcional”:

Eu acho que tudo é ficção. O próprio mundo é uma ficção mal feita. Tudo é um teatro [...] Eu não quero falar mal da militância, mas [...] É isso, muito importante, tem que ter, mas, é tudo performático. A política é uma performance. É um problema que afeta a vida de milhões de pessoas, mas é tudo performático. Eu não gosto dos discursos, porque discursos, para mim, não dão em nada. Não dão em muita coisa. Inspiram as pessoas, é importante, mas, fica nisso. Fala-se muito, age-se pouco [...] na prática, o que muda? Nada, só bagunçam todas essas pessoas [...] Eu entendo porque levam o afrofuturismo aqui no Brasil assim. Porque esse país ainda está engatinhando na questão do letramento racial. É um nível que, para mim, ainda está muito baixo, muito inferior [...] Eu tive o tal letramento racial desde moleque. Eu não tive essas dúvidas: “sou preto?”; “não sei”; “nossa, o racismo existe!”. Não, já fui educado desde criança. Eu entendo a importância, mas, para mim, é algo deprimente ter que ficar repetindo o óbvio. Eu vejo o afrofuturismo aqui no Brasil se encaminhando para a militância, que não deixa de ser uma ficção. Por outro lado, eu sempre gostei de ficção. Estou vivo até hoje por causa da ficção. Eu deveria exaltar mais. Eu tenho, aos poucos, exaltado a importância da ficção na vida das pessoas. Por mais que a realidade tenha muitas merdas, ninguém enxerga o mundo sem uma porcentagem de “óculos cor-de-rosa”. Todos tem seu nível de alucinação ficcional. Então, nós precisamos da ficção para viver. (KABRAL, 2023)

A questão da militância é apontada como uma interface pejorativa das pautas políticas que envolvem o afrofuturismo, principalmente devido ao imbricamento da discussão sobre as diferenças com discursos políticos oficiais na esfera das instituições nacionais. Mas, também devemos ressaltar que a ficção é articulada pelo autor enquanto uma estratégia resiliente que permite a tradução de experiências individuais e coletivas no âmbito da representação, a fim de estabelecer disputas simbólicas contra o fundamentalismo religioso, o racismo estrutural e outras questões que partem do afrofuturismo como uma ficção política, que torna-se real em seus efeitos práticos, orientados pela elaboração de horizontes de expectativa alternativos (LE GUIN *apud* CALENTI, 2015; IMARISHA, 2020, p. 254). Assim, o afrofuturismo aparece como um contra-discurso, que além de se colocar criticamente contra a política institucional e outras esferas de poder tidas como “mais reais” da perspectiva da eficácia simbólica, denuncia seu próprio status “ilusório”, oferecendo outras ficções coerentes com a trajetória de sujeitos negros marginalizados. Fábio tensiona então, as relações entre realidade e ficção, invertendo o determinismo discursivo segundo o qual a realidade fundamenta a ficção e não o contrário:

Eu vejo discursos alucinados, mesmo no nosso campo, digamos assim, no “campo de esquerda”. Eu vejo muitos discursos alucinados, sempre vi. E agora a direita extrema, essa direita maluca, é uma festa de bizarrice. Para mim é deprimente ver o estado da política nacional. Ver a extrema direita sempre com aquele discurso moralista, aquele falso moralismo. O que eu vejo hoje é a realidade se tornando uma ficção deprimente. E, por isso, as pessoas acreditam em qualquer mentira, qualquer bobagem, qualquer fake news. Porque? Porque nunca leram ficção, sempre desprezaram ficção. Então acreditam naquela doideira. Por isso, eu coloco o afrofuturismo em um lugar ficcional. As pessoas ficam chateadas. Tem gente que brigou comigo. Uma cientista. Ela jura: “o afrofuturismo é científico, é uma ciência”. Falei: “não é, isso é ficção, isso não é real, pare com isso”. O afrofuturismo é mais um discurso do que qualquer outra coisa. (KABRAL, 2023)

Tomando seu livro *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017) enquanto objeto empírico das relações entre estética e política, entre representação e experiência, Fábio discorre sobre o significado objetivo da ficção nas disputas por reconhecimento, e afirma que a capacidade de metaforização crítica da ficção enriquece tanto tais disputas, pelas quais os sujeitos perseguem a si mesmos em busca de identificação, quanto a própria representação. Lançando luz sobre a questão da lógica de funcionamento mágico da cidade de Ketu 3, em que se passam algumas de suas narrativas, Fábio enfatiza que os processos de hibridação por trás do afrofuturismo são fundados na experiência, isto é, a realidade social contém as contradições aparentes que foram representadas em suas obras, e sua função ficcional movimentava disputas reais, fundamentadas na crença em símbolos, seja da arte, da política ou da religião. Assim, os Orixás presentes em suas obras seriam eficazes exclusivamente como metáforas, tanto no interior de suas próprias narrativas, quanto no âmbito das práticas ritualísticas do Camdomblé:

Para mim, a religião é só mais uma ficção. É estranho dizer isso para quem acredita em deuses afro-brasileiros, entidades afro-brasileiras. Mas, para mim, é uma ficção. Eu só consigo entender assim. Porque eu sou muito cético. A lenda e o mito são reais não como fatos, mas, como metáforas. Os deuses, as divindades são reais, existem, no sentido de que movem as pessoas. Da mesma forma que o amor. Você não vê, mas ele é real. “Mas é sensação, é sentimento” [...] é real porque afeta as pessoas, move as pessoas. É real metafisicamente. Com a ficção é a mesma coisa. Com as religiões e a espiritualidade é a mesma coisa. As lendas não são sobre seres fantásticos, não são sobre heróis maravilhosos, e sim, sobre os nossos desafios. A vitória do herói mítico é uma vitória sobre as nossas próprias questões, sobre os nossos monstros internos. Que nos devoram, quando a gente está em um emprego ruim, e não consegue sair, ou está em uma relação abusiva, algo assim. Metafisicamente, metaforicamente, nós estamos “na barriga da fera”. Consumir as lendas, consumir a ficção te ajuda a vencer seus desafios no mundo real, e a religião, para mim, é semelhante, como uma metáfora. Sabendo disso, eu levo a ficção muito a sério, eu também levo a espiritualidade muito a sério. Mesmo que não seja “real real”. Para mim, não existe: “o Orixá, a entidade vai surgir aqui brilhando”, igual a um filme, uma coisa espetacular. Não, para mim são símbolos. Por isso, essa mescla é natural. (KABRAL, 2023)

Avançando, se a ficção é considerada um campo privilegiado de disputa, devido à sua incidência significativa na esfera da subjetividade, outras esferas de disputa passam a ser lidas por Fábio de uma perspectiva conhecida como “afropessimista” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 408), a qual se caracteriza por representações distópicas de futuro, que funcionam como um “aviso ficcional” ao invés de elaborar uma perspectiva esperançosa, devido à priorização de críticas contundentes e fundadas na realidade social. O desestímulo advindo do “ritmo lento” das conquistas de direitos e das transformações sociais leva o autor a considerar que a ruptura radical com tal modelo de disputa – mediado pelo Estado democrático de direito e pela visão reducionista da própria capacidade de transformação dos sujeitos – seria a única saída eficaz para buscar tais transformações, sobretudo, através da ficção especulativa como estratégia de agência criativa. A perspectiva afropessimista não anula os esforços de prospecção política do afrofuturismo, mas, lhes confere profundidade no tocante ao fundamento histórico das críticas sociais traduzidas na esfera da representação. Tais críticas, no caso da obra de Fábio, buscam fontes de alívio imediato para a agonia existencial de perceber seus semelhantes amarrados a horizontes de expectativa que condenam à estagnação. A vagarosidade observadas pelo autor é associada à herança da escravidão e seu papel na fundação do Estado, bem como ao próprio capitalismo, que remodela e limita as condições em que disputas por transformação ocorrem:

O capitalismo transforma tudo em produto. O capitalismo é isso. Para mim, é mais do mesmo [...] Para mim, está em um ritmo bem lento. O que eu quero de verdade nunca vai acontecer, isso eu sei. Por isso eu acabo não lutando por causa nenhuma, porque nunca vai acontecer. Eu acho que questões práticas tem que ser pontuadas, questões pragmáticas. A questão da garantia de direitos, de “todos iguais”. Não dá mais para continuar rolando. Racismo estrutural vai continuar rolando mas, temos que continuar combatendo. É isso, ponto. E a cabeça das pessoas muda aos poucos [...] Então, os mundos que eu quero de verdade são os mundos que eu faço na ficção. Na ficção eu retrato como eu gostaria que fosse o mundo, já que eu não vou ver isso no mundo real jamais. O processo é necessário, mas é lento. Eu nem consigo comemorar, embora as

peças comemorem e chorem. Eu entendo, eu procuro respeitar isso. Mas, para mim, não é nada. Isso tudo é migalha. E nunca vai ser o suficiente [...] Nunca vão pagar os quinhentos anos de escravidão que continuam aí. Os quinhentos anos de destruição, não vão pagar nunca. Por isso eu faço ficção. Na ficção eu consigo fazer um mundo como eu gostaria que fosse. (KABRAL, 2023)

Entretanto, há um limite para a interpretação da ficção como realidade, que é definido pelos avanços políticos da disputa por reconhecimento e igualdade racial, os quais, em escala histórica, tornam-se mais nítidos. Fábio utiliza elementos de sua própria trajetória para buscar um ponto intermediário entre crítica e reconhecimento. Partindo, como ele diz, das “vivências de classe média”, o autor se distancia dos contextos de desigualdade aguda aos quais ele não pertence, denunciando, ao mesmo tempo, a generalização ideológica segundo a qual qualquer homem negro seria afeito às vivências periféricas. Para ele, a ideia de uma distopia ficcional, atrelada esteticamente a texturas de experiência pós-apocalípticas, não pode ser generalizada nos dias atuais, nem como metáfora para representar os desafios da experiência vivida pelo negro, nem como condição real vivida pelo negro – mesmo que em determinados casos tal metáfora possa ser “mais literal do que ficcional” (ESHUN, 2015, p. 37), restando a necessidade de um nivelamento das homologias de experiência que interconectam a vivência dos sujeitos negros a partir da generalização de políticas de racialização no interior dos Estados nacionais. Ao ser perguntado sobre a opção estética dos usos ficcionais da distopia como metáfora da realidade social, o autor mantém um posicionamento ambivalente:

Sim e não. Sim, mas hoje nem tanto. Porque, apesar de tudo, o pessoal está vivo. Quero dizer, alguns estão vivos e outros não. Há lugares que são mais distópicos do que outros. A verdade é que eu não vivi o bolsão distópico. Embora eu, como homem negro, já tenha passado por situações de risco de vida, com a polícia, na verdade, eu nunca experimentei a distopia de viver em uma favela. De viver com tiros e bombas, eu não vi essa distopia. Então, eu não tenho essa visão. As vezes querem que eu fale sobre ser negro e periférico. Eu falo: “cara, não sei, eu nunca fui periférico”. Eu sempre tive uma vivência meio classe média. Mesmo que fosse classe média baixa, mas, sempre foi longe da periferia. Então eu não sei como é. Acho que há distopias em todo lugar do mundo acontecendo ao mesmo tempo. (KABRAL, 2023)

Retomando a diegese transversal de suas obras, Fábio aponta alguns dilemas editoriais pertinentes para caracterizar a relação polivalente entre as representações culturais em seus livros e as experiências sociais em que as mesmas se embasam – restrições de forma, em geral determinadas por interesses de mercado, capazes de formatar a obra na esfera representacional com vistas a potencializar a capitalização das editoras (SOUZA, 2019, p. 59). Nesse sentido, ao estabelecer gradualmente relações de trabalho com editoras maiores – com equipes amplas, recursos financeiros para distribuição e especialização em torno das artes da diáspora - o autor afirma que interferências editoriais podem remodelar as obras, por exemplo, diminuindo sua extensão, para “descomplicá-la” e torná-la propensa a circuitos de consumo de amplo alcance:

“O Caçador Cibernético”, para mim, é o meu livro mais fraco. Não estou dizendo que é um livro ruim, jamais, mas, é o mais fraco. É o menor. Na verdade, uma questão que ficou chata para mim é que é um livro... Não é que foi cortado, era para ele ser duas vezes maior. Mas, aquelas questões, preocupações de mercado: “se for grande ninguém vai comprar”. (KABRAL, 2023)

Na contramão do determinismo editorial, que apresenta uma capacidade de influência variável de acordo com o perfil de trabalho de cada editora, Fábio mantém sua atenção sobre o fundamento literário de sua prática artística: “escrever o próximo livro”. Imbuindo as obras de particularidades derivadas de sua trajetória profissional e da experiência pessoal, o escritor busca estabelecer coerência entre suas obras e sua própria visão de mundo, mesmo no caso de um livro de alta fantasia, que se distancia intencionalmente da realidade. Os protagonistas, os antagonistas e a não-linearidade de suas narrativas, obedecem às sinuosidades da experiência de vida do próprio sujeito:

[...] minha preocupação é só escrever. Escrever a melhor história possível. Eu não enxergo nada disso. Eu tenho minhas próprias referências e percepções, lógico. Todo livro não é inocente, todo autor põe sim seus valores, todo livro é político sim, por mais que queiram que não. Você põe seus valores de mundo, você põe o que você quer do mundo. Você põe até coisas que você detesta no mundo, para ser antagonista. Os antagonistas de qualquer livro são coisas que você abomina. Podem falar: “é só o que eu escrevi”. Não, você escreveu, mas, você colocou ali como inimigo a coisa que você mais abomina. Então, eu ponho ali coisas que eu abomino como o inimigo, como o obstáculo a ser superado, sim. (KABRAL, 2023)

Aprofundando a discussão a respeito das condições do trabalho artístico para o escritor no nicho afrofuturista no Brasil, Fábio caracteriza sua relação com as editoras, financiadores, e com entidades mediadoras do mercado literário, em geral, se distanciando da possibilidade de atuação autônoma como escritor. Ao mesmo tempo, segundo o autor, a atuação nas mídias sociais como interface profissional comercial pode ser desestimulante para artistas como ele, com um perfil mais tradicional de trabalho, pois a lapidação da auto-imagem e as práticas de superexposição necessárias podem desgastar a fronteira entre experiências e representações, comprometendo o fundamento estético da escrita de ficção fantástica, qual seja, de construir uma diferenciação ficcional com a realidade vivida. Além disso, o autor argumenta que seria impossível sobreviver exclusivamente a partir de publicações autônomas. Fábio discorre:

Meu lance é publicar em editoras, só. Pode ser que isso mude no futuro? Lógico que pode mudar. Mas, para mim, é “publicar em editoras”, sempre. Sempre publiquei em editoras. Eu também [...] não estou acostumado com esse negócio de financiamento, pedir dinheiro. As pessoas ficam dependendo dessa coisa. Lógico que são limites, são limites que eu poderia superar, mas, no momento, eu não vislumbro essa questão de financiamento coletivo. Outras pessoas funcionam bem com isso, mas eu não. Eu ainda sou muito antiquado nisso. Contato com a editora, e é isso, ser publicado pela editora [...] Viver como escritor no início? Não dá para viver não. (KABRAL, 2023)

Em seguida, Fábio qualifica sua relação profissional com três editoras específicas com as quais trabalhou, sendo elas Editora Giostri, Editora Malê e Editora Intrínseca. Algumas das diferenças no perfil de trabalho das editoras e em sua relação com os artistas contratados são derivadas das discrepâncias de infraestrutura, no tocante a equipes de revisão, estratégias para circulação e promoção de obras e formas de remuneração. Outras destas diferenças podem ser relacionadas com a margem de liberdade criativa permitida aos escritores – sendo que ambos os fatores seriam determinados, em última instância, por critérios mercadológicos (SOUZA, 2019, p. 59). Tais critérios são relacionados ao potencial de venda dos livros, e podem, em geral, dificultar a preservação do propósito criativo dos sujeitos, no caso das obras de Fábio, devido à preocupação com a complexidade interna dos saberes de matriz africana imbuídos na narrativa, desde a base ritualística do Candomblé Ketu. Primeiramente, na Editora Giostri, o autor encontrou diversos desafios para demonstrar seu potencial como escritor iniciante:

Na primeira editora, Editora Giostri, foi a pior coisa possível. Eu tive que pagar para publicar. O lado bom, se tem um lado bom nessa história, é que eu paguei bem pouco em relação ao que as pessoas pagavam na época. Era normal o pessoal pagar duas, três, cinco vezes mais do que eu paguei. Consultei uns amigos brancos advogados. Na época, eu achei um absurdo, mas, falaram: "para um escritor iniciante é isso mesmo". Mas, também ganhei meu dinheiro vendendo o livro. Bastante por conta própria [...] Eu não gosto dessa perspectiva de vender por conta própria. Não gosto dessa coisa do escritor ter que vender livros. Eu sei que é algo que o pessoal faz hoje, mas, eu não tenho desenvoltura com a internet. (KABRAL, 2023)

Já no caso da Editora Malê, que se caracteriza por uma proposta editorial afrocentrada, a questão da liberdade criativa foi flexibilizada, ao passo que as formas de divulgação da obra deixaram de depender tanto dos esforços do próprio sujeito. Mas as questões de infraestrutura ainda apresentavam irregularidades, principalmente no tocante à equipe de revisão literária. A partir desse contexto, Fábio também evidencia como um tipo de “tabu” formado em torno da questão da remuneração pode dificultar o trabalho do artista, gerando uma forma essencialista de representação do escritor como auto-suficiente, quando, de fato, a possibilidade de expor a problemática financeira seria, para o artista, um meio de humanizar seu trabalho e fazer valer seu investimento intelectual e subjetivo na criação de suas obras. Ao mesmo tempo, por estar iniciando sua inserção profissional no meio editorial, Fábio indica certa insegurança quanto ao parâmetro de expectativas considerado válido para remuneração:

Na Editora Malê foi a segunda vez que eu publiquei, e a primeira vez que eu publiquei sem precisar pagar. Porque o pessoal não fala de dinheiro? O pessoal gosta de fazer parecer que está tudo bem. É só falar, não tem problema, não é uma vergonha. O pessoal quer uma ficção: “não, está tudo bem, eu estou bem”. Mas não é assim, temos que falar disso para as pessoas saberem como é. Então, na Editora Malê era aquilo, o padrão: 10% do preço de capa. Eu achei que esse fosse o padrão normal. (KABRAL, 2023)



A partir de 2020, passando a publicar pela Editora Intrínseca, Fábio demonstra grande deslumbre no tocante à infraestrutura sofisticada oferecida para os escritores contratados, indo desde as fontes de financiamento prévio até a garantia de direitos autorais sobre a obra. Nesse caso, o alto índice de especialização dos profissionais mediadores – sobretudo dos revisores – modifica a percepção do autor sobre sua própria obra e também sobre si mesmo, sobre qual é seu verdadeiro potencial, seu alcance como artista no tocante ao desempenho comercial e ao público, que se mostra persuadido pela sofisticação técnica do processo editorial refletida em capas mais trabalhadas, impressão com mais qualidade e, sobretudo, pela complexidade dos enredos permitida pela capacidade de estender a narrativa sem ter que se preocupar com seu desempenho no mercado editorial. Fábio detalha sua relação com a Editora Intrínseca:

Na Editora Intrínseca foi a primeira vez que eu recebi para escrever o livro. Além de depois ganhar o direito autoral. Eu fiquei maravilhado com isso. É um bom dinheiro? É um bom dinheiro, mas, dá para viver para sempre com isso? Não, é só um dinheiro por: “você tirou o livro, tá aqui?”. Com os livros publicados nas editoras consideradas pequenas, dá para viver? Não, do que foi vendido não. Com esse livro da Intrínseca, vai ser possível? Provavelmente não, mas, não sei, porque é uma outra estrutura. Realmente o salto da estrutura de uma editora considerada pequena para uma editora considerada grande é um outro mundo. Como o dinheiro muda tudo né? Uma editora com bastante dinheiro em caixa, com bastante profissionais à disposição [...] quanto mais dinheiro, mais profissionais especializados. (KABRAL, 2023)

Além das peculiaridades de infraestrutura e liberdade criativa, outro fator relevante para compreender como as representações culturais se vinculam às experiências sociais dentro do afrofuturismo é a relação do artista com sua própria obra. No caso de Fábio Kabral, há uma relação ambígua com as formas de auto-identificação e hetero-identificação étnico-raciais, em termos da leitura determinista implicada pela ótica afrocêntrica, que traz consigo nuances de um discurso político situado, segundo o próprio autor, em um limiar totalizante e absolutista, do qual ele se distancia, apontando que a utilização da pauta racial como estratégia de venda das obras iria contra o propósito de escrever seus livros, qual seja, de respeitar sua percepção crítica sem transformá-la em tipo de veículo de ideologias políticas. Para desfazer tal dilema, Fábio recorre à ficção como metáfora da condição coletiva dos sujeitos e grupos da diáspora negra, balizando também a ideia de um binarismo político entre brancos e negros – o qual, no Brasil, se mostra pouco eficaz para solucionar conflitos por reconhecimento e por igualdade. Segundo Fábio:

Eu sei que vende mais hoje se eu falar “o livro é isso”. A única coisa que eu digo à boca pequena, e eu tento evitar [...] é que todos em livros meus são pretos. Eu acho que isso é óbvio no que eu escrevo. Ou não, tem pessoas que percebem e outras não. Eu não gosto de falar isso abertamente [...] É a única coisa que eu falaria, mas, isso eu não gosto de falar, de vender os livros dessa forma. É isso, não é para falar do mundo que eu queria? É esse o mundo que eu queria, mas, eu vou ser um pan-africanista

louco? “Morte a todos os brancos”? Não. [...] Porque, bem ou mal, na verdade, a questão racial é uma ficção, simplesmente. Mas, é uma ficção que eu vou levar muito a sério. Porque tem laços que ligam as pessoas pretas, tudo o que a gente passou, e eu levo isso muito a sério. Então é isso, os meus são os meus. A humanidade ainda não avançou para além do “nós contra eles”. (KABRAL, 2023)

No trecho acima, apesar de o pan-africanismo aparecer como uma ideologia de caráter extremista na fala do autor, podemos considerar que outros fatores pessoais influenciam esta percepção, como sua crença na concepção generalista de uma “política dialética de vingança racial” – capaz de desestruturar os argumentos de suas próprias obras e torná-las passíveis de dúvida para o próprio autor, pelo menos da perspectiva de mercado, pois a entrevista realizada também é percebida como uma forma de propaganda. Por outro lado, sua origem social pode ser associada, por meio do contexto educacional, a uma forma pragmática de agência criativa, contida e auto-informada pela trajetória do sujeito, devido à convicção de que a ficção seria o campo privilegiado de disputa. Diferenciando-se, em termos socioeconômicos e intelectuais, o autor situa e justifica suas ambições futuras através de efeitos de trajetória que lhe permitiram conquistar autonomia relativa e sucesso duradouro no nicho afrofuturista, projetando desejos de circulação transnacional e de articulação intermediária:

Muita gente hoje em dia fala que escreve mal, mas, não é que escreve mal, é porque não teve recursos. Já não teve uma boa educação. No geral, tem isso. Eu tive uma boa educação. E também sempre fui incentivado a ler desde cedo, a escrever desde cedo. Eu já larguei na frente nesse sentido, em relação a outras pessoas pretas que vivem em um contexto de maior pobreza. E, agora, eu estou em uma editora que eu penso estar à altura do que eu pretendo fazer na literatura. Na verdade, eu penso em vender lá fora, mas isso é uma outra história. Eu também fui incentivado a isso [...] Então, para eu pensar sobre publicar lá fora, isso para mim é natural. O pessoal vem perguntar: “Você pensa que pode virar filme?”. Eu escrevo, na minha cabeça, com a intenção de que vire filme, de que vire série, que seja traduzido para o inglês e venda muito lá fora. Agora, na chamada “grande editora”, é isso que eu vislumbro, porque a partir da confiança de estar em um lugar com mais recursos eu fiz a melhor história que eu poderia escrever na vida. (KABRAL, 2023)

Em seguida, ainda refletindo sobre as experiências de trabalho no mercado editorial, o autor evidencia algumas das nuances subjetivas na prática artística enquanto escritor, e aponta a preservação da saúde mental como um desafio, ao mesmo tempo em que as intempéries são lidas como uma textura fundamental do modo como cada obra foi desenvolvida a partir de um desafio pessoal particular – novamente indicando a relação direta entre experiência social e representação cultural no afrofuturismo. Cada um de seus cinco livros possui características que dialogam com um “estado mental” respectivo, isto é, o perfil epocal do status de saúde do sujeito ao produzir cada obra torna-se determinante para a construção da trama. Uma guinada positiva é identificada por Fábio em torno das práticas ritualísticas e espirituais atreladas a sua iniciação no Candomblé, mas também há fatores externos, como a Pandemia de Covid-19 em

2020, capazes de redirecionar ou descentralizar sua escrita. Salientando a alternância entre sua auto-confiança e a fragilidade infligida pelo meio social, Fábio relata:

É que a minha saúde mental, em cada livro, é uma caixinha de surpresa. No “Ritos de Passagem” eu estava em um lugar bem interessante, por isso o livro saiu “pesadão”. “Ritos de Passagem” é um livro bem pesado. É um livro que hoje eu não conseguiria fazer, eu não estaria naquelas condições precárias para conseguir fazer. “O Caçador Cibernético” também veio de um lugar em que eu estava bastante fragilizado, então também foi um livro com certo peso. Já nos outros dois, eu estava mais suave. Digo, na questão da espiritualidade eu estava mais suave. Em “A Cientista Guerreira do Facão Furioso” e “O Blogueiro Bruxo das Redes Sobrenaturais”, eu estava mais suave, mas, sempre muito ácido. Porque isso não sai, eu estou sempre criticando muito [...] E chegamos no “Sopro Dos Deuses”, que começou a ser escrito em 2020. Pandemia [...] digamos que eu finalmente passei a tomar remédios psiquiátricos nessa época. Também por causa do livro. Não por uma pressão que alguém me colocava, mas, uma pressão que eu me impus. Ser negro. “Minha última oportunidade”. “Última oportunidade de escrever uma história grande, eu tenho que acertar”. Ninguém impôs essa pressão, mas, eu sempre fui perfeccionista. Passei a tomar remédios, melhorou. Outras incursões na espiritualidade, outras iniciações. Equilibrou. Então é um livro bastante intenso, porque eu escrevi em uma época bem intensa. (KABRAL, 2023)

Por fim, ao ser perguntado sobre os rumos do afrofuturismo no Brasil, em termos da influência que sua obra pode causar em diferentes segmentos, Fábio procura manter distância de uma classificação auto-consciente e “deixa essa tarefa para os analistas”, a fim de preservar certa naturalidade, pois, apesar de reconhecer e abraçar o afrofuturismo enquanto categoria, o autor não permite que a mesma esgote o significado de seu trabalho – indicando que ao longo dos anos tal propósito foi direcionado a artistas como ele, com vistas a consolidar uma forma lapidada de entendimento nacional sobre o movimento afrofuturista. Ao invés disso, Fábio se vale das características de sua própria experiência para definir o afrofuturismo, buscando uma vinculação orgânica entre sua intencionalidade artística e um conjunto de premissas estéticas e propósitos políticos que, uma vez articulados, podemos chamar de afrofuturismo. De acordo com Fábio, seu livro seguinte, *O Sopro dos Deuses*, pode resultar em inovações para o campo:

O que o lançamento desse livro, o “Sopro dos Deuses”, vai causar no afrofuturismo? No cenário do afrofuturismo no Brasil? Aí nós temos que ver. Não é algo que eu vou ficar levantando bandeira. “Esse livro é afrofuturista”. Eu decidi que não vou falar nada, vou deixar que as pessoas considerem. O que eu não posso negar é que seja afrofuturista. Sim, é. Porque, como eu falei, pelas características de quem escreve, no caso eu, vai ser sempre afrofuturista. Mesmo que eu não queira, não importa. Sempre, tudo que eu escrever, vai ser afrofuturista. As pessoas que considerem. Então, não sei do movimento afrofuturista no Brasil [...] Tanto faz, porque não é algo que me define. O que me define sou eu mesmo, e o que eu escrevo. Não é um movimento que me define [...] (KABRAL, 2023)

Para preservar sua margem de autonomia, fundamental para manter o status dinâmico de sua agência criativa, Fábio Kabral demonstra um posicionamento tão contido na esfera da realidade social e política, quanto incisivo e combativo na esfera da ficção fantástica, pois sua visão crítica implica a elaboração de projetos especulativos de futuro voltados à manutenção

do bem-estar coletivo no tempo presente, em termos da preservação da saúde mental negra, da promoção de saberes ancestrais como instrumento educacional e de incremento da resiliência individual e também da possibilidade de alimentar sonhos – não na direção idealista dos mitos de matriz africana como espelhos da contemporaneidade, mas justamente de agência criativa negra, em que o afrofuturismo funciona como um combustível metafísico para a imaginação (IMARISHA, 2020, p. 260). Mesmo que as grandes transformações políticas na disputa por direitos não sejam tão aparentes para o escritor, os sujeitos podem perceber o afrofuturismo ao seu redor pelo fato de sobreviverem dia após dia. Para concluir, evidenciamos o horizonte de expectativas que o próprio autor formula a partir da ficção afrofuturista:

Essa é minha visão: nada está mudando. Tudo isso é uma ficção. Tudo isso é um teatro, mas, nós temos que viver. Nós precisamos de ficção. As pessoas precisam admitir que precisam de ficção, sim. Elas consomem ficção em novelas. Em igrejas estão todos acreditando que um homem mágico foi pendurado. Tudo isso é ficção. O pessoal diz: “leve a sério”. Enfim, é ficção. (KABRAL, 2023)

### **3.6. Entrevista com Antônio Junião: experiências na música afrofuturista**

No Brasil, assim como nos Estados Unidos, o segmento musical do afrofuturismo é o mais consolidado, em termos da quantidade de artistas e de obras produzidas, da qualidade de infraestrutura e do alcance das manifestações artísticas afrofuturistas em circuitos culturais de troca e regimes de representação. Considerando nossa análise pregressa realizada em torno do trabalho do grupo *Senzala Hi-Tech*, representativo da variabilidade estética do afrofuturismo no Brasil, buscaremos nesta seção, relacionar as críticas sociais, as texturas sonoras e líricas, e as prospecções de futuro contidas em representações culturais elaboradas pelo *Senzala* com as experiências sociais do grupo, particularmente, em diálogo com Antônio Junião, atuante como percussionista do *Senzala* há 10 anos. Junião é um artista polivalente e multifacetado, sendo, além de músico, também ilustrador, escritor e jornalista. Sua trajetória é marcada, sobretudo, pela influência cultural de uma família afrocentrada, por uma formação acadêmica no campo das artes e por um percurso profissional ambivalente, alternado entre atividades vinculadas às mídias tradicionais e à atuação autônoma, em bandas musicais, jornais independentes e livros publicados de forma independente.

A partir de uma entrevista de profundidade realizada com Antônio Junião, tivermos a oportunidade de discutir diversos aspectos de sua versátil experiência como artista, a exemplo de sua formação intelectual e política, sua inserção no mercado de trabalho cultural no Brasil,

a relação entre música e artes visuais, entre jornalismo e literatura, as perspectivas críticas dos artistas afrodiáspóricos frente ao panorãma político nacional, formas e estratégias culturais de identificação, desregulação trabalhista do setor cultural a partir de tecnologias digitais, estudo e criação de visões de mundo alternativas em diálogo com a ancestralidade de matriz africana, entre outros assuntos pertinentes para caracterizar a situação contemporânea do afrofuturismo no Brasil. As relações práticas e simbólicas entre as dimensões da estética e da política e entre as representações culturais do afrofuturismo e as experiências sociais dos artistas funcionaram novamente como nosso principal critério norteador, tendo em vista a necessidade analítica de amarrar a realidade social sob estudo com a abordagem teórica adotada e com nosso problema de pesquisa (ALVES; SILVA, 1992, p. 65), coletando dados pertinentes através de um roteiro de perguntas aberto, mas delimitado por temas-chave (BONI & QUARESMA, 2005, p. 75).

Iniciamos nossa conversa com Junião enfatizando as influências que configuraram sua trajetória inicial como jornalista, cartunista e ilustrador, em termos de suas relações pessoais, sobretudo junto da família, que, em sua visão, representa o chamariz fundamental de anseios intelectuais, artísticos e políticos. Traçando um panorãma secular sobre o estabelecimento da família no interior do estado de São Paulo, ele procura caracterizar estratégias de mobilidade social que levaram à ruptura de uma cadeia intergeracional de restrições econômicas fundada no racismo. A educação e a formação cultural aparecem como a principal fonte de orientação ontológica diferencial, isto é, a auto-determinação e pensamento crítico, que segundo Junião, caracterizam sua tradição familiar, derivam de uma soma coletiva de esforços, iniciados, pelo menos, três gerações antes:

A minha vida não é muito diferente da de qualquer homem negro brasileiro. Nasci em uma família preta no interior de São Paulo, em Campinas. E desde que eu me conheço por gente a herança cultural preta que eu tenho vem da minha família, que conseguiu se estabelecer em Campinas, antes do final do século XIX. A minha bisavó já era uma “Pantera Negra” na época. Trabalhava no centro, na casa de famílias ricas, mas fez todos os filhos estudarem, isso passou pra minha avó, que passou pra minha mãe, que passou pra gente. Então eu sempre tive, dentro de casa, cultura e educação, sempre foi prioridade. E com isso, todo o entendimento de quem a gente é, de em que mundo a gente vive. Falar sobre desigualdade social, racismo, é uma coisa que eu tenho de berço, e como nasceu comigo vem comigo até hoje. (JUNIÃO, 2024)

O uso de estratégias endógenas de auto-preservação familiar tornou-se convencional como meio de resistência, resiliência e emancipação de famílias negras brasileiras em meados do século XX, principalmente considerando o entrecruzamento com os contextos do trabalho doméstico (BERNARDINO-COSTA, 2015, p. 156), indicado por Junião como uma forma de bloqueio intelectual para a ampliação do acesso a outros espaços sociais. A partir do estímulo intelectual propiciado pela formação acadêmica de seus pais, a prática de leitura, apoiada nos

livros, jornais e revistas, considerados dispositivos eficazes de transmissão de conhecimento, o anseio de Junião por interferir artisticamente na esfera da representação, para criar histórias afrocentradas em que se visse representado, inclusive como personagem, o levou a converter o interesse infantil nos *cartoons*, charges e histórias em quadrinhos, em um caminho próprio de formação, centrado nas artes visuais. A partir do acesso ao espaço universitário, Junião foi estabelecendo um trajeto profissional autêntico centrado no jornalismo enquanto interface de seu trabalho nas artes visuais, ao se inserir no meio editorial de grandes jornais como Folha de São Paulo e Estado de São Paulo, e em revistas da Editora Abril e da Editora Globo, como Superinteressante e Veja, a partir das quais se consolidou como cartunista. Segundo o artista, diversos elementos imprevistos em sua trajetória incrementaram seu desempenho profissional neste campo:

Sempre gostei de ler, minha mãe era professora [...] tive muito livro em casa, desde criança eu percebi que tinha histórias legais mas eu nunca me vi representado nessas histórias, nunca vi as histórias que minha avó e meu avô contavam representadas nesses livros [...] daí fui pra escola. A escola é o primeiro lugar em que se sente o racismo, é o primeiro ponto de opressão que uma criança negra sente na vida. [...] Quando era adolescente eu gostava de ir nas bancas de jornal, ficava folheando jornais e revistas. Sempre gostei de *cartoon*, porque em casa sempre tinha jornal. Quando fui fazer universidade, fiz artes visuais, gostava muito de desenhar. Eu estudei na UNESP, em Bauru, e antes de terminar eu já estava trabalhando em um jornal local, como cartunista. Consegui falando com os editores, já mandava desenhos pro Salão de Humor de Piracicaba. E comecei a trabalhar como cartunista em 94. Entrei na redação do jornal e não saí mais. Não fiz jornalismo, mas trabalho com isso hoje. Do Diário de Bauru, que foi o jornal em que eu trabalhei, eu voltei pra Campinas, trabalhei no Correio Popular por uns 10 anos, depois vim pra São Paulo, em 2004. E aqui estou até hoje. Como cartunista e ilustrador já trabalhei pra tudo quanto é jornal e revista, Folha, Estadão, revistas da antiga Abril, Superinteressante, Veja, quase todas. Ilustrava também pra revistas da Editora Globo. (JUNIÃO, 2024)

A versatilidade de sua atuação profissional no segmento de artes visuais é evidenciado pelo contraste entre espaços de representação nos quais Junião esteve inserido durante longo intervalo de tempo na década de 1990, como o Salão Internacional do Humor de Piracicaba, evento cinquentenário voltado ao humor gráfico, e o jornal de Campinas Correio Popular, um espaço representacional de perfil mais tradicional e pragmático. Aos poucos, Junião passa por uma ruptura com o mercado editorial e busca alternativas de trabalho autônomo, margeando a atividade artística através de trabalhos como ilustrador. Essa ruptura ocorre devido à ruína da mídia hegemônica em meados dos anos 2000, a partir dos comportamentos conservadores de grupos monopolistas frente ao advento da Internet e à chegada de meios de auto-representação na sociedade de consumo (SEVCENKO, 2001, p. 113). Em vista da frustração profissional, derivada das restrições temáticas impostas pelo mercado editorial, que Junião chama de “pró-mercado”, e à predominância de uma perspectiva eurocêntrica nos meios de comunicação, ele

passa a estabelecer vínculos com o setor do jornalismo independente, particularmente, com o coletivo Ponte Jornalismo, que, mais tarde, Junião viria a coordenar. Simultaneamente, seus interesses musicais, interrompidos com sua ida para São Paulo, quando passou a trabalhar em grandes jornais e revistas, são retomados, quando ele, junto a outros três artistas negros, funda o Senzala Hi-Tech, em 2014. Nesse contexto, segundo Junião, os seus interesses em culturas de matriz africana e na discussão política sobre afrocentrismo, racismo e direitos humanos se aflora, levando ao tensionamento de diversas linguagens artísticas:

Eu passei um bom tempo ilustrando pra esse mercado editorial, até que chegou um momento em que esse mercado começou a ruir, por conta da Internet [...] A história da comunicação, principalmente da imprensa, aqui no Brasil é margeada por cinco famílias, que são donas de tudo. Então quando chegou a Internet, essas cinco famílias, que monopolizavam o espaço, elas não souberam dar um passo adiante e tudo começou a ruir. Lá pra 2012 eu já estava cansado de trabalhar pra esses núcleos, porque eu era pautado [...] quando você está no jornal, mesmo como cartunista fazendo charges, se o jornal não fala de certos temas você não vai conseguir falar sozinho. Isso começou a me angustiar, porque eu não conseguia falar sobre o meu povo, a minha cultura, o que eu via dentro de casa e o que eu via na rua. Eu sempre tive que falar sobre macro-temas de acordo com certas perspectivas, e ter que discutir perspectivas eurocêntricas, a todo momento essa perspectiva pró-mercado, isso era uma coisa que me cansava muito. Foi quando eu comecei a sair desse mercado editorial pró-mercado e comecei a procurar outras alternativas. Apareceu a ideia de trabalhar pra mídia independente, entrei pra Ponte Jornalismo e também pra minha segunda banda que é o Senzala Hi-Tech. (JUNIÃO, 2024)

Adentrando, por outro lado, sua trajetória musical, o artista exalta sua herança familiar como a principal inspiração para tornar-se percussionista, devido à articulação intergeracional dos mesmos com certas comunidades do Jongo no interior paulista, destacando o Jongo Dito Ribeiro, comunidade baseada em Campinas. Partindo de suas experiências musicais durante a infância, Junião traça um percurso, que o levou a integrar a banda de mangubeat Mercado de Peixe, durante sua estadia universitária em Bauru, e que, mais tarde, na cidade de São Paulo, o levou a fundar o Senzala Hi-Tech junto com MC Sombra, Diogo Silva e Minari Groove Box. Segundo ele, o Senzala satisfaz anseios musicais que sempre estiveram presentes, mas que por conta da pressão trabalhista em torno do fazer artístico, não podiam ser exploradas a fundo:

Eu toco música desde pequeno. Minha família é musical. Já ouviu falar do Jongo Dito Ribeiro? Minha família faz parte dessa comunidade, minha prima é presidente do Jongo, então a gente cresceu cercado por essas identidades. A percussão é algo que a gente faz desde criança. Na época da universidade a gente montou uma banda em Bauru, que se chamava Mercado de Peixe, foi a primeira banda profissional que eu tive. A gente tocou no interior todo, participava de festivais. Quando eu saí de Bauru eu deixei essa banda pra trás, mas quando eu vim pra São Paulo, fui convidado pra estar nesse outro projeto, o Senzala Hi-Tech. Na época foi formado pelo MC Sombra, que é do SNJ, o Diogo Silva, que é atleta de taekwondo, e o Minari, que é beatmaker. A gente montou esse coletivo pra falar sobre questões nossas, e misturar Rap com Funk, com música brasileira e latino-americana, pra falar sobre a gente. E foi um momento que pra mim veio a calhar porque eu estava buscando isso a minha vida toda. Eu conseguia fazer isso em algumas festas, ou fazia com outros coletivos, mas

isso não fazia parte da minha vida profissional, do dia-a-dia, que pagava minhas contas. (JUNIÃO, 2024)

Alguns dos princípios estéticos que influenciaram estes artista a fundar o Senzala Hi-Tech foram a necessidade de falar sobre as experiências artísticas dos integrantes enquanto homens negros, e a busca por uma identidade sonora inovadora, caracterizada pelos processos de hibridação cultural, com ênfase na América Latina. A exploração concomitante de práticas artísticas visuais, musicais e jornalísticas, foi determinante para o aprofundamento ideológico de suas obras na vertente afrocentrada, devido à emancipação profissional propiciada por um distanciamento do mercado editorial hegemônico. Nesse sentido, as representações culturais das obras de Junião começaram a expressar mais diretamente conteúdos e formas das próprias experiências sociais do artista, alcançando o projeto afrofuturista através dos obras do Senzala Hi-Tech, bem como, por sua atuação no segmento do jornalismo independente. Além disso, a intenção disruptiva de Junião ao construir alternativas representacionais é fortalecida por um descontentamento frente aos propósitos embranquecidos da mídia hegemônica, cujo histórico escravagista desestimulou a continuidade de suas atividades no setor, ao passo que o acesso às mídias digitais permitiu a elaboração de meios autônomos de produção cultural:

Em 2012, quando eu saio do mercado editorial e vou pro jornalismo independente, é quando eu começo a trabalhar essa minha vertente afrocentrada, que eu sempre tive vontade de trabalhar, mas que no passado não tive espaço. Antes da Internet eu tinha que publicar em algum jornal. Só que quem tinha esse poder aquisitivo, quem dominava esses meios de produção eram as mesmas famílias brancas, que no passado eram escravagistas, então não queriam esse tipo de discussão. Com a internet, o surgimento da mídia independente, e a possibilidade de gravar em casa e de montar estúdios, a gente começou essa banda. Que foi onde começou, pra mim, mais forte, essa discussão ligada ao afrofuturismo, e a essas discussões mais afrocentradas, questões estruturais, de problemas e soluções estruturais no Brasil, em prol da causa negra, da causa indígena, e de outras perspectivas [...] (JUNIÃO, 2024)

O entendimento de Junião sobre o afrofuturismo é atravessado pela perspectiva híbrida de que diferentes bases de experiência se misturam e tornam-se constitutivas para viabilizar as estratégias contemporâneas de agência negra na América Latina, incluindo as lutas indígenas no Brasil (OLIVEIRA, 2023).<sup>75</sup> Após sua inserção no segmento do jornalismo independente, Junião foi levado a outros tipos de atividades profissionais e criações autorais inexploradas, a exemplo das histórias em quadrinhos, charges e parcerias com outros autores independentes, chegando também a publicar seus próprios livros, no segmento da literatura infantil e infanto-juvenil. Nesse segmento se destacam sua série de tiras chamada *Dona Isaura* - que veio a ser publicada na revista japonesa *Look*, sendo inspirada no cotidiano de suas relações familiares,

<sup>75</sup> <https://jornal.usp.br/articulas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-presenca-indigena/> - Artigo de Alecsandra Matias de Oliveira, especialista nas intersecções entre identidade negras e indígenas no Brasil, intitulado “A presença indígena”, publicado no Jornal da USP, em 5 de junho de 2023.



ênfatizando o protagonismo feminino negro – e seu primeiro livro *Meu Pai vai me buscar na Escola* (2016), que se debruça sobre a relação de Junião com seu filho. Sobre este período, o autor discorre:

Eu comecei a fazer uma tira chamada Dona Isaura, pra falar sobre temas que eu gostava mais. Mas eu também comecei a ilustrar livros pra outros autores, porque as pessoas viam meus desenhos nos jornais, meu portfólio, e falavam “seu trabalho cai bem pra livros infantis, livros infanto-juvenis”. Então eu comecei a ilustrar esses livros enquanto trabalhava pra imprensa tradicional. De 2004 a 2014 eu ilustrei uns 15 livros. Daí veio a vontade de também escrever meu próprio livro. Foi quando eu lancei, em 2016, o livro “Meu pai vai me buscar na escola”, uma história minha e do meu filho, em que vou buscar ele na escola e mostro como era nosso caminho da escola pra casa. Porque eu escrevi esse livro? Quando eu era pequeno, eu não tinha referências de livros afrocentrados e histórias mais próximas a mim, então eu queria que o meu filho tivesse um livro assim pra que quando ele começasse a se alfabetizar ele se identificasse também como personagem. E isso deu certo, estou preparando outros livros [...]. (JUNIÃO, 2024)

Apesar de sua herança familiar afrocentrada ter proporcionado diversas ferramentas de agência mediadas pela cultura e arte de matriz africana, Junião se volta justamente às lacunas de representação percebidas em sua infância, referentes à possibilidade de auto-representação e auto-identificação na literatura. Mirando o uso hábil da estética afrofuturista para produzir livros dedicados ao letramento racial infantil, com ênfase na educação anti-racista (SOUZA; ASSIS, 2019, p. 66), Junião consolidou seu trabalho também no segmento literário, utilizando sua experiência como ilustrador e jornalista para articular suas críticas sociais ao racismo com um revestimento estético mais lúdico e didático, voltando o afrofuturismo a um novo público, composto por crianças e adolescentes negros do Brasil. Avançando, Junião explica a situação atual do Senzala Hi-Tech após a pandemia de Covid-19, que levou à impossibilidade de uma turnê adequada, a partir da qual o segundo disco do Senzala, *Represença* (2019), pudesse ser apresentado ao público e articulado com um projeto performático correspondente. Ademais, os demais integrantes do grupo foram envolvidos por atividades profissionais e pessoais junto a outros contextos, dificultando, até então, a continuidade dos trabalhos do grupo:

A música deu uma parada, porque a gente lançou um disco em 2019, o “Represença”, só que a gente não conseguiu rodar com esse disco, porque em 2020 veio a pandemia. Daí o Diogo está no Ministério do Esporte, o Sombra está gravando com o Edi Rock, eu estou na minha correria aqui e o Minari está no interior. Então o grupo está parado por enquanto. (JUNIÃO, 2024)

No tocante especificamente ao afrofuturismo no Brasil, Junião expõe uma perspectiva conceitual sólida, porém, flexível, indicando que sua relação próxima com o afrofuturismo, é informada antes pelo teor de suas próprias experiências sociais como homem negro brasileiro, em detrimento de um viés estético específico da produção cultural afrodiaspórica reconhecido contemporaneamente como afrofuturismo. Junião reconhece a influência de algumas obras em

particular, principalmente durante a infância, mas prioriza o entendimento prospectivo de que o afrofuturismo se concentra em inferências criativas na dimensão do imaginário:

O afrofuturismo era sempre presente, a gente via em filmes do *Blaxploitation*. Essa estética, que não é só a forma, mas o conteúdo discutido, essa questão afrocentrada, ligada à perspectiva de “pra onde a gente está indo”. Falar do passado é importante pra entender o presente, mas a gente precisa imaginar o futuro, o que a gente quer? O afrofuturismo pra mim caiu dentro dessa pergunta, “pra onde a gente vai?” E quando a gente começou o *Senzala*, eu comecei a discutir mais a fundo, porque era um canal em que dava pra deixar essa discussão fluir, dentro das nossas músicas, das artes que a gente fazia, discutir a importância da tecnologia. De que tecnologias a gente está falando? Quando a gente fala em tecnologia só se pensa em tecnologia digital, mas esquecem das tecnologias ancestrais, tecnologias sociais. O tambor é uma tecnologia, é uma ferramenta de comunicação. (JUNIÃO, 2024)

A influência audiovisual de filmes do movimento *Blaxploitation* para a composição de um imaginário afrocentrado transversal, que alcançou diferentes espaços da diáspora africana desde a década de 1970, é esteticamente determinante também no Brasil (FREITAS, 2017, p. 128; MARTINS, 2021, p. 58), não apenas apresentando a possibilidade do protagonismo de homens e mulheres negras na esfera representacional futurista da ficção científica e dos filmes de ação, mas, sobretudo, para o exercício imaginativo de elaboração de horizontes de futuro alternativos. Indagações heurísticas como “para onde estamos indo?”, “o que queremos?”, são constitutivas tanto para estimular a prática artística de criação de novos panoramas estéticos, quanto para fortalecer e redirecionar meios de atuação e cooperação política orientados pela diáspora africana como comunidade transnacional. Nesse contexto, o grupo *Senzala Hi-Tech* pode ser considerado um tipo de tecnologia social, que descentraliza a problemática estética afrofuturista do aporte tecnocêntrico fixado por um entendimento estereotípico e eurocêntrico do afrofuturismo, para torná-lo aberto às ferramentas políticas de agência fundadas na esfera do imaginário (IMARISHA, 2020, p. 256). Para Junião, a ideia de tecnologias ancestrais pode explicar o processo de descentralização do pensamento eurocêntrico através do fazer artístico afrofuturista, cujo exemplo óbvio para ele, é o próprio tambor, entendido como instrumento de comunicação. Nesse sentido, a complementaridade entre sua prática artística em diferentes segmentos, como a música, a literatura e a ilustração, torna-se evidente, pois cada linguagem permite ao sujeito alcançar diferentes regiões do imaginário cultural afrofuturista. Através da música, especificamente, Junião acredita que é possível influenciar mais o público jovem, que passa a acessar este imaginário alternativo para falar sobre temas culturais de matriz africana ocultados pela lógica eurocêntrica:

Dentro do *Senzala* a discussão sobre afrofuturismo foi muito interessante porque dava pra trabalhar todos esses elementos que eu não conseguia trabalhar na minha vida como cartunista. Foi quando eu comecei a discutir mais, a ler mais sobre esse tema. O afrofuturismo acaba sendo uma estética, como o Renascimento, como o Barroco, mas

é do nosso tempo, então está em constante transformação. E isso é legal, porque nessa discussão sobre afrofuturismo você vê principalmente os jovens entendendo que é possível falar de uma perspectiva afrocentrada, a gente não precisa ficar mergulhando no eurocentrismo. Quando eu era jovem era esse o único caminho que existia, agora existem outras perspectivas pra falar de Brasil, de África, de várias outras culturas que tem aqui, que a gente não discutia e nem se relacionava. (JUNIÃO, 2024)

Essa perspectiva atenta às particularidades do processo de transformação social rumo à ampliação do acesso da juventude negra a meios de auto-representação e de “auto-definição” (COLLINS, 2016, p. 102), enfatiza os elos de agência em uma corrente intergeracional, capaz de estabelecer disputas “transepocais”, resultantes no acúmulo significativo de avanços, vistos como ínfimos por grupos de cada geração, mas que, de uma perspectiva histórica, constituem bases práticas e simbólicas mais eficazes para o exercício de agência na contemporaneidade – Junião utiliza a herança familiar para constatar o impacto social dessas transformações, desde o século XIX, com o estabelecimento de familiares no contexto urbano, até as inovações mais sutis que ele pôde construir e estabelecer artisticamente, após os anos 2000. Balizando outras referências culturais brasileiras, Junião reflete sobre as influências de grupos como o Senzala Hi-Tech sobre a geração atual:

Eu gosto muito de uma frase do Chico Science, “a partir do momento que você dá um passo, você já não está mais no mesmo lugar”. O Senzala começou em 2014, mas eu já tinha mais de 40, o Sombra estava chegando nos 40, o Diogo já tinha 35, o Minari também, homens pretos que já tinham uma certa maturidade, não eram adolescentes. A partir do momento em que homens negros com certa maturidade começam a falar sobre determinado assunto e essa discussão vinga, significa que outras pessoas estão vindo atrás: “pô, o que eles estão fazendo é legal, vamos dar uma olhada?” Quando você faz isso estimula uma discussão, estimulando uma discussão você já deu o passo de “é possível, podemos ir por esse caminho, existe esse caminho”. (JUNIÃO, 2024)

A frase a que Junião se refere em sua fala, “um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”, da canção *Um Passeio no Mundo Livre*, de Chico Science & Nação Zumbi, é emblemática do processo histórico de formação de correntes de agência negra, importante não apenas para o afrofuturismo, mas para as artes e culturas afrodiaspóricas em geral, em termos da persistência e resiliência dos sujeitos na ocupação de espaços de poder, em específico, dos espaços de produção de conhecimento, atrelados à possibilidade de transformação estrutural. A idade dos integrantes do Senzala Hi-Tech e as homologias de experiência que resultam das posições sociais compartilhadas pelos sujeitos são entendidas como ponto de fortalecimento, e a maturidade acumulada pelo diálogo constante entre suas diferentes trajetórias sinaliza que a valorização das diferenças é uma estratégia de ampliação de repertório cultural, para repassar conhecimentos às novas gerações. No tocante a reflexos dessa estratégia de agência na esfera das representações, Junião enfatiza que a prática de imaginação de futuros contida nas capas, letras e sonoridades do Senzala Hi-Tech utilizam o corpo enquanto um veículo de identidade:

É aquele negócio, o nosso corpo é político, só de se estar em um lugar você já mudou o ambiente, é só entender o contexto do país em que a gente vive, como ele foi criado e como ele opera até hoje. Nossos corpos de homens negros são corpos que podem ser “matáveis”, entregados, vistos como bicho, execrados, mas não podem estar em um lugar de produção de conhecimento. A partir do momento em que você coloca corpos negros em um lugar de produção de conhecimento você bagunça o sistema e abre os olhos de uma geração que está chegando. O Senzala ajudou a colocar um tijolinho nessa escada de afro-conhecimento, a pavimentar essa estrada de auto-conhecimento. (JUNIÃO, 2024)

Os significados políticos do corpo negro na dimensão das representações ampliam as possibilidades de acesso dos sujeitos a espaços de produção de conhecimento, ao questionar os efeitos de desumanização naturalizados nos regimes hegemônicos de representação. Assim, os corpos são tomados como instrumentos de disputa capazes de desorganizar códigos culturais e de chamar atenção para alternativas epistemológicas afro-referenciadas (MOMBAÇA, 2018), que extrapolam a narrativa histórica unidimensional que legitima as práticas de discriminação racial. Para demolir essas narrativas, elaborar perspectivas críticas e repor as disputas estéticas por reconhecimento e autonomia, o afrofuturismo aparece como instrumento criativo crucial, porém, o processo criativo das obras inseridas neste escopo questiona as fronteiras construídas entre segmentos artísticos e reorganiza as relações estéticas entre representação e experiência, principalmente através de processos de hibridação amparados pelo uso estratégico da ficção. Junião argumenta sobre esse aspecto da criação artística afrofuturista invocando elementos de sua experiência com o Senzala Hi-Tech:

As pessoas falam: “agora você está falando como cartunista, agora você está falando como músico ou jornalista”. Pra mim é tudo uma coisa só. Eu me defino como artista e eu conto histórias, mas, eu faço isso como cartunista, músico, jornalista e escritor. Nessas quatro frentes eu conto histórias, em cada via eu conto histórias de maneiras diferentes. Como jornalista eu vou contar histórias do que acontece agora, jornalismo trabalha em cima de fatos. Nas outras três eu posso partir pra ficção, e criar outros mundos, outros paradigmas e formas de discussão. No Senzala, a gente exercitava essas outras formas que me ligavam a histórias de futuro, com a liberdade poética de criar situações e elementos. A gente conversava muito, acabava o ensaio e a gente ia tomar uma cerveja, daí saíam ideias, das experiências que eu trazia do jornalismo, de trabalhar com problemas estruturais e direitos humanos. (JUNIÃO, 2024)

A inseparabilidade política de sua atuação em múltiplas frentes estéticas de disputa, o levam a entender suas próprias obras como contíguas umas às outras, assim como em relação aos demais integrantes do Senzala, cujo repertório individual estimula a continuidade entre as visões de mundo e intencionalidades que se articulam para compor canções. Além disso, seus contatos com outros artistas e grupos são levados em conta enquanto fator de enriquecimento simbólico das obras. O fato do Senzala Hi-Tech ser composto por amigos também é relevante para a coesão das perspectivas criativas, como no caso das homologias entre contribuições de MC Sombra e Diogo Silva, que, partem de um locus de criação comum, apesar de possuírem

trajetórias divergentes – que culminam na problemática da crítica social e disputa por direitos humanos a partir da cultura Hip Hop e do universo esportivo do taekwondo, respectivamente. O prazer dentro do fazer artístico é apontado como um elemento fundamental na elaboração de “mundos possíveis” mediados pela estética afrofuturista:

O Diogo também tinha essa pegada de direitos humanos, o Sombra com essa vertente mais do universo do Rap. Então a gente tinha ali nossos *brainstorms*, de crítica social com linguagem do Hip Hop, pensando também no público que a gente queria atingir e daí é que saíram as canções. Tinha esse projeto criativo, muito baseado na conversa, no que está acontecendo hoje, mas de onde a gente quer chegar também. Por isso essa história de criar mundos possíveis, na arte, na música, na sonoridade, falar de mundos possíveis, de mundos que a gente quer. A gente conversa com outros artistas também, então tudo isso influencia. Processo criativo não existia um, existem vários, a gente sabe onde quer chegar, mas como chegar é uma surpresa, e isso torna o fazer artístico prazeroso [...] (JUNIÃO, 2024)

Esse tipo de processo criativo aberto advém do histórico de Junião junto a seus outros coletivos, que, anteriormente, já desempenhavam uma forma orgânica de atuação musical, em diálogo constante com outros grupos e artistas consolidados na música brasileira. Desde a sua participação no grupo musical Mercado de Peixe, durante a época universitária, o acúmulo de contatos e relações criativas polivalentes, permitiram que a imaginação musical de Junião se expandisse - indo desde inspirações clássicas na MPB como Alceu Valença, até novos ícones, como a cantora Liniker. A continuidade desse processo criativo coletivo é fundamental para a atividade de composição musical, e isso é perceptível devido à ruptura causada pela pandemia de Covid-19 em 2020. Junião relata:

Antes, quando eu cheguei em Bauru eu tocava no Mercado de Peixe, uma banda meio prima do mangubeat. A gente abria shows pra Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Nação Zumbi, abrimos até pro Alceu Valença. Isso quando eu morava no interior, depois alguns amigos do Mercado de Peixe estavam tocando em outras bandas, e eu fazia pontas. Por exemplo, o Fernando TRZ, tecladista, tocava com a Liniker. E aqui, em São Paulo, a gente montou um grupo de música instrumental também, chamado Lavoura, com Tiago Duarte, Marcelo Monteiro, várias pessoas. Antes da pandemia eu estava mais ativo, depois eu fui ficando mais em outras áreas. (JUNIÃO, 2024)

Avançando, Junião passa a abordar o significado da diáspora africana ao longo de sua trajetória e na sua relação com o afrofuturismo, balizando um dos dilemas conceituais básicos que estruturam o campo de Estudos da diáspora, qual seja da relação ambivalente entre “rotas e raízes” (GILROY, 2012, p. 30). O processo de formação de identidade do negro brasileiro passa por um sentimento ambíguo de pertencimento e exclusão simultânea, que informa seus vínculos com um conjunto de experiências de base transnacional, atrelado às comunidades da diáspora e seus parâmetros de solidariedade e colaboração global, mas que também informa a inadequação de sua identidade e subjetividade cindidas no interior do Estado nacional, o qual asfixia impulsos transnacionais de identificação. Definindo-se enquanto “negro diaspórico”, o

artista defende que a influência da diáspora africana sobre sua identidade negra brasileira pede diálogos com culturas negras, indígenas e brancas, com espaços africanos, europeus e latino-americanos, e com temporalidades atreladas ao passado, ao presente e ao futuro. Tal condição ontológica, caracterizada como um estado transitório de ser – que na verdade, “está”, ao invés de “ser” – fornece parâmetros instáveis de identificação cultural, que vão contra o impulso de classificação fundado no eurocentrismo, para construir alternativas existenciais adequadas aos diversos espaços e tempos que constituem a identidade, a subjetividade e a experiência dentro da diáspora africana (BRAH, 2006, p. 359). Nesse contexto, o afrofuturismo funciona como um modelo adequado para pensar, intelectual e artisticamente, o significado de ser um “negro diaspórico”:

A diáspora é totalmente presente porque eu sou um negro diaspórico. O afrofuturismo é interessante porque ajuda nessa discussão. Por exemplo, África é a base, é raiz, mas eu não sou africano, sou latino-americano. Então o que é ser negro latino-americano? Quais as perspectivas do negro latino-americano? A gente pode dialogar com África, claro, a gente dialoga com a nossa raiz, mas a gente não é africano. Então como é que a gente, como negro latino-americano, dialoga com o que está na nossa matriz, com o nosso passado e com o nosso futuro. Dentro do afrofuturismo, dessa estética, a gente consegue discutir, entre a gente primeiro pra depois colocar pra fora [...] Sempre que eu falo sobre afrofuturismo as pessoas gostam muito do “o que é?” Não é “o que é”, é “o que está sendo”. Porque nossa perspectiva não é eurocêntrica, cartesiana, a gente pensa vários espaços ao mesmo tempo, isso é possível e diverso [...] (JUNIÃO, 2024)

Segundo Junião, o afrofuturismo é um projeto estético capaz de quebrar essa doutrina eurocêntrica por trás de regimes de representação cultural lidos socialmente como neutros ou normais – tal efeito de normalização da perspectiva eurocêntrica marginaliza outros modos de ser, de pensar e de agir, e na América Latina, a maioria desses modos de ser, pensar e agir são cindidos pela hibridação como meio de agência, por isso, a perspectiva diaspórica é vista pelo artista como alternativa para devolver e repor, de uma só vez, a perspectiva negra, indígena e latino-americana. Em tom satírico, Junião também chama atenção para contribuições válidas da perspectiva eurocêntrica, fazendo, porém, ressalvas quanto ao descarte do cartesianismo e outros modos universalizantes de entendimento do mundo. Nesse contexto, o afrofuturismo é uma das estratégias de representação que contribuem na desnaturalização do eurocentrismo, a fim de restituir uma perspectiva situacional para o sujeito negro brasileiro, em conformidade com a morfologia social de suas relações:

Então o afrofuturismo hoje ajuda a quebrar essa doutrina eurocêntrica. Se você sai do modo eurocêntrico de pensar parece que você está errado, a doutrina eurocêntrica é a que está normalizada, o nosso Estado é feito de forma eurocêntrica, então a gente tem que desnormalizar isso. O que é normal, neutro? É o branco, o eurocêntrico, é o lugar seguro, o brasileiro acha que está nesse lugar, mas não. Temos a perspectiva indígena, a perspectiva negra, a perspectiva latino-americana, que é mais indígena e negra do que branca. Então pensar como negro diaspórico é pensar todas essas perspectivas. A

perspectiva eurocêntrica tem coisas interessantes, sabe, não tem que descartar tudo, pode descartar um montão de coisas (risos), mas tem coisas interessantes. Só não podemos descartar de onde a gente vem, quem a gente é, e pra onde a gente quer ir, do jeito que a gente quer fazer, como nos foi negado sempre. (JUNIÃO, 2024)

Outra questão interessante levantada pelo artista diz respeito à leitura tecnocêntrica do eurocentrismo sobre o significado estético de afrofuturismo, enquanto um projeto atravessado por espaçonaves, carros voadores, robôs, interfaces digitais, e outros elementos constitutivos da interpretação europeia e estadunidense do imaginário futurista contemporâneo, quando, na verdade, a centralidade do imaginário como campo de disputa implica repensar as tecnologias em conotações sociais e ancestrais (CARVALHO, 2023). A corporalidade dos sujeitos pode ser tomada como ponto de partida para a criação desse tipo de tecnologia social, incluindo o exemplo supracitado dos tambores como ferramentas de comunicação, mas, sobretudo, uma outra forma de pensar política – Junião chama atenção para o modo de organização do Estado brasileiro, que, uma vez reformulado, para estender e complexificar o aparato democrático em regiões marginalizadas, bem como, para extinguir práticas discriminatórias como o racismo, poderia ser entendido como uma forma de tecnologia social. Tal tipo de tecnopolítica poderia incrementar o modelo de gestão governamental do Brasil investindo em mudanças na área da produção de conhecimento, através da incorporação das contribuições de outros imaginários culturais, como o imaginário afrodiaspórico:

O afrofuturismo traz essa possibilidade de discutir, de ser e de pensar, não só em cima de tecnologias, como tentam colocar por aí: “ah, afrofuturismo vai ter espaçonave”. A partir do momento em que você consegue quebrar tabus, estabelecer que “meu corpo, minhas regras”, isso é afrofuturismo. Afrofuturismo tem muito mais a ver com uma nova visão de mundo, do que simplesmente “ah, precisamos de um mundo futurista, com carros voando, tudo digital, robôs”. Pode ter isso, mas é o que a gente precisa? Ou a gente precisa de uma tecnologia social elevada que acabe com as desigualdades e com o racismo? Que pense um Estado diferente onde a democracia exista de fato? Porque a democracia só existe no centro, na periferia o pau sempre quebrou. Pensar de forma afrofuturista é pensar tecnologias sociais, outras cosmovisões, trazer o bem-viver do indígena, toda a produção de conhecimento de África e que nós trabalhamos aqui também. Afrofuturismo é uma coisa muito mais abrangente, mais aberta, é uma cosmovisão, é um outro mundo que a gente quer [...] (JUNIÃO, 2024)

Citando o livro *O perigo da história única* (2009), de Chimamanda Ngozi Adichie, em sua fala, Junião confere sentido prático à sua crítica ao pensamento eurocêntrico, e aponta que a construção de imaginários pode ser entendida como uma das dimensões fundamentais pela qual fazemos política, tendo em vista a permanência histórica de constructos eurocêntricos em formas de sociabilidade, de organização política e de sensibilidade cultural. O apagamento de inúmeras outras visões de mundo, em nome da promoção de uma perspectiva universalizante, fundada nas experiências de um pequeno grupo social – de matriz europeia – acarreta o desejo e a necessidade de restituir e pluralizar outras histórias, fundadas em outras cosmovisões, que

não dependem da interrupção e do esquecimento de outras narrativas para serem percebidas e reconhecidas, apenas de significados concedidos pelos sujeitos com que as experiências que derivam dessas narrativas conversam. Por outro lado, Junião chama atenção para a hibridação entre as visões de mundo latino-americanas, como estratégia de preservação e atualização de cosmovisões ancestrais:

A construção do imaginário eurocêntrico é o que trouxe a gente ao que somos hoje. A construção do imaginário é uma coisa muito importante, e às vezes a gente não se dá conta do estrago que essa construção de imaginário feita de forma equivocada pode causar. Chimamanda tem um texto ótimo, “O perigo da história única”. A gente tem uma história única, contada pelos colonizadores. Nunca foi possível pra gente contar a história como a gente quer, ou pensar o mundo como a gente quer, a cosmovisão que a gente acha interessante. O afrofuturismo vai contra essa história única, mas trazendo várias outras perspectivas junto, não só a perspectiva negra, mas também a negra latino-americana, a negra africana, a negra indígena, e por aí vai. (JUNIÃO, 2024)

Avançando, Junião especifica como as críticas sociais contidas nas obras do *Senzala Hi-Tech* e do afrofuturismo no Brasil passam por elementos como o corpo e o Estado, a fim de construir códigos estéticos contra-hegemônicos, baseados na prática anti-reducionista de reposicionar os sujeitos em seus contextos sociais. Para ele, assim como para Fábio Kabral, o gesto eurocêntrico de classificação compulsória praticado em torno do afrofuturismo impede que o status de normalidade do ser, do pensar e do agir informado pelo homem branco como modelo ontológico seja interrompido, justamente porque uma classificação categórica repõe esta falsa neutralidade, que para legitimar o homem branco como sujeito titular de um sistema lógico, exige, antes, a deslegitimação dos demais sujeitos como objetos, o homem negro, a mulher negra, o homem indígena, e assim sucessivamente (ROLLINS, 2007). A percepção do sujeito negro como “ativista” sempre que o mesmo simplesmente se opõe às posições sociais dominantes é percebida por Junião como provocação necessária, para interromper uma ordem estabelecida, criando perspectivas alternativas que informem o branco como raça e o homem como gênero, rompendo o equilíbrio precário que sustenta as hierarquias de reconhecimento. O “não-lugar” do homem branco deixa de fazer sentido quando situamos corpos outros dentro do mesmo sistema de identificação, e o afrofuturismo apresenta grandes contribuições nessas disputas:

Nosso corpo já é em si uma crítica social, porque é o corpo que é violentado, que é morto. Não dá pra enxergar a população negra e indígena sem pensar no contexto em que ela vive, então não tem como falar das nossas vidas sem falar de como o Estado enxerga a gente, e como a gente quer ser enxergado pelo Estado. É que existe aqui no Brasil, uma coisa bem eurocêntrica, de tentar colocar tudo dentro de caixinhas. Pra falar de arte você não pode falar sobre política. Como se desse! “Você tem que ser neutro, não tem que ter lado”, como se isso existisse. Um pouco do que o *Senzala* traz, e que o afrofuturismo traz também, é quebrar, parar com essa palhaçada. Porque quem que é neutro? É o branco. Quem que é normal? É o branco. A gente não vai ser



normal nunca. “Ah, é ativista”. O negro é sempre ativista, a mulher é sempre ativista. O homem branco não, ele é o equilibrado. Ele está naquela posição de não-lugar. Tipo, “não, eu não sou sujeito a críticas”. Por isso é importante falar sobre cor. E hoje em dia, com as discussões mais evoluídas, o branco se vê como raça. O homem se vê como gênero. Antigamente não, era um ser etéreo que podia apontar o dedo pra cada um porque a normalidade estava com ele. Por isso, trabalhar corpo e questões sociais ligadas a corpos é importante. Pra mostrar que a gente faz política o tempo todo. Política enquanto ciência a gente faz o tempo todo. (JUNIÃO, 2024)

Avançando, ao ser questionado sobre a situação do artista afrodiaspórico no interior do mercado de trabalho cultural, Junião recapitula elementos de sua trajetória que sugerem duas frentes de luta: coletiva e individual. Dentro dos grupos sociais, sobretudo de viés cultural, a agência negra aparece como instrumento compartilhado por uma alteridade ampla e irrestrita, como o Jongo Dito Ribeiro, o Senzala Hi-Tech e o Ponte Jornalismo, em que Junião pôde se estabelecer como artista. Por outro lado, em espaços como a universidade, as grandes editoras e os jornais tradicionais, as formas de articulação de agência são constantemente limitadas por interesses e relações de poder exógenas à sua formação e trajetória. A perspectiva de Junião enfatiza os avanços da luta por direitos sociais e contra a desigualdade e discriminação racial, porém, também sinaliza as intempéries pelas quais passou para se estabelecer em diferentes contextos profissionais, dotados de hierarquias e mecanismos de inclusão/exclusão variáveis. Nesse sentido, o artista comenta sobre suas experiências panoramicamente:

Eu passei em uma universidade pública antes da época das cotas. Minha mãe fazia parte do MNU, e eu adolescente estava ali, chegando na UNESP com uma camisa do MNU. Daí chego na universidade, no primeiro dia, e cadê? Então é uma luta muito coletiva, mas, ao mesmo tempo, sozinha dentro desses espaços. Hoje em dia, com as cotas, eu vejo que a universidade está diferente. Falta muito ainda, como no mercado de trabalho. Apesar de ter mais pessoas negras em espaços de poder hoje, ainda está longe do que realmente é necessário. (JUNIÃO, 2024)

No contexto universitário, sua formação política sólida não impediu que a segregação racial e a solidão impactassem sua trajetória, e, na verdade, o influenciaram a direcionar sua atuação profissional para áreas de intensa discussão sobre problemas e soluções estruturais, a exemplo do jornalismo. O tensionamento de contradições entre espaços seguros tais como da família e dos coletivos artísticos, e espaços de combate identitário como o próprio mercado de trabalho, evidenciam que a versatilidade característica do fazer artístico de Junião, foi tanto um desafio social, quanto um exercício voluntário de agência, em que, de diferentes formas, o imaginário cultural foi balizado estrategicamente, como ponto de força e resistência, quando o mesmo não poderia ser reformulado, mas também, como ponto de crítica e criação, quando o fazer artístico tornou-se compatível com seus meios de subsistência. A racialização do lugar de que fala um artista negro no Brasil causa impactos subjetivos e sociais, dos quais Junião crê ter se desviado devido à força de sua formação familiar, mas também, à busca autônoma

por referências alternativas no contexto da formação educacional e intelectual, marcado pela insuficiência representacional da cultura negra:

Obviamente sofri racismo, mas eu já tinha ferramentas suficientes pra combater isso. Pra entrar nos espaços de cabeça erguida, pra saber falar com quem manda de cabeça erguida. Então, pra mim foi difícil? Obviamente que sim, mas eu fui trabalhado pra isso [...] Eu sofri pra chegar nos lugares, tive que engolir muito sapo pra desenhar em lugares como Estadão, como Folha. Porque eu era o preto único. Nos espaços que eu passava, na universidade, eu era o preto único. E não só em termos de corpos negros, mas de produção de conhecimento negro, porque eu não vi isso na universidade. Eu fiz um curso de artes visuais em que a disciplina de pintura e escultura só falava sobre artistas eurocêntricos. Fui conhecer Mestre Didi, Beatriz Milhazes, Emanuel Araujo, por minha conta, depois da universidade. Cartunista preto também dava pra contar na mão. Então entrar nesses espaços sempre foi uma luta, continua sendo. Mas, hoje tem mais gente disposta a abrir portas, outros negros dispostos a abrir portas, na minha época não tinha. Então ainda continua difícil, mas, eu vejo que existem mais portas abertas. As cotas foram uma coisa que ampliou o acesso, e muito. (JUNIÃO, 2024)

Nesse contexto, a preservação da auto-estima depende das relações do sujeito com um sistema de referência autêntico e auto-suficiente, capaz de resistir às infiltrações morais que o racismo provoca nas esferas da identidade e da subjetividade. Espaços sociais como o Estadão e a Folha não são tão diferentes, no tocante à deslegitimação e apagamento da cultura negra, da própria universidade, em que Junião relata ter sido induzido a se conformar com limitações de uma formação eurocêntrica – sobretudo em uma tradição intelectual tão elitista, como as artes visuais (HEINICH, 2008, p. 91). A agência criativa se apresenta como alternativa eficaz para a busca autônoma do sujeito, pessoal e profissionalmente, pois, em sua prática artística posterior, as influências das esculturas de Mestre Didi, das pinturas de Beatriz Milhazes e dos desenhos e cenários de Emanuel Araújo são perceptivelmente mais influentes do que a forma clássica pretendida pela formação intelectual fornecida pela instituição universitária.

Por fim, no tocante aos próximos passos de sua trajetória e sua relação com o projeto afrofuturista, Junião expressa a grande profundidade subjetiva com que percebe e significa o afrofuturismo, como um elemento constitutivo da identidade cultural, das obras de arte e do discurso político que o atravessam. A liberdade criativa e a completude existencial aparecem como resultados de uma prática artística ancorada em perspectivas da diáspora africana, como o afrofuturismo e o afrocentrismo. Entretanto, o ônus da sobrecarga profissional, derivado da opção de atuar de modo independente nos últimos anos, também caracteriza seu cotidiano, e sinaliza um sentimento altruísta na construção coletiva de uma proposta artística dedicada ao futuro, isto é, à abertura de horizontes de expectativa melhores para as próximas gerações. A indefinição identitária, característica do negro diaspórico, seria constitutiva do devir artístico afrofuturista:

Tudo passa, no meu caso, hoje, pelo afrofuturismo. Eu não tenho grana, mas eu me considero um artista consolidado. Então eu posso falar sobre o meu trabalho, sobre o que quero falar de maneira ampla e irrestrita, posso produzir coisas. Obviamente que eu tenho que captar, fazer o trabalho de dez pessoas, mas eu consigo. E, na verdade, o afrofuturismo é algo que está dentro de mim, é algo que eu quero, contar histórias afrocentradas, contar histórias que busquem novas perspectivas, e isso faz parte do afrofuturismo. Como o afrofuturismo é algo que está sendo construído, eu me sinto parte dessa construção também. Uma peça dentro dessa construção [...] quanto à questão de “o que é ser um negro afrodiaspórico?” Eu não sei, estou tentando descobrir. E minha produção vai tentar falar um pouco sobre isso. (JUNIÃO, 2024)

### **Considerações finais: a imaginação como ferramenta política de agência**

Ao longo desta dissertação de mestrado e do longo e árduo processo de pesquisa que lhe deu forma, procuramos demonstrar sociologicamente que o afrofuturismo no Brasil é um projeto estético e político afrodiaspórico, uma tradição e um movimento artístico dedicado à elaboração de horizontes de expectativa alternativos para sujeitos e grupos afrodiaspóricos, ou seja, um projeto voltado à criação de meios - tanto simbólicos, quanto materiais - de acesso a destinos alternativos, sobretudo, através das práticas artísticas e culturais atreladas à diáspora africana. Apesar da repercussão crescente do afrofuturismo dentro da indústria cultural e de sua infiltração nos regimes hegemônicos de representação, fatores estes que implicaram em interpretações equivocadas segundo as quais o mesmo poderia ser compreendido como uma nova “moda” nas artes da diáspora, o afrofuturismo apresenta mais profundidade histórica e pertinência política do que aparenta, constituindo um arcabouço artístico crítico e criativo que atravessa o século XX, levando à formulação de um novo imaginário, ancorado em estratégias de agência que renovaram as identidades culturais negras na contemporaneidade.

As complexas formas de articulação do afrofuturismo tensionam e exaltam as relações políticas entre a música, a literatura, o cinema e diversas outras linguagens artísticas e formas de representação, como a moda, as artes plásticas e a performance. Ao analisar e discutir suas diversas manifestações estéticas, estratégias articuladas de agência tornaram-se perceptíveis, e as linhas de continuidade entre as múltiplas experiências de luta política que as informam, nos permitiram construir um modelo interpretativo, vinculado tanto à diáspora africana como uma comunidade transnacional, quanto a discursos situados pelas expectativas dos sujeitos-artistas em suas vivências locais e/ou regionais. O olhar sociológico lançado sobre o afrofuturismo se baseia em duas premissas relacionais. Primeiramente, o afrofuturismo se estrutura a partir de uma lógica ambivalente situada entre as esferas da estética e da política, ou seja, as diferentes linguagens artísticas – sonoras, textuais, visuais, audiovisuais e/ou corporais – estão atreladas

a múltiplos propósitos coletivos de disputa, por isso o entendemos como um projeto de caráter estético-político, que interliga constructos estéticos contidos nas obras de arte com estratégias afrodiaspóricas de disputa política. Em segundo lugar, o afrofuturismo estabelece uma relação sólida entre representações culturais e experiências sociais, capaz de entrelaçar as tentativas de rearticulação simbólica do imaginário social com fundamentos subjetivos e intersubjetivos da prática artística, assim, conexões objetivas são criadas entre os regimes de representação e as experiências vividas por sujeitos e grupos afrodiaspóricos, de modo que o exercício prático de agência criativa negra reverbera na dimensão do imaginário.

Partindo das duas premissas relacionais que estruturam nosso modelo interpretativo, elaboramos um argumento conclusivo acerca do potencial crítico e criativo do afrofuturismo, a saber: *a imaginação é uma ferramenta política de agência*. Se o surgimento de políticas de transfiguração no interior do projeto afrofuturista permitiu a elaboração de meios eficazes de satisfação de necessidades, criando condições alternativas para perseguir outros horizontes de expectativa, alheios ao destino marcado para os sujeitos e grupos da diáspora negra, formula-se um percurso prático de luta mediado pelas artes da diáspora, que se estende das disputas por reconhecimento até a conquista de meios adequados de redistribuição (FRASER, 2002, p. 27; GILROY, 2012, p. 97). Pode-se dizer que uma das principais contribuições políticas do afrofuturismo às artes da diáspora é a *defesa do direito de imaginar*, e, ao longo desse texto de dissertação, procuramos evidenciar e defender tal gesto artístico de crítica e criação, passando por diversos meios de demonstração sociológica, amparados por discussões teóricas, análises históricas, pelo mergulho estético no conteúdo das representações, por um aprofundamento no tocante às obras de arte contemporâneas, pela comparação entre as linguagens artísticas e pela consideração das formas de articulação das experiências sociais dos sujeitos na dimensão das representações. A seguir, recapitulamos em retrospecto as diferentes contribuições elaboradas, retomando panoramicamente o trabalho científico produzido nos capítulos anteriores.

No capítulo 1, chamado “Aqui parece um filme de ficção: elementos fundamentais do afrofuturismo”, reunimos dois esforços complementares, necessários para construir uma base conceitual a partir da qual a discussão sobre os regimes de representação e artes da diáspora africana pudessem se iniciar, qual seja, uma exposição dos princípios teóricos que permitem a construção da discussão sobre afrofuturismo a partir dos Estudos da diáspora africana, e, uma exposição histórica acerca dos antecedentes estéticos do afrofuturismo nos Estados Unidos. A discussão inicial sobre essencialismo e antiessencialismo pontua as disputas de identificação e os principais posicionamentos estabelecidos na intersecção estético-política do afrofuturismo,

chamando atenção às obras de autores que contribuíram para o debate, indo desde os Estudos Culturais até a questão do multiculturalismo, do Pós-colonialismo ao Pós-estruturalismo e dos trabalhos de autores europeus até os esforços críticos situados América Latina. Os conceitos de hibridação, *décalage*, opacidade, *sankofia*, entre outros, nos ajudaram a construir diálogos entre posições essencialistas e antiessencialistas, evidenciando que ambas estas estratégias de representação são pertinentes para caracterizar o afrofuturismo enquanto uma zona de disputa epistemológica, que busca reconfigurar a relação entre conhecimento e experiência.

Por outro lado, ao situar o afrofuturismo no interior das artes da diáspora africana, nos foi possível esmiuçar os significados destes conceitos, traçando uma genealogia histórica dos processos de colonização e descolonização na América, explorando a relação da diáspora com a formação dos Estados nacionais, suas fissuras e transformações a partir do século XIX, e o papel das práticas culturais e artísticas no estabelecimento de fluxos de agência opositivos à ideologia colonialista. Nesse contexto, o afrofuturismo surge gradualmente como um lastro estético-político dos esforços de resistência de sujeitos e grupos afrodiaspóricos, de modo que as condições necessárias para construir uma rede de colaboração e solidariedade transnacional foram facilitadas e impulsionadas. Algumas homologias de experiência entre Estados Unidos e Brasil foram pontuadas, porém, concentramos a discussão sobre os antecedentes estéticos do afrofuturismo em cada um dos países respectivamente no restante do capítulo 1 e no capítulo 2. Optamos por estabelecer recortes temporais baseados em eventos políticos nacionais a partir dos quais linguagens artísticas e formas de representação foram modificadas, ao invocar necessidades de inovação técnica ou tecnológica, e processos de deslocamento territorial e de formação de grupos.

A relação móvel entre literatura, música e outros segmentos artísticos no contexto do abolicionismo é discutida até o final das *Jim Crow Laws*, e as lutas da juventude negra a partir de novos movimentos culturais constitutivos para o projeto afrofuturista, como o Hip Hop, foram abordadas e estendidas até a contemporaneidade, chamando atenção para o avanço do “protagonismo negro” dentro dos regimes hegemônicos de representação. Obras de artistas afrodiaspóricos como Frederick Douglass, W.E.B. Du Bois, Ralph Ellison, Sun Rá, Octavia Butler, Herbie Hancock, Lee “Scratch” Perry, Funkadelic-Parliament, Afrika Bambaataa, Will Smith, Erykah Badu, Outkast, Kanye West, Janelle Monáe, entre outros, foram discutidas de forma panorâmica, fornecendo embasamento histórico à discussão sobre afrofuturismo. Com base nas obras discutidas no primeiro capítulo, procuramos evidenciar que as formas práticas de articulação da imaginação enquanto uma ferramenta política de agência no afrofuturismo,

já eram realizadas por artistas afrodiáspóricos desde o final do século XIX, abrindo margem para seu aperfeiçoamento estético-político ao longo do século XX e em diversos outros países atrelados à diáspora africana, como o Brasil.

No capítulo 2, intitulado “Eu sou a continuação de um sonho: antecedentes estéticos do afrofuturismo no Brasil”, elaboramos uma discussão paralela àquela do primeiro capítulo, com ênfase em manifestações artísticas afrodiáspóricas do Brasil, iniciando tal discussão em meados no século XIX, até alcançar as obras afrofuturistas do século XXI. Semelhanças entre os contextos nacionais são ressaltadas, como o desenvolvimento da literatura negra a partir de críticas políticas no período do abolicionismo, ou o desenvolvimento da ficção especulativa e outras formas de auto-representação derivados de alianças internacionais entre artistas negros - sobretudo através de eventos culturais afrodiáspóricos, como o Festival Mundial de Artes Negras de Dakar, e o Festival Mundial de Arte e Cultura Negra e Africana de Lagos. Algumas diferenças entre os contextos nacionais também foram cruciais para situar as obras brasileiras na constelação transnacional das artes da diáspora, principalmente no tocante à peculiaridade institucional e ideológica do Estado nacional, que passa por diversas transformações capazes de influenciar as estratégias de resistência dos artistas, como a instauração do regime militar e o processo posterior de redemocratização da sociedade civil.

Apesar de optarmos pelos recortes históricos cronológicos, determinados por eventos políticos relevantes para a reconfiguração das artes afrodiáspóricas, o princípio de análise da exposição das obras segue o processo de articulação entre as diferentes linguagens artísticas e a incrementação gradual das estratégias de agência criativa voltadas ao imaginário social, que passa pela formação de propostas estéticas inovadoras derivadas de operações de hibridação, como o Samba-Rock e o Samba-Reggae, bem como, por mudanças epocais, como a difusão territorial do projeto afrofuturista no Brasil no final do século XX, a intensificação das trocas culturais transnacionais e a disseminação de inovações tecnológicas no início do século XXI. Ao longo do segundo capítulo, as obras de artistas como Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis, Abdias do Nascimento, Elza Soares, Gilberto Gil, Jorge Ben, Itamar Assumpção, Chico Science & Nação Zumbi, Ellen Oléria, BaianaSystem, Baco Exu do Blues, Amaro Freitas e muitos outros, foram discutidas em toda sua riqueza de detalhes, com o propósito de embasar historicamente a análise em profundidade de obras afrofuturistas e de experiências sociais de artistas afrofuturistas do Brasil. A imaginação aparece ao longo de todo este capítulo como o principal lastro político que interliga as representações contidas nas obras, e a interpretação da mesma como ferramenta política de agência valida o agrupamento transversal de obras que

propomos, enquanto mais um dos prolongamentos políticos globais da rede de colaboração e solidariedade da diáspora africana.

No capítulo 3, chamado “Pasme primo, mas quem cisma é o Estado: representações e experiências do afrofuturismo no Brasil”, elaboramos análises de conteúdo sobre obras de arte de segmentos diferentes e discussões sobre as experiências artísticas dos sujeitos, viabilizando uma articulação entre diferentes conjuntos de dados qualitativos, coletados nas diversas fases do processo de pesquisa. Filmes, livros e álbuns musicais afrofuturistas contribuem, cada um a seu modo, para qualificar o status contemporâneo desta tradição artística no Brasil, por isso, nossa proposta de análise em profundidade constitui um exercício de articulação política das estratégias imaginativas de agência. O filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015), demonstra como a ruptura das fronteiras entre gêneros cinematográficos produz um panorama estético afeito às nuances híbridas e ambivalentes da experiência social de sujeitos negros periféricos, abrindo caminho para criar instrumentos de crítica ao racismo institucional do Estado e às políticas de segregação territorial. Já o livro *O Caçador Cibernético da Rua 13* (2017), produz alternativas para a tradução e renovação de saberes ancestrais de matriz africana – da mitologia histórica à lógica ritualística da espiritualidade e da religiosidade afrodiáspórica – no seio das tradições estéticas da modernidade, como a ficção científica e a fantasia, preservando, simultaneamente, estratégias de caracterização do papel do Estado no controle moral da sociedade, das formas de sociabilidade e das corporalidade negras. E o álbum musical *Represença* (2019), na riqueza de sua sonoridade híbrida e liricismo crítico, confirma e estende a percepção de que os usos hábeis do imaginário cultural da diáspora africana fornecem elementos capazes de remodelar e reconfigurar modos de ação e de pensamento, principalmente no tocante aos horizontes de expectativa da juventude negra periférica.

Por outro lado, o capítulo 3 também foi construído para enfatizar as conexões práticas e simbólicas entre as representações culturais nas obras e as experiências sociais dos artistas – e as três últimas seções são dedicadas a essa tarefa analítica, qualificando as percepções destes sujeitos e relacionando-as a suas obras. A partir dos diálogos indiretos com o diretor Adirley Queirós – amparados por dados secundários de entrevistas – procuramos argumentar em favor da abertura classificatória do afrofuturismo, devido às rupturas do significante negro a partir da diáspora africana, do descentramento do modelo binário de identificação étnico-racial dos Estados Unidos e de um entendimento construtivista dos significados da arte. Já na entrevista com Fábio Kabral, procuramos compreender a percepção do escritor sobre o afrofuturismo no Brasil, verificando as disputas entre posições essencialistas e antiessencialistas, as condições

de trabalho no ramo editorial, as inspirações estéticas derivadas da trajetória e os repertórios de experiência incorporados na elaboração de seus livros. Por fim, a partir da entrevista com Antônio Junião, integrante do grupo Sensala Hi-Tech, discutimos o entrecruzamento das artes da diáspora africana entre linguagens representacionais como a música, ilustração, literatura e jornalismo, relacionando elementos da trajetória do artista com o conteúdo de suas obras com o Sensala e outros coletivos com os quais atuou, além de aspectos conceituais e históricos do afrofuturismo e da identidade cultural afrodiaspórica.

As inúmeras perspectivas individuais e coletivas – tensionadas entre as dimensões da estética e da política, assim como, entre passado, presente e futuro - que procuramos articular no decorrer dos três capítulos desta dissertação, fundamentam empírica e teoricamente nosso argumento principal sobre o afrofuturismo, de que *a imaginação é uma ferramenta política de agência*. A historicidade das formas de articulação política criadas entre diferentes linguagens artísticas do final do século XIX até a atualidade, o conteúdo representacional de obras de arte afrofuturistas do Brasil e as experiências dos artistas afrofuturistas brasileiros, corroboram tal argumento em múltiplas frentes, conferindo fundamentação científica significativa para nosso trabalho, com discussões variadas que compõem uma perspectiva holística sobre o tema. Sem pretender esgotar as referências culturais materiais e simbólicas potencialmente relacionadas ao afrofuturismo no Brasil, acreditamos na suficiência e na pertinência dos esforços realizados até aqui. O intuito desta pesquisa está ancorado na relevância e na atualidade do afrofuturismo como tema científico, e seu enquadramento a partir dos Estudos da diáspora africana - tendo como base teórica os Estudos Culturais e Estudos Pós-Coloniais, e como base metodológica a análise de conteúdo com ênfase em regimes de representação e as entrevistas de profundidade e/ou semiestruturadas – fornece parâmetros para a auto-determinação deste movimento social e artístico, para formas inovadoras de organização e disputa político, e para o incremento das estratégias de investigação e produção de conhecimento centradas na diáspora africana.

A compreensão sociológica sobre o potencial estético e político do afrofuturismo que procuramos fornecer ao longo desta dissertação, e, mais especificamente, sobre o potencial da imaginação como ferramenta política de agência no contexto das artes da diáspora africana, é relevante para os avanços teóricos, metodológicos e analíticos de pesquisas científicas na área da Sociologia em particular e das Ciências Sociais de modo geral, por estabelecer parâmetros válidos a serem rearticulados por pesquisadores e por pesquisadoras insurgentes neste campo de estudos. Ademais, os prospectos sobre o afrofuturismo no Brasil e no mundo, acadêmica e artisticamente, são instigantes, dialogando com uma vasta série de temas adjacentes e áreas



de investigação complementares – principalmente em perfil interdisciplinar. Sem prever seus horizontes de expansão e consolidação, acreditamos que o afrofuturismo se tornará – se já não pode ser considerado – uma referência significativa para o desenvolvimento de novos projetos estético-políticos na contemporaneidade, sobretudo aqueles dedicados à ampliação das formas de agência criativa negra em perspectiva transnacional. Do mesmo modo, as pesquisas na área de relações étnico-raciais, Sociologia da arte, movimentos sociais, entre outras, podem de fato se beneficiar com o tipo de repertório instrumental de análise que propomos. Esperamos com este trabalho, que as reflexões sobre o tempo como zona de disputa política possam avançar, e que o incomensurável potencial crítico e criativo dos sujeitos afrodiaspóricos seja reconhecido derradeiramente.

## Referências bibliográficas

ADAMS JR, Robert Lee. Rewriting the african diaspora in the caribbean and latin america: beyond disciplinary and national boundaries. In: **African and black diaspora: an international journal**. v. 5, n. 1, 2012.

ADEYEMI, Tomi. **Children of Blood and Bone**. New York: Henry Holt Press, 2018.

AIN-ZAILA, Lu. Arquétipos afrofuturistas: as novas geografias da presença afrodiaspórica por negr@s na ficção especulativa. In: **Assimetrias e (in)visibilidades: vigilância, gênero e raça**. Salvador: VI Simpósio Internacional Lavits, 2019.

AIN-ZAILA, Lu. **(In) Verdades**. São Paulo: Editora Kitembo, 2016.

AIN-ZAILA, Lu. **(R) Evolução**. São Paulo: Editora Kitembo, 2017.

AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da memória; A memória e as morfologias da diferença. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigues (Orgs.). **O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora**. Rio de Janeiro, LDC, 2017.

ALICE, Tania. Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos. In: **Catálogo Nacional do SESC - Reflexões sobre a linguagem da performance no Brasil**. “O que é performance?”, 2014.

ALVES, Zélia Maria Mendes; SILVA, Maria Helena Dias da. **Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta**. Paideia, FFCLRP, USP, v. 2, Fev/Jul, 1992.

ANDERSON, Reynaldo. Afrofuturism 2.0 & the Speculative Art Movement: notes on a manifesto. In: **The Black Speculative Arts Movement: black futurity, art + design**. New York: Lexington Books, 2016.

ANDERSON, Reynaldo; JENNINGS, John. **The Digital Turn and the Visual Art of Kanye West**. Exeter University: Palgrave Connect, 2014.

ANDRADE, Pedro. **Hibridação e pós-colonialismo**. In: Anais do IV Congresso Internacional em Estudos Culturais: colonialismos, pós-colonialismos e lusofonias, p. 523-527, 2014.

ARAÚJO, Joyce Vianna de. **Afrofuturismo: o retorno ancestral em “O Caçador Cibernético da Rua 13”**, de Fábio Kabral . (Monografia). Faculdade de Letras, Universidade de Brasília: 2020.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “O Imortal” e “Rui de Leão”. In: **Sobre a Imortalidade de Rui de Leão**. São Paulo: Plutão Livros, 2018.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BARRETO, Lima. “A Nova Califórnia”, “Cemitério dos Vivos” e “Os Bruzundangas”. In: **Contos**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 1995.

BELINGA, Martial Ze. Descolonizar a história: epistemologia disruptiva. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 10, n. 3, set.- dez. 2020, p. 1045-1066.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade e interseccionalidade emancipadora: a organização política das trabalhadoras domésticas no Brasil. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 30, n. 1, jan.- abr. 2015, p. 147-163.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Em *Tese*, v. 2, n. 1, jan.- jul. 2005.

BRAGA, Amanda. **História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas**. São Carlos: EdUFSCar, 2020.

BRAH, Avtar. **Decolonial Imaginings: Intersectional Conversations and Contestations**. London: Goldsmiths Press, 2022.

BRAH, Avtar. Diferença, Diversidade, Diferenciação. In: **Cadernos Pagu**, v. 26, n. 1, jan.- jun, 2006, p. 329-376.

BUROCCO, Laura. Afrofuturismo e o devir negro do mundo. **Arte & Ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. n. 38, julho, 2019.

BUTLER, Kim. Defining diaspora, refining a discourse. **Diaspora: a journal of transnational studies**, v. 10, n. 2, 2001.

BUTLER, Octavia. **Bloodchild**. London: Headline Press, 2014.

CALENTI, Carlos. Octavia Butler, afrofuturismo e a necessidade de criar novos mundos. In: FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. São Paulo: 2015.

CAMPOS, Luiz Augusto. Multiculturalismos: essencialismo e antiessencialismo em Kymlicka, Young e Parekh. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 18, n. 42, maio/agosto, 2016, p. 266-293.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2019.

CARVALHO, Laila Souza de. **Afrofuturismo na Encruzilhada: usos e sentidos de tecnologias ancestrais diaspóricas**. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Sergipe, 2023.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma Feijoada: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 33, n. 96, 2018.

CHAVES, Wanderson da Silva. **O Brasil e a recriação da questão racial no pós-guerra: um percurso através da história da Fundação Ford**. (Tese de doutorado). Programa de pós-graduação em história, Universidade de São Paulo: 2011.

CHESNUTT, Charles. The Goophered Grapevine. In: **The Goophered Grapevine and Other Stories**. Moscow: Dodo Press, 2008.

CLARK, Ashley. Por dentro do afrofuturismo: um guia sônico. In: FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. São Paulo: 2015.

CLEAVER, Eldridge. **Soul On Ice**. New York: Delta, 1999.

COELHO, Manoel Jacinto. **Universo em Desencanto**. São Paulo: Editora Rosaes, 1973.

DELANY, Martin. **Blake, or the Huts of America**. Harvard University Press, 2017.

DELANY, Samuel. A necessidade de amanhãs. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

DELANY, Samuel. Babel-17. In: **Babel 17/Estrela Imperial**. Beberibe: Morro Branco, 2019.

DELANY, Samuel. **The Einstein Intersection**. Middleton: Wesleyan University Press, 1998.

DERY, Mark. De volta para o Afruturo: entrevistas com Samuel Delany, Greg Tate e Tricia Rose. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

DERY, Mark. Afrofuturismo reloaded. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

DIAS, Jéssica Cristina do Nascimento; RODRIGUES, Márcio dos Santos. Por uma genealogia do afrofuturismo. **Kwanissa**, São Luís, v. 4, n. 7, Dossiê: Estudos africanos e Afro-brasileiros: pesquisas da primeira turma, p. 271-293, 2021.

DOUGLASS, Frederick. **Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave**. New York: Dover Thrift, 1995.

DOUGLASS, Frederick. **The Heroic Slave**: a Heartwarming Narrative of the Adventures of Madison Washington, in Pursuit of Liberty. New York: Wildside Press, 2012.

DU BOIS, W.E.B. **As almas da gente negra**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

DU BOIS, W.E.B. O cometa. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1**: Afrofuturismo, 2020.

DU BOIS, W.E.B. “Jesus Christ in Texas”. In: **Darkwater**: Voices From Within the Veil. New York: Dover Publications, 1999.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, janeiro/abril, 2016.

EDWARDS, Brent. **The Uses of Diaspora**. **Social Text** 66, v. 19, n. 1, 2001.

ELLISON, Ralph Ellison. **Invisible Man**. London: Penguin Books Ltd., 2014.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (Org). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: 2015.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. **Beleléu e Pretobrás**: palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTINO, Deivison Mendes. Frantz Fanon: capitalismo, racismo e a sociogênese do colonialismo. **Revista Ser Social**, Brasília, v. 20, n. 42, p. 148-163, janeiro/junho, 2018.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip-hop: cultura e política no contexto paulistano**. (Tese de Doutorado). Programa de pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2005.

FILHO, Aires da Mata Machado. **O Negro e o Garimpo em Minas Gerais**. São Paulo: Editora APGIQ, 1986.

FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos avançados**, v. 18, n. 50, jan./abr., 2004.

FLOR, Cauê Gomes. **Através do atlântico**: a genealogia e os modelos de diáspora africana. São Paulo: Intermeios, 2022.

FLOR, Cauê Gomes. O conceito de diáspora africana como argumento para descentrar a identidade negra. **Revista Ambivalências**, v. 5, n. 9, p. 148-171, jan./jun., 2017.

FLOR, Cauê Gomes. KAWAKAMI, Érica Aparecida e SILVÉRIO, Valter Roberto. Tornar-se sujeito afro-diaspórico: working with Du Bois, Fanon e Stuart Hall. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 10, n. 3, set.-dez. 2020, p. 1289-1322.

FLORES, Tarsila. Branco Sai, Preto Fica: cenas sobre punição e genocídio negro no Distrito Federal. **Revista InsUrgência**, v. 3, n. 2, 2017, p. 348-372.

FRASER, Nancy. Redistribuição ou reconhecimento? Classe e status na sociedade contemporânea. In: **Interseções** – Revista de Estudos Interdisciplinares, jan.-jun., 2002, v. 4, n. 1, p. 7-32,

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia**, n. 17, 2018.

GATES, Henry Louis Jr. **Os negros na América Latina**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GIL, Gilberto. Cultura Digital.br. In: SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio (Orgs.). **Cultura Digital.br**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. In: **Revista Criação & Crítica**, nº.1: p. 53-55, 2008.

GOMES, Lauro Felipe. Ser Pardo: o limbo identitário-racial brasileiro e a reivindicação da identidade. In: **Cadernos de Gênero**, v. 5, n. 1, 2019, p. 66-78.

GÓES, Jacqueline Teixeira. **Afrociborgue**: performances negro-diaspóricas e próteses digitais do rap brasileiro. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2017.

GRIGGS, Sutton E. **Imperium in Imperio**. Berkley: Mint Editions, 2021.

GUERREIRO, Goli. **Terceira Diáspora**: culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Editora Corrupio, 2010.

GUIMARÃES, Ruth. **Água Funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.

GUIMARÃES, Ruth. **Os Filhos do Medo**. São Paulo: Cultrix, 1972

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de; VON SIMSON, Olga R. de Moraes. A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente. In **Revista Ciências Sociais Hoje: Vértice/ANPOCS**, p. 212-243.

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

HALL, Stuart. Culture, Resistance and Struggle. In: **Cultural Studies 1983: atheoretical history**. Duke University: 2016b.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição, tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARTMAN, Saidiya. Tempo da escravidão. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 10, n. 3, set.- dez. 2020, p. 927-948.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: EDUSC, 2008.

HIGGINS, Dick. Intermídias. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**, volume 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Branco sai, preto fica”: a crise da figura do mediador humano. **Novos Estudos CEBRAP**, 103, p. 219-226, nov., 2015.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOOKS, Bell. An aesthetic of blackness: strange and oppositional. **Lennox Avenue: a journal of interarts inquiry**, v. 1, p. 65-72, 2018.

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

JULIANO, Pedro Barcellos Rodrigues. Ei, você aí macho discreto, chega mais, cola aqui, vamos bater um papo reto: tratando de masculinidades e vivências negras. **Epistemologias do Sul**, v. 4, n. 1, p. 132-143, 2020.

JÚNIOR, Edmilson Forte Miranda. **O que você quer ser quando crescer: afrofuturismo no curta-metragem Bluesman**. Avança Cinema International Conference, p. 357-364, 2021.

KABRAL, Fábio. Afrofuturismo: ensaio sobre narrativas, definições, mitologia e heroísmo. In: LIMA, Emanuel; SANTOS, Fernanda; NAKASHIMA, Henry; TEDESCHI, Losandro (Orgs.). **Ensaio sobre racismos: pensamento de fronteira**. Balão Editorial: 2019.

KABRAL, Fábio. **O caçador cibernético da rua 13**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

- KABRAL, Fábio. **A cientista guerreira do facão furioso**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- KABRAL, Fábio. **O Blogueiro das Redes Sobrenaturais**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.
- KANTHAK, Kristin; KRAUSE, George A. **The Diversity Paradox: Political Parties, Legislatures, and the Organizational Foundations of Representation in America**. Oxford University Press, 2012.
- LAFLEUR, Ingrid. Plano de ação. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.
- LE GUIN, Ursula. **The Left Hand of Darkness**. New York: Ace Books, 1987.
- LIMA, Raquel. **Afrofuturismo: a construção de uma estética [artística e política] pós-abissal**. In: 7th AfroEuropeans Network Conference, Lisbon: 2019.
- LIMA, Engel; SANTOS, Hasani. A proposta do sujeito afro-periférico por meio do rap e do hip-hop: uma leitura por meio da Identidade e da Diáspora. In: **Praça**, Revista Discente da Pós-graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 1, n. 1, 2017.
- LOVEJOY, Paul. Identidade e a miragem da etnicidade: a jornada de Mahommah Gardo Baquaqua para as Américas. **Afro-Ásia**, n. 27, p. 9-39, 2002.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, Jan./abr. 2016.
- MARTINS, Kariny Felipe. **Ficção especulativa no cinema negro brasileiro - a estética afrofuturista em curtas-metragens**. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná, 2021.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, pp. 172-209, Ano 23, nº 1, 2001.
- MEDEIROS, Priscila Martins de. Diáspora africana e artes: os debates recentes no NEABUFSCar para uma nova agenda de pesquisa. In: MEDEIROS, Priscila Martins, *et. al.* **E agora falamos nós: os 30 anos de história do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFSCar**. São Carlos: EdUFSCar, 2023.
- MENEZES, Sandra. **O Céu Entre Mundos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.
- MIGLIEVICH, Adélia. Sociologia, reescritas pós-coloniais e crítica. **Blog do Labemus**, dezembro, 2016. Disponível em: <<https://blogdolabemus.com/2016/12/18/>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2023.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**. São Paulo: Editora UFMG, 2003.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, p. 287-324, 2008.
- MILLER, D. Scot. Um manifesto afro-surreal. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

MOURA, Clóvis. **Racismo e luta de classes no Brasil**: textos escolhidos de Clóvis Moura. Parnaíba/Fortaleza: Editora Terra Sem Amos, 2020.

MÜLLER, Jurgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, volume 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. **MASP Afterall**: Arte e descolonização, São Paulo, 2020.

MORRISON, Toni. A vida moderna começa na escravidão. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1**: Afrofuturismo, 2020.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NEGUS, Keith. O *business* do Rap: entre a rua e os escritores dos executivos das gravadoras. In: Micael Herschmann (Org.): **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras; Cores Editora, 2011.

NELSON, Alondra. Introdução a Future Text. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1**: Afrofuturismo, 2020.

NELSON, Steven. Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews. In: JONES, Amelia. **A Companion to Contemporary Art since 1945**. Blackwell Publishing, 2006.

OKORAFOR, Nnedi. **Akata Warrior**. London: Penguin Group, 2018.

OKORAFOR, Nnedi. **Akata Witch**. London: Penguin Group, 2017

OLIVEIRA, Helena Lucas Rodrigues. **Delirando o presente**: o ethos discursivo em canções afrodiáspóricas - perspectiva afrofuturista. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2021.

PECLY, Julio. **Cidade de Deus Z**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015.

PITTA, Alexandre Carvalho. “**Eu trouxe na alma a essência que eles buscam no sample**”: a diáspora africana nos samplings de Criolo e de Emicida. Salvador: XV ENECULT, 2019.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. Entrevista concedida a Maurício Campos Mena, Claudio Reis e Raquel Imanishi. **Negativo**, Brasília, v.1 n.1, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.



RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, volume 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2018.

REIS, Maria Firmina dos. A Escrava. In: **Revista Maranhense**, n. 3, 1887. Republicado em **Úrsula**, 7.ed., 2018, p. 193-207.

REZAIRE, Tabita. Tráfico Exótico. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

ROCHA, Pitter Gabriel Maciel. **O som afrofuturista**: elaboração da ficção sônica Impactitos por Disco Duro. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

ROCHA, Rose de Melo; GHEIRART, Ozzie. “Esse close eu dei!”: a pop-lítica “orgunga” de Rico Dalasam. **Revista Eco Pós - Cultura Pop**, v. 19, n. 3, 2016.

ROSE, Tricia. **Black Noise**: rap music and black culture in contemporary America. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

ROSE, Tricia. De volta para o afrofuturo. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

SALTURI, Luis Afonso. A Sociologia da arte, principais abordagens teóricas e metodológicas. **Sophia**, Ano 1, v. 1, n. 3, 2015.

SANTOS, Ale. **Rastros de Resistência**: Histórias de Luta e Liberdade do Povo Negro. São Paulo: Panda Books, 2019.

SANTOS, Ale. **O Último Ancestral**. São Paulo: Harper Collins, 2023.

SCHUYLER, George. **Black Empire**. London: Penguin Group, 2023

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVERO, Denise de Sousa. **Planejamento urbano no distrito federal**: o caso de Ceilândia. (Monografia). Departamento de Geografia, Universidade de Brasília, 2014

SILVA, Cristiane Rocha, GOBBI, Beatriz Christo; SIMÃO, Ana Adalgisa. O uso da análise de conteúdo como uma ferramenta para a pesquisa qualitativa: descrição e aplicação do método. **Organizações Rurais Agroindustriais de Lavras**, v. 7, n. 1, p. 70-81, 2005.

SILVA, SANTOS, VAN AMSTEL. “Quando o negro se movimenta, toda a possibilidade de futuro com ele se move”: afrofuturismo e práticas estéticas de resistência. In: **Revista Albuquerque**, vol. 11, n. 21, jan.-jun., 2019.

SILVA, Kellen Carolina Oliveira; QUADRADO, Jaqueline Carvalho. **O afrofuturismo como forma de representação cultural**. São Luís: II EMICULT, 2016.

SILVÉRIO, Valter. **Agência criativa negra**: rejeições articuladas e reconfigurações do racismo. São Paulo: Intermeios, 2022.

SILVÉRIO, Valter; HOFBAUER, Andreas; KAWAKAMI, Erica Aparecida; FLOR, Cauê Gomes. “Diáspora Africana”: caminhando entre genealogias, abrindo novos horizontes. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 10, n. 3, set.- dez. 2020, p. 877-902.

SOUZA, Waldson Gomes. **Afrofuturismo**: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2019.

SOUZA, Esdras Oliveira; ASSIS, Kleyson Rosário. **O afrofuturismo como dispositivo na construção de uma proposta educativa antirracista**. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, Serra Talhada, 6, p. 64-74, jan./dez., 2019.

TATE, Greg. De volta para o afrofuturo. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

TRINDADE, Solano. “Amanhã Será Melhor”, “Canto dos Palmares”, “Civilização Branca”, “O tempo jogou prata sobre minha cabeça” e “Velho Atabaque”. In: **Poemas Antológicos**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

TORRES, Celia Cristina. **O cinema negro brasileiro**: funções práticas e (re)representações. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, 2019.

VERGER, Pierre. **Lendas Africanas dos Orixás**. 4ª edição. Salvador: Corrupio, 1997.

WEIBEL, Peter. The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds: Globalization and Contemporary Art. **900 Transnational**, v. 1, n. 1, mar., 2017.

WILLIAMS, Raymond. **The Politics of Modernism**: against the new conformists. London: Verso, 1989.

WOMACK, Itasha. Cadete Espacial. In: FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: 2015.

YASZEK, Lisa. Raça na ficção científica: o caso do afrofuturismo. In: AMORIM, Tomaz (Org.). **Ponto Virgulina #1: Afrofuturismo**, 2020.

ZELEZA, Paul Tiyambe. African Diaspora. In: **New Dictionary of the history of ideas**, edited by Maryanne Cline Horowitz. Farmington Hill: Thomson Gale, 2005.

ZELEZA, Paul Tiyambe. Diásporas Africanas: Para uma História Global. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 10, n. 3, set.- dez. 2020, pp. 903-925.

## Referências bibliográficas digitais

IZA. As coisas incríveis da nossa cultura vieram da periferia. Veja. 2021. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/iza-as-coisas-incriveis-da-nossa-cultura-vieram-da-periferia/>>.

Acesso em: 17 de jul. de 2022.

KABRAL, Fábio. Heróis com rosto africano são cura para o nosso trauma histórico. Carta Capital. 2017b. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/herois-com-rosto-africano-sao-cura-para-o-nosso-trauma-historico/>>. Acesso em: 20 de jan. de 2024.

NASCIMENTO, Abdias do. Sankofa - ocupação Abdias do Nascimento. Itaú Cultural. 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>>. Acesso em: 8 de set. de 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. A presença Indígena. Jornal da USP, 2023. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-presenca-indigena/>>. Acesso em: 9 de fev. de 2024.

QUEIRÓS, Adirley. Debate sobre o filme “Branco Sai, Preto Fica” do diretor Adirley Queirós. Canal Semana da Imagem e Som UFSCar 2022. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sdfhTeoFYBE>>. Acesso em: 30 de jan. de 2024.

QUEIRÓS, Adirley. Uma entrevista com Adirley Queirós, diretor de “Branco Sai, Preto Fica” e “Era Uma Vez em Brasília”. Revista Trip.uol. 2017. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>>. Acesso em: 30 de jan. de 2024.

QUEIRÓS, Adirley. “Adirley Queirós, ‘Branco Sai, Preto Fica’”. Revista Ignorância Times. 2021. Disponível em: <<https://ignorancietimes.com.br/adirley-queiros-branco-sai-preto-fica>>. Acesso em: 30 de jan. de 2024.

REIS, Mahal. Em conversa exclusiva, Mahal Reis fala sobre literatura, LuizMelodia, novo álbum e mais. Canal Rap Rio de Janeiro. 2018. Disponível em: <<https://www.canalraprj.com.br/2018/01/16/em-conversa-exclusiva-mahal-reis-fala-de-literatura-luiz-melodia-novo-album-e-mais/>>. Acesso em: 10 de abr. 2023

REIS, Tássia. Você já ouviu falar sobre afrofuturismo? Canal Futura. 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/canalfuturaoficial/videos/afronta-t%C3%A1ssia-reis/2076627142362550/>>. Acesso em: 20 de out. de 2022.

## Referências musicais

ALÁFIA. **Além do Lá**. São Paulo: Aláfia (Independente), 2023.

ALÁFIA. **Corpura**. São Paulo: YB Music/Natura Musical, 2015.

ALIENAÇÃO AFROFUTURISTA. **Wambua**. São Paulo: Awma Music/Track Cheio, 2018.

AMARANTOS, Gaby. **Tecno Show**. São Paulo: Amarantos Eleva/Deck, 2022.

AMARANTOS, Gaby. **Treme**. São Paulo: Som Livre, 2012.

ASSUMPCÃO, Itamar. **Beleléu, Leléu, Eu**. São Paulo: Lira Paulistana, 1980.

ASSUMPCÃO, Itamar. **Pretobrás: Por Que Que Eu Não Pensei Nisso Antes?** São Paulo: Atracção Fonográfica, 1998.

ASSUMPCÃO, Itamar. **Pretobrás II: Maldito Vírgula**. São Paulo: Selo SESC, 2010.

ASSUMPCÃO, Itamar. **Pretobrás III: Devia Ser Proibido**. São Paulo: Selo SESC, 2010.

BACO EXU DO BLUES. **Bluesman**. Salvador: EAEO Records, 2018.

BACO EXU DO BLUES. **Esú**. Salvador: Baco Exu do Blues (Independente), 2017.

BACO EXU DO BLUES; DIOMEDES CHINASKI. **Sulicídio** [2016]. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=OoWPHgvi16I&ab\\_channel=ipDrua](https://www.youtube.com/watch?v=OoWPHgvi16I&ab_channel=ipDrua)>. Acesso em 1 de ago. 2023.

BADU, Erykah. **Baduizm**. Philadelphia/New York/Dallas: Kedar/Universal, 1997.

BADU, Erykah. **New Amerykah Part One (4th World War)**. Dallas/Los Angeles/New York: Motown Universal, 2008.

BADU, Erykah. **New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)**. Dallas/Los Angeles/New York: Motown Universal, 2010.

BADU, Erykah. **Worldwide Underground**. New York: Motown Records, 2003.

BAIANASYSTEM. **BaianaSystem**. Salvador: Máquina De Louco, 2010.

BAIANASYSTEM. **Duas Cidades**. Salvador: Máquina De Louco, 2016.

BAIANASYSTEM. **O Futuro Não Demora**. Salvador: Máquina De Louco, 2019.

BEN, Jorge. **África Brasil**. Rio de Janeiro: Philips Records/Universal Music/Polysom, 1976.

BEN, Jorge. **A Tábua de Esmeralda**. Rio de Janeiro: Philips Records/Universal, 1974.

BEN, Jorge. **Jorge Ben**. Rio de Janeiro: Philips Records/Universal, 1969.

- BEN, Jorge. **Negro é Lindo**. Rio de Janeiro: Philips Records/Universal Music, 1971.
- BEN, Jorge. **Samba Esquema Novo**. Rio de Janeiro: Philips Records/Universal/Polysom, 1963.
- BEN, Jorge; GIL, Gilberto. **Gil e Jorge: Ogum, Xangô**. Rio de Janeiro: Philips Records/Verve Records, 1975.
- BEYONCÉ. **Lemonade**. New York/Los Angeles: Parkwood/Columbia, 2016.
- BEYONCÉ. **Renaissance**. New York/Los Angeles/Ocho Rios/Westport: Parwood/Columbia: 2022.
- BEZERRA DA SILVA. “Malandragem dá Um Tempo”. In: **Alô Malandrage, Maloca o Flagrante**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1986.
- BK’. “Continuação de Um Sonho”. In: **Icarus**. Rio de Janeiro: Gigantes, 2022.
- BLACK RIO. **Maria Fumaça**. Rio de Janeiro: WEA/Atlantic Records, 1977.
- BROWN, Carlinhos. **Alfagamabetizado**. Salvador: Delabel/EMI Records, 1996.
- CACHORRÃO DO BREGA; G I Cantor. “Dança do Jumento”. In: **Jumentinho**. Ceilândia: World Music Production, 2023.
- CAPLETON. “Jah Jah City”. In: **More Fire**. Islington: VP Music Group, 2000.
- CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro/São Paulo: Chaos Records, 1996.
- CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao Caos**. Rio de Janeiro: Chaos Records, 1994.
- COLTRANE, John. **Africa/Brass**. Englewood Cliffs: Impulse!, 1961.
- COLTRANE, John. **A Love Supreme**. Englewood Cliffs: Impulse!, 1965.
- COLTRANE, John. **Bahia**. Hackensack: Prestige Records, 1958.
- COLTRANE, John. **Blue Train**. Hackensack: Blue Note, 1957
- COLTRANE, John. **Dakar**. Hackensack: Prestige Records, 1957.
- COLTRANE, John. **Giant Steps**. New York: Atlantic Records, 1959.
- COLTRANE, John. **Meditations**. Englewood Cliffs: Impulse!, 1965.
- DAVIS, Miles. **Bitches Brew**. New York: Columbia Records, 1970.
- DAVIS, Miles. **Live-Evil**. New York/Washington D.C.: Columbia Records, 1971.
- DAVIS, Miles. **Nefertiti**. New York: Columbia Records, 1967.

- DESTINY'S CHILD. "Cater 2 You". In: **Destiny Fulfilled**. New York: Columbia Records/Sony Urban, 2005.
- DESTINY'S CHILD. "Survivor". In: **Survivor**. Houston: Columbia Records, 2001.
- DINO BLACK. "Verídica". In: **Discurso Bélico**. Ceilândia: Dino Black, 2018.
- DREXCIYA. **The Quest**. Detroit: Tresor Records/Clone Records, 1997.
- EARTH, WIND & FIRE. **All N' All**. California: Columbia Records, 1977.
- ELLIOTT, Missy. **Da Real World**. Virginia: The Goldmind/Elektra, 1999.
- ELLIOTT, Missy. **Miss E ... So Addictive**. New York: The Goldmind/Elektra, 2001.
- FERR, Jonathan. **Cura**. Rio de Janeiro: Slap Records, 2021.
- FERR, Jonathan. **Liberdade**. Rio de Janeiro: Slap Records, 2023.
- FERR, Jonathan. **Trilogia do Amor**. Rio de Janeiro: Jonathan Ferr (Independente), 2019.
- FLYING LOTUS. "Zodiac Shit". In: **Cosmogramma**. Los Angeles: WarpRecords, 2010.
- FLYING LOTUS. More. In: **Flamagra**. Los Angeles: Warp Records, 2019.
- FLYING LOTUS. "Putty Boy Strut" e "Until The Quiet Comes". In: **Until The Quiet Comes**. Los Angeles: Warp Records, 2012.
- FLYING LOTUS. "Coronus, The Terminator" e "Never Catch Me". In: **You'reDead!** Los Angeles: Warp Records, 2014.
- FRANÇA, Xênia. **Xenia**. São Paulo: Natura Musical, 2017.
- FREITAS, Amaro. **Sankofa**. London: Far Out Records, 2021.
- FUNKADELIC. **One Nation Under a Groove**. Monroe: Warner Bros., 1978.
- GIL, Gilberto. **Expresso 2222**. Rio de Janeiro: Philips Records/Universal Music, 1972.
- GIL, Gilberto. **Gilberto Gil (Cérebro Eletrônico)**. Salvador/São Paulo/Rio de Janeiro: Philips Records/ Polygram/Universal Music, 1969.
- GIL, Gilberto. **Kaya N'Gan Daya**. Rio de Janeiro/Kingston: Warner Music, 2002.
- GIL, Gilberto. **Realce**. Los Angeles/Rio de Janeiro: WEA Records/Elektra Records, 1979.
- GIL, Gilberto. **Refavela**. Rio de Janeiro: Warner Music, 1977.

- GIL, Gilberto. **Refazenda**. Rio de Janeiro: Philips Records/Universal Music, 1975.
- HANCOCK, Herbie. **Flood**. Tokyo: CBS/Sony Records, 1975.
- HANCOCK, Herbie. **Sextant**. New York: Columbia Records, 1973.
- HANCOCK, Herbie. **Thrust**. New York: Columbia Records, 1974.
- HENDRIX, Jimi. **Axis: Bold As Love**. London: Track Records, 1967.
- INTHEFINITYVOZ. **Carta Pra Terra**. São Paulo: Dow Raiz (Independente), 2018.
- INTHEFINITYVOZ. **Da Extinção Há Existência**. São Paulo: Dow Raiz (Independente), 2013.
- JESUS, Clementina de; DOCA; FILME, Geraldo. **O Canto dos Escravos**. Rio de Janeiro/Diamantina: EMI-Odeon/Eldorado Records, 1982.
- MAIA, Tim. **Tim Maia Racional Vol. 1**. Rio de Janeiro: Seroma Records, 1975.
- MAIA, Tim. **Tim Maia Racional Vol. 2**. Rio de Janeiro: Seroma Records, 1975.
- MC DODÔ. “Bomba Explode na Cabeça”. In: **Bomba Explode (e Seus Maiores Sucessos)**. Ceilândia: MC Dodô Oficial, 2007.
- MENEZES, Margareth. **Elegibô**. Salvador: Polygram/Island Records, 1990.
- MENEZES, Margareth. **Téte a Téte Margareth**. Salvador: Estrela do Mar Records, 2003.
- MONÁE, Janelle. **Dirty Computer**. Atlanta/New York/Los Angeles: Wondaland Arts Society/Bad Boy/Atlantic Records, 2018.
- MONÁE, Janelle. **The ArchAndroid**. Atlanta: Wondaland Arts Society/Bad Boy/Atlantic Records, 2010.
- MONÁE, Janelle. **The Electric Lady**. Atlanta: Wondaland Arts Society/Bad Boy/Atlantic Records, 2013.
- MONK, Thelonious. **Brilliant Corners**. New York: Riverside Records, 1957.
- NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina 2**. Belo Horizonte: EMI Records, 1978.
- NASCIMENTO, Milton; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro. **Missa dos Quilombos**. São Paulo: Ariola Records/Universal Music, 1982.
- NASCIMENTO, Milton; SHORTER, Wayne. **Native Dancer**. Los Angeles: Columbia/EMIOdeon, 1974.

- NASCIMENTO, Milton; VAUGHAN, Sarah. **Brazilian Romance**. Los Angeles: Columbia, 1987.
- OLÉRIA, Ellen. **Afrofuturista**. Brasília: Carne Dura Produções, 2016.
- OLÉRIA, Ellen. **Peça**. Brasília: Carne Dura Produções, 2009.
- OLÉRIA, Ellen. **Ellen Oléria**. Brasília: Universal Music, 2013.
- OUTKAST. **Aquemini**. Atlanta: Arista Records/LaFace Records, 1998.
- OUTKAST. **ATliens**. Atlanta: Arista Records/LaFace Records, 1996.
- OUTKAST. **Southernplayalisticadillacmuzik**. Atlanta: Arista Records/LaFace Records, 1994.
- PARLIAMENT. **Mothership Connection**. New Jersey: Casablanca/Def Jam, 1975.
- PAULINHO DO SAX. “Melô da Barata”. In: **Paulinho do Sax**. Ceilândia: BMG Ariola Discos Ltda., 1996.
- REIS, Mahal. **Aura**. Rio de Janeiro: Mondé Records, 1995.
- REIS, Mahal. **Cypha Sônico**. Rio de Janeiro: Mondé Records/Bebê NinjaProduções, 2006.
- REIS, Mahal. “MC’s Emergentes”. In: MARCELO D2 (Org.). **Hip-Hop Rio**. RiodeJaneiro: Sony Music/EMI, 2002.
- REIS, Tássia. **Outra Esfera**. São Paulo: Tássia Reis (Independente), 2016.
- REIS, Tássia. **Próspera**. São Paulo: Tássia Reis (Independente), 2019.
- RICO DALASAM. **Dolores Dala Guardiã do Alívio**. São Paulo: Rico Dalasam (Independente), 2020.
- RICO DALASAM.. **Orgunga**. São Paulo: Rico Dalasam (Independente), 2016.
- SENZALA HI-TECH. **Representça**. São Paulo: Senzala Hi-Tech (Independente), 2019.
- SENZALA HI-TECH.. **Senzala Hi-Tech**. São Paulo: Casa Azul, 2017.
- SIMONAL, Wilson. “Tributo a Martin Luther King”. In: **Alegria, Alegria!!!** Riode Janeiro: Odeon/EMI/Universal, 1967.



- SIMONAL, Wilson. “País Tropical”. In: **Alegria, Alegria Volume 4, ou Homenagem à Graça, à Beleza, ao Charme e ao Veneno da Mulher Brasileira**. Rio de Janeiro: Odeon, 1969.
- SOARES, Elza. **A Bossa Negra**. Rio de Janeiro: Odeon, 1960.
- SOARES, Elza. **A Mulher do Fim do Mundo**. Rio de Janeiro: Circus/Natura Musical, 2015.
- SOARES, Elza. **Deus é Mulher**. Rio de Janeiro: Deckdisc Records/Polysom, 2018.
- SOARES, Elza. **Do Cóccix até o Pescoço**. Rio de Janeiro: Maianga, 2002.
- SOARES, Elza. **Sambossa**. Rio de Janeiro: Odeon, 1963.
- SOARES, Elza. **Lição de Vida**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976.
- SOARES, Elza. **Pilão + Raça = Elza**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1977.
- SOARES, Elza. **Planeta Fome**. Rio de Janeiro: Deckdisc Records, 2019.
- SOARES, Elza. **Somos Todos Iguais**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.
- SUN RA. **The Futuristic Sound of Sun Ra**. New York: Savoy Records, 1962.
- TIMBALADA. **Mineral**. Salvador: Universal Music, 1996.
- THUNDERCAT. **Drunk**. Los Angeles: Brainfeeder Records, 2017.
- THUNDERCAT. **It Is What It Is**. Los Angeles: Brainfeeder Records, 2020.
- THUNDERCAT. **The Golden Age of Apocalypse**. Los Angeles: Brainfeeder Records, 2011.
- WASHINGTON, Kamasi. **Heaven and Earth**. Los Angeles: Young Records, 2018.
- WASHINGTON, Kamasi. **The Epic**. Los Angeles: Brainfeeder Records, 2015.
- WEST, Kanye. **808’s & Heartbreak**. Honolulu/Burbanks: Def Jam/Roc-A-Fella, 2008.
- WEST, Kanye. **Graduation**. New York/Los Angeles: Def Jam/Roc-A-Fella, 2007.
- WEST, Kanye. **My Beautiful, Twisted Dark Fantasy**. Honolulu/New York/Burbanks: Def Jam/Roc-A-Fella, 2010.

### Referências filmográficas

- A CIDADE É UMA SÓ? Direção: Adirley Queirós. Produção: André Carvalheira. Brasil: Vitrine Filmes, 2011.

AFTER EARTH. Direção: Manoj Night Shyamalan. Produção: Caleb Pinkett e Jada Pinkett Smith. Estados Unidos: Sony Pictures, 2013.

ALMA NO OLHO. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Zózimo Bulbul. Brasil: Cine-TV/Independente, 1973.

ANTEBELLUM. Direção: Gerard Bush e Christopher Renz. Produção: Raymond Mansfield. Estados Unidos: Lionsgate, 2020.

A VIEW TO A KILL. Direção: John Glen. Produção: Albert Broccoli e Michael Wilson. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer/United Artists, 1985.

BLACK IS KING. Direção: Beyoncé Knowles-Carter, et. al. Produção: Jeremy Sullivan, et. al. Estados Unidos: Disney +, 2020.

BLACK PANTHER. Direção: Ryan Coogler. Produção: Kevin Feige. Estados Unidos: Marvel Studios/Walt Disney Studios, 2018.

BLACK PANTHER: WAKANDA FOREVER. Direção: Ryan Coogler. Produção: Kevin Feige e Nate Moore. Estados Unidos: Marvel Studios/Walt Disney Studios, 2022.

BOM DIA, ETERNIDADE. Direção: Rogério de Moura. Produção: Farid Tavares. Brasil: Visceral, 2010.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. Produção: Simone Gonçalves. Brasil: Vitrine Filmes, 2015.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Leon Hirszman, et. al. Produção: Leon Hirszman, et. al. Brasil: Centro Popular de Cultura/Independente, 1962.

CONAN THE BARBARIAN. Direção: John Milius. Produção: Buzz Feitshans e Raffaella e Laurentis. Estados Unidos: Universal Pictures/20th Century Fox, 1982.

ENEMY OF THE STATE. Direção: Tony Scott. Produção: Jerry Bruckheimer. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1998.

ERA UMA VEZ BRASÍLIA. Direção: Adirley Queirós. Produção: Joana Pimenta. Brasil: Vitrine Filmes, 2017.

FILHOS DE GANDHY. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Produção: Bia Castro e Marisa Figueiredo. Brasil: GNT/Globo, 2000.

FRUITVALE STATION. Direção: Ryan Coogler. Produção: Nina Yang Bongiovi e Forest Whitaker. Estados Unidos: The Weinstein Company, 2013.

GAROTAS DO ABC. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira, Selton Mello, André Montenegro e Maria Ionescu. Brasil: Europa Filmes, 2003.

HANCOCK. Direção: Peter Berg. Produção: Akiva Goldsman. Estados Unidos: Sony Pictures, 2008.

HARRIET. Direção: Kasi Lemmons. Produção: Debra Martin Chase. Estados Unidos: Focus Features, 2019.

I AM LEGEND. Direção: Francis Lawrence. Produção: Akiva Goldsman. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2007.

INDEPENDENCE DAY. Direção: Roland Emmerich. Produção: Dean Devlin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1996.

I, ROBOT. Direção: Alex Proyas. Produção: Laurence Mark. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2004.

MALCOLM X. Direção: Spike Lee. Produção: Marvin Worth. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1992.

MATRIX. Direção: The Wachowskis. Produção: Joel Silver. Estados Unidos: Warner Bros, 1999.

MEDIDA PROVISÓRIA. Direção: Lázaro Ramos. Produção: Daniel Filho e Tânia Rocha.

Brasil: Elo Company/H2O Films, 2022.

MEN IN BLACK. Direção: Barry Sonnenfeld. Produção: Walter Parkes e Laurie MacDonald. Estados Unidos: Sony Pictures, 1997.

MEN IN BLACK II. Direção: Barry Sonnenfeld. Produção: Walter Parkes e Laurie MacDonald. Estados Unidos: Sony Pictures, 2002.

MEN IN BLACK III. Direção: Barry Sonnenfeld. Produção: Walter Parkes e Laurie MacDonald. Estados Unidos: Sony Pictures, 2012.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção: Ignácio Gerber. Brasil: Raquel Gerber/Independente, 1989.

RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA. Direção: Adirley Queirós. Produção: João Break. Brasil: Forcine, 2005.

RETURN OF THE JEDI. Direção: Richard Marquand. Produção: Howard Kazanjian. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1983.

SPACE IS THE PLACE. Direção: John Cooney. Produção: Jim Newman. Estados Unidos: Plexifilm, 1974.

SUICIDE SQUAD. Direção: David Ayer. Produção: Charles Roven e Richard Suckle. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2016.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto, Raimundo Wanderley Reis e Cacá Diegues. Brasil: Difilm, 1967.

THE BOOK OF ELI. Direção: The Hughes Brothers. Produção: Joel Silver. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures/Summit Entertainment, 2010.

THE EMPIRE STRIKES BACK. Direção: Irvin Kershner. Produção: Gary Kurtz. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1980.

THE HUNGER GAMES. Direção: Gary Ross. Produção: Nina Jacobson; Jon Kilik. Estados Unidos: Color Force; Lionsgate, 2012.

THE RISE OF SKYWALKER. Direção: Jeffrey Jacob Adams. Produção: Kathleen Kennedy e Michelle Rejvan. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 2019.

UM HOMEM QUALQUER. Direção: Caio Vecchio. Produção: Toni Domingues. Brasil: Encruzilhada Filmes, 2009.