

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSU MESTRADO EM**  
**COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**Marcel Marques de Jesus**

**O POTENCIAL COMUNICATIVO DO AFROFUTURISMO NO VESTUÁRIO DE**  
**NAYA VIOLETA NA CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS DE COEXISTÊNCIA**

**Sorocaba/SP**  
**2025**

**Marcel Marques de Jesus**

**O POTENCIAL COMUNICATIVO DO AFROFUTURISMO NO VESTUÁRIO DE  
NAYA VIOLETA NA CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS DE COEXISTÊNCIA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza.

**Sorocaba/SP  
2025**

#### Ficha Catalográfica

J56p Jesus, Marcel Marques de  
O potencial comunicativo do afrofuturismo no vestuário de Naya Violeta na construção de espaços de coexistência / Marcel Marques de Jesus. -- 2025. 105 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2025.

1. Afrofuturismo. 2. Comunicação. 2. Moda. 3. Violeta, Naya (Estilista). 4. Moda – Aspectos sociais. 5. Vestuário – Aspectos sociais. 6. Semiótica. I. Souza, Luciana Coutinho Pagliarini de, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

**Marcel Marques de Jesus**

**O POTENCIAL COMUNICATIVO DO AFROFUTURISMO NO VESTUÁRIO DE  
NAYA VIOLETA NA CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS DE COEXISTÊNCIA**

Dissertação aprovada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre no Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura  
da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: 21/02/2025

**BANCA EXAMINADORA:**



Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza  
Universidade de Sorocaba



Prof. Dr. Pablo Moreno Fernandes Viana  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais



Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo  
Universidade de Sorocaba

## AGRADECIMENTOS

Não existira agradecimento, se não começasse pelos meus pais. Valquíria e Manuel, que sempre foram o alicerce, as paredes, a cama macia, o edredom quentinho. Todo o tempo ao meu lado, até nas vezes em que eu não os via ali, ou quando nem mesmo eu estava. Meu pai ficava embasbacado com os dias a fio que eu passava lendo, “o que você vai fazer com tudo isso que você lê” me questionava. Eu, muitas vezes, não sabia se conseguiria explicar e fazia alguma piadinha.

Minha mãe, sempre me ouvia, toda novidade da pesquisa que eu me indignava, ou que me comovia, ela era a primeira para quem eu ia contar. Quando eu terminava de falar, em um longo abraço, ela me recarregava de energias para continuar descobrindo novas coisas. Assim, nenhum agradecimento jamais será suficiente para eles dois. Da mesma forma, que não haveria Marcel, sem Manuela, minha irmã mais velha, que sempre influenciou minhas escolhas e minha personalidade, também me ouviu e leu cada palavra desta dissertação. Contribuiu com seu conhecimento e suas ideias não apenas neste trabalho, mas também em toda minha vida.

Na mesma direção, agradeço a Luciana, minha orientadora, pelo acolhimento e afeto que demonstrou desde o nosso primeiro contato. Por carregar esta pesquisa no colo, se dedicar a entender o meu ponto de vista e colaborar intensamente na construção deste trabalho. Agradeço à Maria Ogécia por despertar em mim, desde minha primeira graduação em jornalismo, o interesse em saber mais e por toda colaboração para este projeto. A todos professores e professoras que fizeram parte desta jornada. Entre elas destaco também, minha eterna orientadora e agora colega de pesquisa, Aymê Okasaki, que intensificou meu interesse pelas culturas afro-brasileiras, assim como o grupo de estudos Fayola Odara.

Finalmente, este trabalho não seria possível sem a arte. Mais especificamente a arte preta. São diversos os artistas que me inspiram e que contribuíram na construção deste trabalho. Aqui vou agradecer aqueles que com suas canções embalaram a escrita e me deram animo durante este processo, assim obrigado, Milles Davis, John Coltrane, Erykah Badu, Jorja Smith, Erykah Badu, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Liniker, Melly, Xênia França, Luedji Luna, Brisa Flow, Kali Uchis e Boogarins.

*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje*  
(Ditado Iorubá)

## RESUMO

Esta pesquisa, situada na interseção entre comunicação e moda, tem como tema o Afrofuturismo, entendido como uma alternativa para ressignificar a identidade negra no presente e no futuro, capaz de promover novas formas de alteridade e de convivência. A moda, concebida como linguagem e sistema de signos, utiliza a indumentária como um meio potente de comunicar e significar diferenças e relações com o "outro". Nesse contexto, surge a pergunta norteadora: como a moda afrofuturista da estilista brasileira Naya Violeta pode contribuir para a construção de espaços de coexistência? A partir disso, delinea-se o objetivo geral de compreender o modo como se dá essa contribuição, e os objetivos específicos consistem em apresentar a moda como linguagem produtora de significados, refletir sobre a alteridade como base para a criação de espaços de coexistência e apresentar o Afrofuturismo como um movimento de busca por pertencimento. A fundamentação teórica apoia-se em Branard Malcom e Alisson Lurie para discutir moda como comunicação. O conceito de Afrofuturismo será explorado desde sua origem, cunhada por Mark Derry, até as contribuições de Ytasha L. Womack, Kodwo Eshun e Reynaldo Anderson, além de diálogos com as reflexões de Stuart Hall, Paul Gilroy e Achille Mbembe sobre diáspora e negritude. A alteridade será atrelada às ideias de Mbembe. O objeto empírico, o *fashion film* da marca Naya Violeta exibido no São Paulo Fashion Week em maio de 2023, será analisado à luz da semiótica de Charles S. Peirce. Esta pesquisa justifica-se pela urgência de ampliar as discussões sobre a cultura afro, visando criar ferramentas antirracistas e desmistificar estereótipos.

**Palavras-chave:** Comunicação; Moda; Afrofuturismo; Semiótica peirceana

## ABSTRACT

This research, situated at the intersection of communication and fashion, explores the theme of Afrofuturism as an alternative to re-signify black identity in the present and future, capable of promoting new forms of alterity and coexistence. Fashion, conceived as language and system of signs, utilizes clothing as a powerful means of communicating and signifying differences and relationships with the 'other'. In this context, the guiding question emerges: how can Afrofuturist fashion by Brazilian designer Naya Violeta contribute to the construction of coexistence spaces? From this, the general objective is outlined to understand how this contribution occurs, and the specific objectives consist of presenting fashion as a language that produces meanings, reflecting on alterity as the basis for creating coexistence spaces, and presenting Afrofuturism as a movement seeking belonging. The theoretical foundation relies on Branard Malcom and Alisson Lurie to discuss fashion as communication. The concept of Afrofuturism will be explored from its origin, coined by Mark Derry, to the contributions of Ytasha L. Womack, Kodwo Eshun, and Reynaldo Anderson, in addition to dialogues with the reflections of Stuart Hall, Paul Gilroy, and Achille Mbembe on diaspora and blackness. Alterity will be linked to Mbembe's ideas. The empirical object, the fashion film by Naya Violeta exhibited at São Paulo Fashion Week in May 2023, will be analyzed in light of Charles S. Peirce's semiotics. This research is justified by the urgency to broaden discussions on Afro culture, aiming to create anti-racist tools and demystify stereotypes.

**Key-Words:** Communication; Fashion; Afrofuturism; Peircean Semiotics

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1.1</b>	<b>Sobre o estado da Questão</b> .....	10
<b>1.2</b>	<b>Pergunta norteadora e objetivos</b> .....	13
<b>1.3</b>	<b>Justificativa</b> .....	14
<b>1.4</b>	<b>Metodologia e aportes teóricos</b> .....	15
<b>2</b>	<b>MODA COMO LINGUAGEM: A SUA RELAÇÃO COM O BRASIL</b> .....	17
<b>2.1.</b>	<b>Os significados da moda no Brasil: breve panorama</b> .....	23
2.1.1	Período da escravidão: a moda como expressão de resistência .....	24
2.1.2	A moda brasileira: do século XX até a atualidade .....	28
2.1.3	A reviravolta dos significados e a racialização da moda brasileira .....	37
<b>3</b>	<b>A CONSTRUÇÃO DO NEGRO DO PASSADO DE ESCRavidÃO AO AFROFUTURISMO: A ALTERIDADE EM FOCO</b> .....	42
<b>3.1</b>	<b>Passado: o devir negro</b> .....	43
<b>3.2</b>	<b>Presente: pós-escravidão</b> .....	52
<b>3.3</b>	<b>O Afrofuturismo</b> .....	60
<b>4</b>	<b>AFROFUTURISMO NA MODA DE NAYA VIOLETA</b> .....	68
<b>4.1</b>	<b>Bases teóricas para uma análise semiótica</b> .....	69
4.1.1	Primeiro olhar: contemplar as qualidades e seus efeitos .....	73
4.1.2	Segundo olhar: observar os existentes e seus efeitos .....	74
4.1.3	Terceiro Olhar: as interpretações e seus efeitos .....	84
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	101

# 1 INTRODUÇÃO

Uma pesquisa não brota do acaso. Ela é fruto de vários momentos do caminho percorrido pelo pesquisador: sua história de vida, suas experiências profissionais e intelectuais. Esta pesquisa não foge a essa trajetória que tem os principais pontos aqui apresentados.

O Rock and Roll foi o primeiro objeto de pesquisa abordado na conclusão do Bacharelado em Comunicação Social, com ênfase em jornalismo. A monografia contou com uma pesquisa bibliográfica sobre a história do Rock and Roll e uma análise de aparições do gênero musical nos meios de comunicação de Sorocaba, no final de 2011. Como produto foi apresentado um portal que trazia informações das bandas da cidade e dos eventos. Uma vez concluída a graduação, passei a trabalhar com fotografia, e entre outras vivências culturais, cursei Moda. O tema do trabalho de conclusão de curso foi a Geração Tombamento, o *corpus*, por sua vez, foram as imagens de divulgação do disco “Abram os Caminhos” da cantora Mc Tha. O resultado trouxe à tona toda a riqueza e diversidade presentes na cultura negra, afro-brasileira. É pungente na cultura brasileira as marcas dos africanos escravizados no período colonial existentes no samba e nas religiões de matrizes africanas, por exemplo. Dessa forma foi possível ver na obra da *funkeira* Mc Tha a condensação dos elementos africanos que sobreviveram com o passar do tempo no Brasil em leituras que mostram a contemporaneidade do Funk Ostentação.

O que une ambos os trabalhos de fim de curso foi o tema da cultura negra. No primeiro, o Rock and Roll, fruto do *blues*, tem suas origens nos lamentos dos escravizados norte-americanos, que passaram por processos semelhantes aos negros que tiveram o Brasil como ‘destino’ e acabaram gerando, por aqui, o samba. Assim como o *rhythm and blues* e o funk terminam sendo a herança deixada por eles pela extensão das américas diaspóricas. Esse ambiente e a quantidade de perguntas que surgem ao poder enxergar as raízes apagadas pelos livros de história é o que me motivou a seguir pesquisando. No segundo trabalho, deparei-me com o Afrofuturismo, movimento que desde os anos 90 tem unido artistas negros que imaginam um mundo afrocentrado, um futuro cheio de possibilidades diante de um passado que pode ser reinventado. O desejo de entender a construção de possíveis futuros impulsiona esta pesquisa a ser realizada que busca identificar o Afrofuturismo no Brasil e compreender como se expressa no âmbito comunicacional os significados impregnados na vestimenta de Naya Violeta, no *fashion film* “Reluzente”, apresentado em maio de 2023.

## 1.1 Sobre o estado da questão

O início da investigação se deu pelo levantamento de pesquisas sobre Afrofuturismo no banco de dissertações e teses da CAPES realizado em 2023 com a finalidade de estabelecer um estado da questão. Como se tratava de um termo novo, foram feitas outras pesquisas, também no banco da CAPES, que abordassem a moda afro-brasileira, a moda como comunicação e as religiões de matrizes africanas.

“Wakanda forever: reinvidicações de afrofuturnão sei se os em torno do Pantera Negra Chadwick Boseman” (Silva, 2021) aborda o Afrofuturismo ao analisar o ambiente virtual gerado pelo filme afrofuturista da Marvel, Pantera Negra, na ocasião da morte do seu protagonista. Silva (2021), pontua que o filme surgiu de uma pressão constante de heróis que destoassem da hegemonia branca. Dessa forma, o filme ocupa o espaço de referência pop para crianças e pessoas negras que não se viam representadas antes. A pesquisa de Silva (2021) se destaca por articular o Afrofuturismo com diversos autores que discutem a diáspora africana espalhada pelo mundo e acentua a relevância do movimento na construção de imagens e representações futuras pretas.

O Afrofuturismo na literatura brasileira também foi tema de dissertações, como por exemplo Souza (2019), com o título “Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea”. A pergunta motivadora da pesquisa assim se fez: apesar da desvalorização e apagamento que tanto autores, personagens e narrativas negras sofrem nesse (e em todos os outros) mercado, como o Afrofuturismo se propõe? Faz parte dos objetivos do autor apresentar essa discussão para o meio acadêmico, além de abordar os conceitos do Afrofuturismo, com foco na literatura brasileira.

De forma semelhante à dissertação de Souza (2019), o trabalho de Silva (2022) “Distorções e reescritas: O Afrofuturismo e a ficção científica distópica em A parábola do semeador, de Octavia Butler”. Apresenta como tema geral a Ficção Científica, mais focada na literatura e direcionada para os títulos de autoria preta, que representam o Afrofuturismo nesse recorte. As perguntas levantadas pela autora são “o que esse sujeito preto falaria se o silenciamento não o assolasse? Qual verdade ainda está sendo subjugada pelo senhor branco? Qual narrativa do trauma seria libertada dessa máscara?” (Silva, 2022, p.12). Assim, a autora trabalha na hipótese de o Afrofuturismo ser a possibilidade de fala frente ao silenciamento constante dos autores e das falas negras.

Tanto Souza (2019), quanto Silva (2022) contribuíram para esta pesquisa ao apresentar o termo Afrofuturismo, levantar as características principais do movimento e apontar lugares onde procurar mais respostas sobre o Afrofuturismo. Além de mostrarem a importância de mais trabalhos que se aprofundaram nas linguagens do Afrofuturismo. Pois ambos os trabalhos

analisam o Afrofuturismo na literatura de ciência ficção, mas deixam em aberto a estética do movimento, objeto de análise desta pesquisa.

O Afrofuturismo aparece também como fruto de outros movimentos negros, como é abordado na pesquisa “A força das imagens de Emory Douglas: o papel do design na construção de identidades negras” (Silva, 2018). Esta dissertação tem como tema a produção visual do *designer* Emory Douglas, durante o seu período de atividade como ministro da cultura do partido norte-americano *Black Panther Self Defense*, entre 1960 e 1970. Com o objetivo de analisar os elementos estéticos da visão política do período, suas iconografias e símbolos. O autor se pergunta se o design é capaz de reproduzir valores culturais e códigos sociais de grupos. Além do mais, o autor questiona ainda a capacidade do design em contribuir na formação de uma identidade cultural. Desta forma este trabalho contribuiu com esta pesquisa ao esmiuçar e apresentar a produção de um artista preto que marcou a história e influenciou movimentos como o Afrofuturismo.

Dessa maneira, também foi pesquisado sobre a Moda Afro-brasileira, no banco da CAPES. Trabalhos abordando o tema também foram analisados, como “Moda Afro-baiana: comunicação e identidade através da estética afro” (Gonçalves, 2017). A partir do tema de identidades negras, com um olhar mais atento para a moda, a pesquisa pretende delinear o termo afro-brasileiro ou, até mesmo, afro-baiano. Assim, Gonçalves (2017) questiona se o uso da moda pode constituir uma identidade, se existe uma moda brasileira atual e, da mesma forma, se existe uma moda afro-baiana. Caso existam, o que seria essa moda “Afro-baiana”? O trabalho se desenvolve em primeiro lugar conceituando moda com um enfoque na cultura e na forma de comunicação e expressão. Posteriormente, será tratada a estética e a identidade negra na Bahia que culmina em um terceiro capítulo que fala sobre a moda-afro, chegando a elencar os elementos da moda “afro-baiana”. A pesquisa termina com entrevistas com produtores de moda “afro-baiana” em Salvador.

Esta pesquisa se faz importante por situar um mercado afro na moda brasileira e situá-lo como uma moda com viés cultural. Vemos aqui um romper com a moda do consumo e um maior interesse na afirmação de uma. Dessa forma a maneira como a pesquisa expõe a forma com que esse processo de tombar os padrões estabelecidos busca na África fonte de inspiração e como isso se reflete nas roupas é a principal contribuição para este trabalho. Aspectos semelhantes surgem na pesquisa “Identidade Afro-Brasileira e Moda” (Harger, 2015), que tem como tema a moda Afro-brasileira, com objetivos de identificar os estilistas do segmento e expor as características e objetos que diferenciam a moda afro-brasileira.

A pesquisa conclui que a “moda afro-brasileira é decorrente de uma herança cultural das raízes africanas, mas com a mistura de outras influências que tivemos no Brasil da cultura indígena e europeia” (Harger, 2015, p.108). Assim como a dissertação de Gonçalves (2008), aqui a moda afro-brasileira é vista como uma forma de constituir uma identidade ligada a políticas afirmativas, ressaltando a beleza do negro através da moda. Foi identificada a busca em referências étnicas africanas nos antepassados para o desenvolver da moda afro-brasileira, voltada principalmente para a religiosidade. Exatamente a constatação que a moda afro-brasileira se esforça em trazer para o cotidiano do brasileiro elementos da cultura africana é a maior contribuição que as pesquisas apresentadas aportaram para este trabalho.

Em paralelo, a dissertação de Débora Bregolin (2018), faz a junção de dois aspectos abordados neste projeto, ao analisar a moda afro-brasileira nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Porto Alegre a partir de uma visão peirceana, ao observar lugares de convívio, usuários e objetos. Intitulada “A moda como linguagem: singularidades e códigos vestíveis no trânsito entre o profano e o sagrado do Candomblé”, a pesquisa termina por encontrar três maneiras de as cidades expressarem a moda afro-brasileira, Salvador é pertencente, cheios de orgulho da ancestralidade, já no Rio o que predomina é a militância, através da luta para acabar com o silenciamento negro. Enquanto em Porto Alegre o um ambiente velado ainda é predominante no que diz respeito à moda afro-brasileira.

Um conceito que brota na discussão de futuros dos povos marginalizados é o de(s)colonialismo. Abordado por Andrielle Cristina Moura Mendes Guilherme (2022) na tese intitulada “Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens”. Neste trabalho Guilherme (2022) analisa o trabalho de três comunicadoras indígenas e esclarece que as mídias não são colonialistas nem de(s)colonialistas, mas sim seus conteúdos. Assim, as mídias têm apenas fins de(s)coloniais e estes meios são saída para diversos coletivos – indígenas, negros ou quilombolas – para discutir suas identidades e desafios. A autora encontra diversos pontos em comum entre as comunicadoras indígenas, mas pontua como principal objetivo comum “manter o corpo vivo e em movimento” (Guilherme, 2022, p. 187). O conceito de de(s)colonizar o pensamento converge com a ideia do Afrofuturismo de valorizar a cultura reprimida por anos de colonização, seja ela a negra ou a indígena.

## **1.2 Pergunta norteadora e objetivos**

O Afrofuturismo na moda brasileira é o tema desta pesquisa, que tem como objeto empírico o *fashion film* de Naya Violeta intitulado “Reluzente”. A moda é tomada aqui como linguagem, dessa forma, pretende-se explorar o potencial comunicacional do vestuário ao

entender como a moda se constitui em um sistema de signos e quais significados gera, provocando mensagens de pertencimento a determinados grupos sociais. Entendendo-se o Afrofuturismo como movimento da diáspora africana, marcado pela imaginação de um futuro, partindo da reconstrução do passado, surge a problematização desta pesquisa: quais significados são produzidos pelas roupas afrofuturistas. Sendo assim, a inquietação desta pesquisa está em compreender o que a roupa pode transmitir.

Ao recortar também o objeto empírico, procurou-se algum representante dos ideais estéticos do Afrofuturismo na moda brasileira, assim o trabalho “Reluzente” de Naya Violeta, apresentado no São Paulo Fashion Week de maio de 2023, foi selecionado entre os desfiles apresentados. A escolha justifica-se pelos elementos evidenciados no vídeo, com elementos extraterrestres, ancestrais que nos remete ao imaginário Afrofuturista e instiga a investigar os significados presentes nas imagens. Chega-se então à pergunta norteadora deste projeto: como a moda da estilista brasileira Naya Violeta pode contribuir para a construção de espaços de coexistência?

Compreender como a moda Afrofuturista de Naya Violeta contribui para a construção de espaços de coexistência é o objetivo geral desta pesquisa. São objetivos específicos apresentar a moda como linguagem produtora de significados; propor reflexões sobre alteridade como base para a criação de espaços de coexistência, discutir o Afrofuturismo como movimento que se insere na busca de pertencimento.

### **1.3 Justificativa**

Esta pesquisa se justifica pela necessidade de expandirmos as discussões sobre a cultura africana como uma forma de articulação antirracista, além de colocar em evidência a moda como portadora de significados que traz consigo elementos que indicam o pertencimento a determinados grupos sociais. Da mesma forma, um grupo pode adquirir valor e prestígio, conforme seus elementos se disseminam e são aceitos em espaços de coexistência. Assim, encara-se o Afrofuturismo como um movimento capaz de agregar valor visual e disputar o imaginário quando o assunto são possibilidades de futuro.

O Afrofuturismo busca reconstruir o passado de escravidão, ressaltando os elementos que fizeram a cultura negra resistir até hoje, bem como sua ligação com a ancestralidade e um esforço de trazer à evidência heróis negros e negras que lutaram contra a situação imposta ao seu povo. A partir desse movimento, entende-se o presente e se projeta um futuro de possibilidades pretas. Toda influência africana na formação do imaginário brasileiro foi sistematicamente apagada, desde as contribuições religiosas como as ligadas à fala foram

sufocadas pelas estratégias eugenistas que promoviam uma imagem de nação ideal branca. Faz parte do processo estereotipar a imagem do negro como preguiçoso, sem cultura, selvagem e incapaz de se articular politicamente, silenciando assim os movimentos culturais da cultura negra. Cultura que permaneceu viva nos terreiros de candomblé e umbanda e na música, como no samba.

#### **1.4 Metodologia e aportes teóricos**

Esta pesquisa iniciou-se com uma revisão bibliográfica, a fim de examinar o estado atual da discussão sobre o tema, ou o estado da questão, e também de conceituar os temas abordados, como o Afrofuturismo e a moda como sistema de signos. A partir desse processo a análise de imagens do *fashion film* “Reluzente” da brasileira Naya Violeta se valerá da análise semiótica peirceana que, ao penetrar as camadas de sentido das representações visuais, pode inventariar os significados das roupas e acessórios afrofuturistas e seu potencial para criar espaços de coexistência.

Os capítulos que se seguem a essa introdução, considerada capítulo um, foram organizados obedecendo à seguinte ordem: o capítulo dois – Moda como linguagem: a roupa e a construção de significados – examina a moda como um sistema de signos baseado na semiótica de Peirce, explorando como roupas e acessórios refletem identidades, valores culturais e contextos históricos. Autores como Santaella, Crane e Barnard destacam a moda como meio de comunicação não verbal. O capítulo também aborda a evolução da moda no Brasil, desde a influência europeia até as questões de representatividade e hierarquia social.

No terceiro capítulo, discorreremos sobre o devir negro de Mbembe. Desde a escravidão, parte do passado que reduziu as pessoas africanas a mercadoria e as transformou em negros. Berço do estigma que relaciona pessoas negras com o trabalho e a pobreza. Encaramos o pós-abolição como o presente, por como nos explica Sodr e a sociedade e a média brasileira seguem repercutindo costumes e paradigmas da escravidão. Até que o Afrofuturismo surge como ferramenta para abandonar os antigos estereótipos negativos do negro e imaginar um indivíduo atuante e protagonista de sua vida e suas escolhas, em que a raça não defina as possibilidades.

O quarto capítulo tem como objetivo desvendar os significados subjacentes   moda de Naya Violeta. Para isso, apresentamos o corpus selecionado e detalhamos a metodologia adotada. Em seguida, com base nos três tipos de olhar propostos por Santaella e fundamentados nas categorias da semiótica de Peirce, conduzimos a análise do *fashion film* de Naya Violeta. Essa análise busca evidenciar como o Afrofuturismo rompe com estereótipos negativos do

pensamento ocidental, ao mesmo tempo em que constrói um espaço de convivência inclusivo e transformador

## 2 Moda como linguagem: a roupa e a construção de significados

A construção dos significados da moda é o tema central deste capítulo, que também aborda o caminho percorrido pelo Brasil para conquistar uma expressão de moda própria.

Inicialmente, é fundamental compreender que a comunicação entre os indivíduos não ocorre apenas via língua ou linguagem verbal. Santaella (1983) lembra que, para além da língua, existe uma enorme variedade de outras linguagens que se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo. Dentre os sistemas de produção de significados, figura o sistema codificado da moda.

Para fundamentar o conceito de linguagem, Santaella se vale da semiótica de Charles S. Peirce, para quem toda linguagem se compõe de signos que obedecem a uma lógica alicerçada nas categorias fenomenológicas que, por sua vez, ampara todo o constructo teórico desse cientista/filósofo.

Apoiados em outra vertente semiótica fundamentada na língua, teóricos pensam a moda a partir do linguista Ferdinand Saussure, com signos compostos por um significante (a roupa, a silhueta, a textura, etc.) e um significado (o que essas roupas transmitem socialmente). São representantes dessa vertente Umberto Eco (1982), Lurie (1997), Barthes (1967) e Barnard (2003) que compararam as mensagens da moda com a linguagem escrita.

Para nossos propósitos, a semiótica peirceana será a adotada não apenas no tratamento da moda como linguagem, mas também na análise do *corpus*. A semiótica de Charles Sanders Peirce distingue-se pela ênfase na dinâmica do signo e sua classificação triádica composta por signo, objeto e interpretante.

Conforme Santaella (2002), um signo pode ser qualquer coisa, uma pintura, um grito, um vídeo, que represente outra coisa e que gere um efeito interpretativo na mente. Em paralelo, Drigo e Souza (2021) acrescentam que signo é algo que modifica uma ideia, um veículo de comunicação que traz para a mente algo do mundo, dessa forma nas palavras das autoras “só temos acesso ao mundo exterior por meio de signos” (Drigo e Souza, 2021, p.18).

No caso da moda, o signo é o item de vestuário, a roupa ou o acessório. O objeto é o representado, seja o conceito ou a ideia que esse item de vestuário representa dentro de um contexto específico — como status social, pertencimento cultural, gênero, ou mesmo uma postura política. O interpretante, por sua vez, é o efeito produzido pelo signo ou a interpretação do signo, que varia de acordo com o “conhecimento colateral” ou a bagagem cultural do intérprete.

Especificidades sobre a semiótica peirceana, no âmbito da gramática especulativa – ramo da semiótica ou lógica que estuda os signos e suas classificações – serão tratadas no quarto capítulo, mas antecipamos aqui suas categorias fenomenológicas que constituem a base filosófica do pensamento de Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Para Peirce, todas as coisas ou fenômenos que surgem à nossa mente – desde as mais tenras e frágeis como um cheiro, um suspiro até as mais complexas como um problema matemático – são apreendidas de três maneiras: como qualidade, como existente, como lei. Esses modos de apreender os fenômenos são o que caracteriza cada uma das categorias, respectivamente.

Conforme Santaella (2002, p. 7),

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência.

Na concepção peirceana, toda linguagem tem signos como matéria-prima. Todo signo tem um potencial inacabável de gerar interpretantes. Levando em consideração que na vestimenta estão imersos diversos significados, nos valem de Santaella (2023) que trabalha em três níveis os significados da moda: 1. as estéticas da moda; 2. a moda como sintoma de cultura e 3. a moda como corporificação dos valores da cultura.

As estéticas da moda podem sugerir o extremo do luxo, em um nível que chega a flertar com a arte; ou o grotesco, que se apresenta como o oposto, aquilo que seria repulsivo e começa a ser tragado pela sociedade a partir da moda. Este aspecto privilegia somente o que se apresenta em formato, cor, textura, elementos que são riquíssimos nas transformações pelas quais as roupas passam no processo de moda.

Em “A moda como sintoma de cultura”, Santaella (2023) discorre sobre o que as coleções de moda podem representar em relação ao momento histórico vivido pela sociedade: a qual período pertencem, de que localidade ou cultura fazem parte e quais associações podem ser estabelecidas para contribuir na construção de seus significados. Nesse contexto, começam a emergir sinais de fatores econômicos e sociais que influenciam essas representações.

O processo só finda no terceiro momento em que as convenções sociais vêm à tona: a moda como corporificação dos valores da cultura. Santaella (2023, p. 54, 55) exemplifica, “em culturas ocidentais, porque internalizaram as regras do jogo da cultura, a cor preta não irá significar paz, mas sim, luto para quaisquer intérpretes familiarizados com essa cultura”. Neste momento fica explícita toda simbologia expressa nas roupas. Também é a etapa em que a constituição das identidades se concretiza. É nesse contexto que reside o motivo do uso de

determinada marca ou peça de roupa, refletindo e traçando a personalidade individual de seus usuários. Para Santaella (2023), a moda pode ser entendida como a materialização dos valores de uma cultura específica. E outras vezes se juntam à dela, sobretudo reforçando esse terceiro momento em que os valores da cultura são postos em evidência.

Umberto Eco (1982, p. 19) reforça essa concepção ao afirmar: “muitas vezes a escolha de vestuário muda de significado segundo o contexto em que se insere”. Esses códigos podem incluir escolhas ideológicas ou psicológicas expressas nas maneiras de se vestir. O autor ainda observa que dar um nó na gravata antes de sair de casa equivale a emitir uma carta aberta a todas as pessoas que se cruzarem com ele ao longo do dia.

Renato Sigurtá (1982) reflete sobre as motivações que levam a humanidade a se vestir, identificando três principais razões: proteção, pudor e decoração. Ao analisar cada uma delas em maior detalhe, o autor argumenta que fatores como ambientes climatizados, portas duplas e o uso de edredons diminuem nossa necessidade de proteção física. Nas palavras de Sigurtá: “grande parte da ‘proteção’ que nos é oferecida pela roupa parece ter uma raiz mais mágica e simbólica do que real” (1982, p. 22). Como exemplo, ele menciona as proteções simbólicas usadas por soldados durante a Segunda Guerra Mundial: os ingleses carregavam pele de gato preto dentro de seus uniformes, enquanto os austro-húngaros utilizavam asas de morcego.

Assim, a proteção oferecida pelo vestuário parece ser predominantemente simbólica. Já o pudor, para Sigurtá (1982, p. 23), é considerado a justificativa mais superficial para o uso de roupas: “peço desculpas à Bíblia e a todos os ingênuos missionários, mas nunca ninguém acreditou”. Isso se explica, segundo o autor, pelo fato de que, na maioria das vezes, as vestimentas serviram para destacar as partes do corpo que diferenciam os gêneros. Resta, então, a dimensão decorativa, que Sigurtá identifica como a principal função do vestuário. Para ele, essa função não apenas chama a atenção e marca presença, mas também “denota, com uma linguagem clara e muitas vezes codificada com precisão, alguns significados, e dá a conhecer outros de maneira explícita, mas sempre sensível” (Sigurtá, 1982, p. 23).

Também Diana Crane (2013) reforça que a atribuição de significados às roupas desempenha um papel crucial na construção das identidades sociais. Para a autora, a vestimenta é tão significativa que pode até influenciar a maneira como as pessoas se comportam em sociedade.

As roupas, como artefatos, “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais latentes. Por um lado, os estilos de roupa podem ser uma camisa de força, restringindo (literalmente) os movimentos e gestos do indivíduo (...) Por outro lado, as roupas podem ser vistas como um vasto reservatório de significados,

passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência (Crane, 2013, p.22).

A autora explica que, nas sociedades pré-industriais, era possível reconhecer através da roupa o gênero e a classe social de quem a vestia, além da ocupação, origem regional e afiliação religiosa. Conforme argumenta Crane (2013), a vestimenta passou por um processo de democratização ao longo do tempo. Por muitos anos os tecidos e as roupas eram o bem mais valioso de uma família e passaria de geração em geração. Apenas durante o século XIX as classes sociais passaram a se vestir de forma parecida. Com a industrialização, a comunicação do gênero e da classe social a partir da roupa ganhou mais importância.

No trabalho de Crane (2013), observa-se como o comportamento de moda surge inicialmente como uma competição entre classes sociais. Nesse contexto, as classes superiores ditam tendências de vestimenta que são imitadas pelas classes inferiores. Essa dinâmica cria um ciclo contínuo: enquanto as classes mais baixas buscam se assemelhar à elite, esta se diferencia alterando elementos em sua indumentária, que, por sua vez, acabam sendo novamente copiados.

Com o avanço do processo de industrialização e o enfraquecimento de fatores religiosos e territoriais na organização social, a vestimenta deixa de ser exclusivamente uma expressão de classe social. Em vez disso, passa a refletir estilos de vida e identidades individuais. Nesse sentido, Crane (2013, p. 36) acrescenta:

A adoção de um estilo de vida, comparada à condição de pertencer a uma classe social, supõe um maior nível de influência por parte do indivíduo. As pessoas fazem escolhas que exigem estimativas e avaliações constantes de bens de consumo e atividades, em vista de suas potenciais contribuições à identidade ou às imagens que tentam projetar.

Dessa maneira, a moda parece ser grande geradora de significados que contribui na formação das identidades. De acordo com o pensamento de Crane (2013), os significados da moda na sociedade fragmentada do pós-industrialização são incontáveis. A autora, trata a vestimenta como ponto estratégico para pensar a forma como acontecem as transformações nos significados culturais, e admite que a moda precisa de uma abordagem que abrigue a comunicação não verbal. Para a autora, “as roupas e os estilos de moda são ‘portadores’ de uma ampla gama de significados ideológicos, ou ‘pautas sociais’”.

Seguindo essa lógica, os significados expressos pelas roupas ultrapassam as barreiras de gênero, podendo refletir tanto androgenia quanto acentuar traços de masculinidade ou feminilidade, respeitando a singularidade de cada identidade. Além disso, os estilos também se

difundem entre as classes sociais, comunicando diferentes mensagens, como conformismo ou rebeldia, e diferenciando momentos de trabalho e lazer.

Nesse contexto, Crane (2013, p. 44) destaca a relevância das escolhas de vestuário no lazer, que implicam em padrões de consumo capazes de moldar o indivíduo e suas percepções. Como afirma a autora: “na esfera do lazer, afiliações sociais baseadas em idade, raça e etnia, assim como gênero e preferência sexual, são particularmente evidentes”. Por outro lado, as roupas de trabalho, especialmente os uniformes, carregam significados distintos.

A principal diferença entre uma roupa de lazer e um uniforme, conforme Alison Lurie (1997), é a ausência de autonomia na escolha das peças no caso do uniforme. Essas decisões são tomadas por uma autoridade externa ao indivíduo. Por exemplo, ao vestir um traje de mordomo ou uma camiseta escolar, é essa autoridade que define as peças, cores e formatos. Refletindo sobre os significados possíveis expressos pelos uniformes, Lurie (1997, p. 33) acrescenta:

O uniforme atua como um sinal de que não devemos, ou não precisamos, tratar alguém como um ser humano, e de que ele não deve nem precisa nos tratar como um. Não é por acaso que pessoas uniformizadas ao invés de falarem conosco franca e diretamente, muitas vezes repetem mentiras mecânicas. “É um prazer tê-lo a bordo”, dizem; “Não posso lhe dar essa informação, ou “O médico o atenderá logo”.

O autor exemplifica como é transformador vestir um uniforme oficial, chegando a influenciar o comportamento das pessoas. Conseqüentemente, tirar o uniforme do corpo, pode representar um alívio, ou um sinal de rebeldia, dependendo do contexto. Dessa forma, a simbologia está sempre muito latente nos uniformes, já que, identifica aquele que o veste como participante de um determinado grupo. Detalhes nas peças que compõe o uniforme, como cores, formas, acessórios, insígnias, podem comunicar inclusive a posição daquele membro dentro de uma hierarquia.

Sendo assim, Lurie (1997, p.19) afirma que a roupa comunica, sem a necessidade de proferir nenhuma palavra. As mensagens podem ser registradas de maneira inconsciente, “quando nos conhecermos e conversarmos já teremos falado um com o outro em uma língua mais antiga e universal”. Então os significados contidos na vestimenta são independentes da moda, esta, inclusive, se propõe a trazer novos significados e maneiras de comportar-se e vestir-se.

O sistema criado para pensar especificamente a moda como linguagem, que pretende procurar os significados presentes nas peças de roupas, do francês Roland Barthes (1967), é o mais difundido. O autor faz um paralelo dos elementos do vestuário com palavras, no qual, um look representaria uma frase. Esta relação da indumentária com a língua falada contempla uma

análise sintática da moda. O pensamento inspirou diversos outros autores entre os quais se destaca Malcom Barnard (2003, p. 26). Esse autor afirma que qualquer peça de vestimenta é um possível portador de significado, sendo moda ou não:

Assim, poder-se-ia dizer que, enquanto que toda roupa é um adorno, nem todos os adornos são elegantes. Alguns podem ser horrivelmente deselegantes. Dir-se-ia que, enquanto que toda indumentária é um adorno, nem toda roupa é moda, pela mesma razão. E, ainda, que, enquanto que toda moda é um adorno, nem toda moda uma indumentária. Algumas são tatuagem ou cicatrização. Similarmente, enquanto cada item do vestuário obedecerá a um estilo específico, nem todos os estilos estarão na moda, uma vez que eles entram e saem de moda. E enquanto que cada item do vestuário obedecerá a uma moda determinada, nem toda moda é elegante; é sabido que alguns tipos de moda se dispõem a ser antimoda.

Para Barnard (2003), a moda é um fenômeno característico das sociedades ocidentais e de regiões que estiveram sob sua influência. Em contraste, as sociedades fora desse contexto tendem a utilizar uma indumentária fixa. O autor não se propõe a explorar os significados presentes na diversidade de vestimentas em culturas não-ocidentais, concentrando-se exclusivamente no que a moda representa no Ocidente.

Para explicar o que é a moda ele a diferencia da antimoda, recorrendo a uma comparação: o vestido utilizado pela rainha Elizabeth II, em sua coroação, e outro vestido da coleção de Dior, do mesmo ano, 1953. Enquanto o primeiro evoca a manutenção de uma tradição, o outro anuncia a chegada da nova estação. Assim, a moda estaria marcada pela mudança, Barnard (2003, p.32) acrescenta: “itens de antimoda (...) têm o propósito de enfatizar a continuidade (...) Preocupam-se com a manutenção do status quo. Itens de moda (...) objetivam ressaltar a descontinuidade ou a mudança”.

Não é possível indicar qual peça do vestuário especificamente é moda ou não, segundo o autor, apenas é possível dizer se esse item está funcionando como moda. Assim, a moda depende do contexto e da forma como é utilizada. Barnard (2003, p.109), ao relacionar moda com comunicação, considera que “moda, indumentária e vestimenta constituem um sistema de significados nos quais se constrói e se comunica uma ordem social”. Assim, por meio da maneira como se vestem, os indivíduos comunicam suas identidades para seu grupo social e, ao mesmo tempo, enviam mensagens entre os mais diversos grupos sociais. O autor afirma que, a vestimenta constitui os grupos sociais, enquanto procura explicar como a construção de significado pode ocorrer a partir das roupas.

Atribuir um significado estático a qualquer peça de vestimenta parece tarefa difícil, conforme explica Barnard (2003, p.120).

Pode ser fácil dizer o que significariam se usados na nossa própria cultura, mas a possibilidade de que o significado só seria disponível numa, e não noutra cultura, é

suficiente para que se tenha dúvida sobre ser o significado uma propriedade da peça de roupa (...) se o significado estivesse simplesmente no traje, como a cor vermelha, então a leitura poderia ser feita por pessoas provenientes de todos os tipos de cultura.

O autor acrescenta que, se o significado fosse intrínseco à roupa, não poderia variar com o tempo, como acontece com os ciclos de moda. Nesse sentido, Barnard (2003) expõe como a construção de significado nos itens de vestuário não são individuais. Isso quer dizer que o significado não se restringe às intenções do estilista que criou, nem aos possíveis sentidos atribuídos por aquele que a veste. A interpretação, ou decodificação dos possíveis significados expressados nas peças são frutos de negociações sociais e culturais, uma herança sobre a qual não se tem controle. Barnard (2003, p.132) explica:

Não compete ao indivíduo escolher o que o rosa ou o azul deverão significar; é preciso haver um acordo social sobre o assunto. (...) Nem é o indivíduo quem decide o que uma palavra irá significar; não haveria comunicação sem acordo social. (...) Os sentidos são produto do acordo social, são o produto da negociação entre as pessoas.

Assim, a partir dessas vozes, a moda emerge como um campo fecundo de significados que refletem e moldam as dinâmicas sociais, culturais e históricas. Ao longo dos diferentes níveis de interpretação, desde as estéticas da moda até a corporificação dos valores culturais, percebemos como as roupas atuam como um meio poderoso de comunicação não verbal, transcendendo o simples ato de cobrir o corpo para se tornar um veículo de afirmações identitárias e sociais.

Como Santaella (2023) e outros autores ressaltam, a vestimenta se constitui como um reflexo da cultura, dos valores compartilhados e das convenções sociais, funcionando como um marcador visível e dinâmico das transformações culturais. A análise dos significados presentes nas roupas revela um campo de ação constante, no qual a moda, com sua capacidade de transformação e ressignificação, se insere nas complexas teias sociais, econômicas e políticas que estruturam o mundo contemporâneo. Dessa forma, a moda não apenas reflete o momento histórico em que se insere, mas também atua como um agente de mudança, através da negociação contínua dos significados que as roupas carregam em diferentes contextos.

Passemos agora para a moda brasileira, buscando elucidar como se deu a construção de sua identidade.

## **2.1 Os significados da moda no Brasil: breve panorama**

Começamos pelo papel que a vestimenta desempenhou durante o período de escravidão na esteira de Scarano (1992) e Pereira (2017), que narram como os escravizados utilizavam da comunicação a partir da roupa para burlar o sistema e procurar prestígio social. Na sequência,

Braga e Prado (2011) colaboram com a descrição do trajeto que o Brasil trilhou para ter uma expressão de moda própria, que começa a dar sinal de vida apenas em 1952.

### **2.1.1 Período da escravidão: a moda como expressão de resistência**

O primeiro contato entre os portugueses e os povos pindorâmicos, na perspectiva da História da Moda no Brasil, de Prado e Braga (2011), foi a troca de acessórios da vestimenta encarada pelos autores como itens de moda. Enquanto os portugueses atiraram um sombreiro preto e um barrete vermelho, os indígenas remessaram para os estrangeiros um diadema, que deveria ser posto na cabeça, tecido com palha, enfeitado com penas e um colar com contas pequenas. Depois de alguns dias ali, ainda pernoitando nas embarcações, os portugueses presentearam os originários com uma camisa branca. Assim, a vestimenta parece, a princípio, um convite para a interação dos dois mundos.

Prado e Braga (2011) estabelecem uma relação intrínseca entre o país e a moda. O comportamento de moda europeu começa ao mesmo tempo em que os portugueses se perdem pelo atlântico e desembarcam no Pindorama, entre o século XIV e XV. Além disso, o nome dado ao território invadido pelos portugueses, Brasil, foi o primeiro produto oferecido para a Europa, um pigmento vermelho e púrpura, muito raro e valorizado pelo ocidente. Os autores acrescentam: “assim, podemos dizer que um produto de moda – um corante de tecidos – deu nome à própria nação” (Prado e Braga, 2011, p.17).

Entre os séculos XV e XIX há um hiato nos estudos de moda apresentados por Braga e Prado (2011). Os autores parecem não ter considerado que pessoas de pele escura no Brasil, assim como a burguesia em Paris, buscavam ascensão social por meio da moda, refletida nas vestimentas e acessórios. Os autores relatam, apenas, a competição entre corte e burguesia e como isso repercutia nas elites brasileiras. Os escravizados são citados apenas para mencionar que os africanos já possuíam conhecimentos em tecelagem, assim como os indígenas, que utilizavam o algodão para produzir tecidos. A tecelagem, portanto, foi um ponto de confluência entre as três culturas

Scarano (1992) se propôs a recuperar o escasso arquivo sobre a vestimenta das pessoas negras no período da escravidão. A pesquisadora leva em consideração que a roupa pode representar categorias sociais, além de que, nas suas palavras, “ultrapassa o mero desejo ou a possibilidade individual: tem significado e valor social e mesmo seus supérfluos nos levam a melhor compreender um local e um período histórico” (Scarano, 1992, p. 51).

Já Pereira (2017), dialoga sobre a vestimenta da população afrodescendente no Brasil colônia. Para a autora, a vestimenta funciona como linguagem, portanto, a roupa pode ajudar a

compreender o indivíduo e sua comunidade. Nesse sentido, Pereira (2017, p. 63) esclarece modos como a vestimenta foi utilizada para expressar a situação social das pessoas de pele escura no Brasil, quando afirma que “pessoas escravizadas ou forras poderiam ser identificadas por suas vestimentas, uma vez que, aos escravizados, não se reservava o direito de uso de calçados, por exemplo”.

Em princípio, a roupa do escravizado deveria ser apenas para cobrir o corpo. Preocupações estéticas, de conforto ou até mesmo simbólicas não deveriam ser levadas em conta na hora de vestir os escravizados. Ao mesmo tempo, o processo de colonização está implícito no ato de despir os africanos e dar-lhes outras roupas:

Com essa finalidade de afastar a nudez dos corpos negros escravizados, como também impor uma estética europeia dos povos que não possuíam esses costumes, a qualidade das peças de roupas, assim como os tecidos dos quais eram feitas tais peças, era em sua maioria simples, sem nenhum tipo de luxo, ou possibilidade de distinção identitária. Na verdade, a ideia era que não houvesse tal distinção social, na maioria das vezes (Pereira, 2017, p. 68).

Neste ponto, traça-se um paralelo para refletir, de forma breve, sobre a vestimenta dos indivíduos sequestrados pelo sistema escravagista. Para iniciar essa discussão, é fundamental considerar a vasta diversidade de povos distribuídos pelo extenso território africano. Táíwò (2023) rejeita a noção de uma África dividida entre períodos pré e pós-coloniais, argumentando que essa concepção mais prejudica do que contribui, ao reduzir toda a história africana a uma massa homogênea. De acordo com o autor, tais categorias foram concebidas por uma perspectiva racista, que buscava deslegitimar o passado do continente africano, tratando-o como carente de elementos dignos de investigação.

Táíwò (2023) também destaca que o pensamento colonial europeu desconsiderava as inúmeras colonizações que os diversos territórios africanos já haviam experienciado antes da chegada dos europeus. Nesse sentido, Viana (2024, p. 63) examina as influências exercidas pelas invasões árabes na indumentária do norte da África a partir do século VII. O autor concentra sua análise nessa região, demonstrando como algumas etnias assimilaram os trajes árabes, enquanto outras preservaram práticas tradicionais, como o uso de amarrações e dobraduras.

Chama atenção o fato de que a introdução da costura e da modelagem nos trajes, em substituição às práticas de amarrar, torcer e sobrepor típicas dos povos nativos, tornou-se um indicador significativo das regiões e das etnias que sofreram influências diretas de outros povos, especialmente aqueles em que sistemas religiosos, como o islamismo e o catolicismo, estavam solidamente estabelecidos.

Santos (2021, p. 148) direciona sua investigação à região ocidental da África, conhecida como Iorubalândia, de onde provinha grande parte dos escravizados trazidos ao Brasil. O autor observa que, embora as amarrações e dobraduras fossem predominantes entre as vestimentas dessas etnias, também sofreram influências de comerciantes europeus. Segundo ele, "podemos deduzir que havia a apreciação dos africanos em usar tecidos europeus e peças manufaturadas, mesclando esses elementos às suas práticas cotidianas e ao uso no espaço público".

Dessa forma, Santos (2021) ressalta que as etnias africanas, ao longo da história, sempre adaptaram e incorporaram técnicas e costumes externos aos seus próprios saberes. Do mesmo modo, como demonstrado por Viana (2024), muitos povos africanos já haviam experienciado processos de colonização e adaptação antes da interferência europeia. Ainda assim, a maneira como esses grupos se vestiam também revelava o grau de assimilação de costumes externos. Com a travessia do Atlântico, a colonização e a transformação da indumentária continuaram a desempenhar papel central nos processos de adaptação cultural.

Scarano (1992) relata sobre as roupas cedidas pelos senhores para 'cobrir as vergonhas' dos escravizados, pretendendo, assim, evitar a nudez de povos que não compartilhavam dos mesmos costumes na forma de vestir-se dos europeus. Para a autora, é como se as roupas auxiliassem os escravizados a participar do universo do colonizador. Nesse sentido, houve um padrão de vestuário estabelecido para os escravizados que não ferisse os princípios cristãos, porém, que não atrapalhasse nas funções seja nas plantações ou nas minas. Conforme Scarano (1992), os escravizados que faziam trabalhos domésticos não eram vestidos com requintes, até que a competição entre famílias ricas passou a refletir também nas roupas de seus serviçais, que passaram a ser mais luxuosos.

Da mesma forma, Pereira (2017) afirma que, por um lado, os colonizadores chegaram ao ponto de expressar seu poder econômico também pela vestimenta de seus serviçais, em espaços públicos como missas e eventos sociais. Por outro lado, havia leis que restringiam o uso de determinados materiais para a sociedade negra, seja escravizada ou forra. Assim, é possível ver como a moda, refletida nas vestimentas, foi uma maneira de estabelecer distinções sociais, no Brasil. Scarano (1992) acrescenta que, apesar de não ser da preocupação de senhores de escravizados vesti-los, havia uma preocupação da população branca com pessoas de pele escura que se vestiam bem. Em outras palavras, as roupas passam a representar a ascensão social.

O grupo dominante tentava constranger os que considerava "de categoria inferior" a se vestir de modo a não oferecer possibilidade de serem confundidos com eles. Tudo o que poderia significar sinal de distinção era encarado como proibido a determinados grupos e, ao mesmo tempo, procurados pelos membros desses grupos (Scarano, 1992, p. 54).

Conhecidas como leis suntuárias, impostas por Portugal no decorrer dos séculos XV ao XVII, elas estipulavam quais tipos de tecidos seriam permitidos em suas roupas, de acordo com a classe social do indivíduo. Mas conforme Pereira (2017, p. 67), aqui no Brasil essas leis não chegaram a ser efetivas: “mesmo com as aplicações de tais leis e de promessas de castigos aos que desobedecem a tais ordens, as leis suntuárias não chegaram, no entanto, a ser respeitadas, e os senhores de escravos viam em seus escravizados um meio de ostentação de sua riqueza”. Assim, apesar das leis e do projeto de estado que pretendia que houvesse uma hierarquização racial aparente nas vestimentas, conforme complementa Scarano (1992), na prática da vida cotidiana isso não funcionava.

É interessante notar como o sistema de colonização assimilado pelos afrodescendentes, fez com que a luta simbólica por liberdade na vestimenta fosse constante. Havia relações e negócios que, conforme Scarano (1992), fizeram com que as leis não fossem levadas à ferro e fogo. Além disso é necessário ressaltar que as pessoas de pele escura não se subjugavam a ter que utilizar roupas diferentes ou que expressassem servidão. Assim, afirma Scarano (1992, p. 55): “a gente de cor, livre ou cativa, procurava usar trajes que lhes possibilitassem sair do rol dos miseráveis e buscar uma certa distinção sempre que isso fosse possível”.

Muitas vezes, alguns escravizados eram recompensados com uma troca de roupa. A autora prossegue, referindo-se aos senhores que não se importavam que seus escravizados utilizassem roupas de gala ou armas brancas, se isso não os afetasse diretamente. Outro aspecto que convinha aos senhores era que o interesse dos escravizados em adquirir suas próprias roupas fazia com que os gastos reduzissem.

Segundo Scarano (1992), havia uma preocupação geral da sociedade com o luxo dos escravizados e com as pessoas que alcançaram suas liberdades. Dessa forma, para a autora, os símbolos dos grupos favorecidos, refletidos na vestimenta e em acessórios, eram almejados pelos escravizados alforriados. As comunidades de afrodescendentes que escolhiam viver fora das cidades coloniais, os chamados quilombos, são citadas por Scarano (1992), porém, apenas para ressaltar a falta de registros sobre a vestimenta nessas comunidades.

Por outro lado, Pereira (2017, p. 73) nos explica como as mulheres negras, no decorrer dos séculos da escravidão no Brasil, destacaram-se pela maneira de vestir, chamada pela autora de modos de negra. Neste caso, a estética dominante é deixada de lado, as mulheres negras desenvolvem seus símbolos de ascensão social, em confluência com a sociedade colonial. Dessa maneira, a autora descreve:

Vemos nos ofícios das chamadas mulheres de ganho as vestimentas exatamente com a composição acima: bata, saias rodadas, pano da costa, turbante e chinelas. Essas mulheres costumavam vender comidas: os quitutes, os acarajés e outras sortes de alimentos de origem africana, nas ruas das cidades grandes.

Conforme Pereira (2017), o comércio das mulheres negras era dos mais variados, ao incluir objetos trazidos da África e artigos religiosos. Além disso, havia mulheres forras e escravizadas que dividiam seus lucros com seus senhores. Este trabalho no comércio proporcionou não só a alforria para algumas mulheres negras, mas também riqueza. Como segue narrando a autora, as mulheres de ganho, tendo comprado sua liberdade, se vestiam com luxo nos detalhes dos tecidos de suas roupas e na quantidade de ornamentos, joias feitas dos mais diversos materiais.

Neste ponto, a autora volta a refletir sobre as distinções sociais reveladas a partir da vestimenta, isso porque, ao se aproximar o século XVIII, já não havia interesse dos senhores em vestir bem seus escravizados. Para os negros forros, contudo, a vestimenta era muito importante por ser capaz de mostrar sua ascensão social, mesmo limitada e superficial. Neste contexto, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, a ostentação nos tecidos e nas joias das mulheres negras incomodavam a sociedade dos colonizadores. Pereira (2017, p.79) cita a seda e os enfeites serem os maiores incômodos. De certa forma, as mulheres conseguiam driblar as leis e estabelecer seus modos de vestir, conforme a autora acrescenta:

A roupa aqui aparece como marcador de uma ascensão social e monetária dessas mulheres, o fato delas portarem suas joias em público, nos momentos de “comunhão” da sociedade, como festejos religiosos e procissões, demonstra a mobilidade que elas adquiriram com seus ofícios, a ponto de conseguirem comprar e vestir tais ornatos, quando livres, ou de uma relação muitas vezes mais maleável, quando escravas de famílias ricas.

Assim é possível ver como mesmo antes que o Brasil pensasse em ter um pensamento criador de moda, as regras da vestimenta já ditavam o comportamento da sociedade. As pessoas escravizadas e os negros alforriados procuravam utilizar dos artifícios da moda para lançar mensagens de conquistas sociais. Ao mesmo tempo em que as mulheres negras, a partir de sua vestimenta, também criavam uma forma simbólica de comunicar seu pertencimento à uma cultura, na contramão da estética dominante (Purpura e Mendes, 2023). Apesar de que, por muito tempo, a elite brasileira se contentou com ser a cópia dos costumes europeus.

### **2.1.2 A moda brasileira: do século XX até a atualidade**

As elites do Brasil comportaram-se por um longo período, ainda depois da independência e do pós-abolição, como se fosse uma extensão de Paris. Copiando seus costumes e vestimentas,

mesmo quando não eram adequadas ao clima e condições do território pindorâmico. Conforme contam Prado e Braga (2011), antes da independência do Brasil, as roupas eram trazidas prontas da Europa, ou então, eram importados os tecidos do velho continente e costureiros portugueses se empenhavam na confecção das roupas, com o auxílio de escravizados.

Após a Revolução Francesa, a burguesia conquistou a autonomia para estabelecer a moda que passaria a ser adotada pela sociedade. De forma análoga, tanto a elite do Brasil colonial quanto a do pós-independência procuraram espelhar-se nos padrões europeus, especialmente os de Paris, como explicam Prado e Braga (2011). No final do século XIX, a sociedade brasileira começa a se estruturar em classes sociais, com as camadas mais baixas imitando as superiores, que, por sua vez, se espelhavam nos europeus. Essa dinâmica revela a busca constante da moda no Brasil por uma aproximação das vestimentas e comportamentos parisienses, reforçando a influência europeia sobre a sociedade brasileira. Consequentemente, existia também o comércio de moda, conforme conta Prado e Braga (2011, p.50):

Algumas das lojas e dos magazines pioneiros – por exemplo, Notre Dame de Paris, A Brasileira, O barateiro, Casa Colombo, Casa Raunier e Parc Royal, todas do Rio de Janeiro; Casa Alemã e Mappin Stores, ambas de São Paulo – somavam a oferta de tecidos e aviamentos com roupas prontas importadas. (...) Eram lojas chiques: a moda pronta feminina que vinha da Europa era, evidentemente, muito cara.

Por esse motivo, era mais comum que as roupas fossem feitas em casa, sempre levando em consideração os modelos trazidos da Europa pelas lojas citadas. Assim não havia criação de moda no país, conforme Prado e Braga (2011, p. 59) e, no começo do século vinte, isso não era sequer uma questão. Nessa direção, os autores dizem: “durante a Belle Époque, muitas vogas foram lançadas na Europa, e o Brasil tentou copiá-las na medida do possível”.

Essa situação se alonga por décadas. Durante os anos 1930, o Brasil passou por um processo de industrialização e urbanização, porém, as roupas não fizeram parte dos avanços, ainda eram feitas em casa ou encomendadas. Segundo narram Prado e Braga (2011, p.133), havia diversos ateliês pelo país, em sua maioria informais, “todos, evidentemente, se baseavam na moda ditada por Paris, divulgada por revistas estrangeiras ou nacionais”. Nesse período, houve abalos nas estruturas sociais brasileiras que afetaram a indústria da moda nacional. Os autores contam como as famílias de cafeicultores perderam suas fortunas e foram obrigadas a montar seu guarda-roupa no Brasil, não mais na França.

Consequentemente, os magazines passam a oferecer, além de tecido e aviamentos, roupas prontas, produzidas em pequena escala e quase de maneira artesanal. Surgiram então casas que se espelhavam nas *maisons* francesas e traziam para o Brasil o que se usava em Paris. Prado e

Braga (2011, p. 135) destacam: “essas casas, portanto, não criavam moda”. Já que a matéria prima e as ideias utilizadas nas pequenas confecções eram trazidas de fora do país.

A indústria têxtil nacional, no decorrer da década de 1930, ainda não dispunha de tecnologia apropriada para criar tecidos com fios finos e penteados, o que acarretava em um grande preconceito por parte dos consumidores e fortalecia a importação dos itens de vestuário da Europa.

A forma como a elite brasileira conseguia se adequar à moda parisiense se aproxima ao prêt-à-porter, que se concretizaria alguns anos depois, conforme explicam Braga e Prado (2011, p. 153):

A casa Canadá acabou funcionando, portanto, como uma espécie de entreposto que redistribuía as cópias que produzia para revendas de outras capitais, encurtando a distância entre elas e a moda de Paris. Assim, não é exagero afirmar que tivemos aqui, já a partir da década de 1940, uma espécie de prêt-à-porter de luxo, com expressão de moda, antes mesmo dos franceses trabalharem com esta dinâmica.

Apenas com os danos causados pela II Guerra Mundial na Europa que a indústria de tecidos brasileira conseguiu prosperar, porém, com mais ênfase na produção de algodão, enquanto as classes média e alta do país seguiam preferindo as sedas importadas da China.

Dessa forma, a manufatura das roupas em casa ou em pequenos ateliês ainda era uma opção mais econômica que comprar as roupas prontas. As roupas trazidas diretamente de Paris ou as peças copiadas nos grandes magazines, como a Casa Canadá citada acima, era considerada alta moda no Brasil. Essa referência à alta costura nas peças vendidas nos magazines se dá pela manufatura quase artesanal das peças, que eram limitadas, contavam com materiais e ideias importadas diretamente dos lançamentos de Paris. Esse processo era considerado pela elite brasileira como o mais próximo da moda que poderiam estar, até que, a passos lentos, começa a surgir a criação de moda brasileira.

Enquanto o cinema facilitava a disseminação de imagens que ilustravam as últimas tendências de Paris, a necessidade de fortalecer a indústria têxtil nacional também estimulava o desenvolvimento da criação de moda no Brasil. Como afirmam Braga e Prado (2011, p. 196):

Com mentalidade típica de cidadãos e uma ex-colônia, o brasileiro médio (imitando as classes mais altas) habituara-se a considerar a qualidade de um produto pela procedência europeia (...) de modo que os brasileiros das classes mais abonadas mostravam-se resistentes a aceitar tecidos locais, mesmo quando eram de boa qualidade.

Dessa forma, segundo os autores, a indústria têxtil brasileira enfrentava uma tarefa árdua ao tentar convencer o consumidor de que nem sempre os tecidos ideais para a Europa eram

adequados para o Brasil. Com o tempo, essa questão começou a ser resolvida por meio da conexão entre tecidos e moda. Assim, os fabricantes passaram a buscar quem pudesse fazer bom uso de seus produtos, embora a presença de criadores de moda no Brasil ainda fosse envolta em várias incógnitas

A solução encontrada por Bangu, uma das indústrias brasileiras de tecidos feitos de algodão, que já alcançara tecnologia para pentear os fios e tecer produtos de qualidade, foi a criação de um concurso de beleza, o Miss Elegante Bangu. Estes eventos eram apoiados pela imprensa e premiava a mulher que mais e destacasse em um vestido de algodão. Os concursos contribuíram não só para o começo da criação de moda brasileira, mas também em outros aspectos profissionalizantes da moda, como explicam Braga e Prado (2011, p.206):

O Miss Elegante Bangu contribuiu, ainda, de forma consistente para a popularização dos desfiles de moda e, conseqüentemente, da profissão de manequim em nosso país, na medida em que passaram a ser promovidos desfiles que viajavam por todo o Brasil, junto com o badalado concurso de Miss.

Os autores acrescentam como o concurso da Bangu foi capaz de colocar na história o primeiro estilista brasileiro, José Ronaldo, que era responsável por desenhar os vestidos, confeccionados com os tecidos da indústria que representava, para as modelos desfilarem e fez fama ao longo de toda trajetória dos concursos. Antes do estilista construir sua visão da moda brasileira, ele supriu a demanda da indústria têxtil de encontrar alguém que soubesse o que fazer com os tecidos fabricados no país.

Os concursos foram capazes de melhorar a imagem dos tecidos de algodão, porém houve mais ações que colaboraram para que o Brasil se preocupasse em concretizar suas criações dentro do mundo da moda. Outra figura que se comprometeu com os empresários da tecelagem brasileira foi o comunicador Assis Chateaubriand, ou simplesmente Chatô, que assumiu a missão de levar as criações brasileiras para onde a moda acontecia, França. Assim, Braga e Prado (2011) narram que, acompanhado de diversas mulheres da sociedade carioca e paulista, Chatô partiu para a Europa com o objetivo de que os vestidos de algodão brasileiro fossem vistos pelo velho continente.

Chatô, consciente das questões que a elite brasileira ocultava, ansiava por poder mostrar para a Europa o verdadeiro Brasil, cheio de nuances nas colorações da pele e culturais. Segundo Braga e Prado (2011), junto com o estilista Jacques Fath, foi feita uma grande festa em Paris para promover o algodão brasileiro. No Castelo de Coberville, propriedade de Fath, a festa aconteceu em 3 de agosto de 1952 e reuniu dezenas de pessoas do mundo dos negócios, do

cinema e da moda. Cerca de cem brasileiros foram levados à festa para contagiar o evento com o espírito brasileiro.

Passistas de samba, vestidas de baianas, e vinte cangaceiros, a cavalo e carregando cada qual uma parceira na garupa, invadiram os jardins do castelo em dado momento da festa, tendo à frente o antropólogo Arbousse Bastide vestido de Lampião, levando Danuza, de Maria Bonita, na garupa. Fechando a tropa, Assis Chateaubriand, de calça, gibão e chapéu de couro, traje típico de vaqueiro nordestino, montado num alazão e levando na garupa ninguém menos que Elsa Schiaparelli. (Braga e Prado, 2011, p. 209).

Apesar de dividir as opiniões, a festa da moda brasileira, que varou a madrugada nos arredores de Paris, alcançou o objetivo de valorizar a fibra natural do Brasil, não pelos europeus, mas pelos brasileiros. Apesar de que, conforme acrescentam Braga e Prado (2011, p. 210), “não foi daquela vez que o sertão virou moda! Nem o Brasil”.

E a moda brasileira seguia dando sinais de vida, conforme os autores. Tendo ainda o propósito de promover o algodão nacional, o Museu de Arte de São Paulo – Masp – realizou, em 1952, o primeiro Desfile de Moda Brasileira. Este evento do Masp é marcado por diversos fatores comerciais que o tornaram possíveis. Como o uso de tecidos das indústrias brasileiras, que viam essas iniciativas como grandes vitrines de seus produtos para o mundo todo; e o apoio das lojas Mappin, que iriam disponibilizar as peças para venda após o evento.

Por outro lado, o primeiro movimento da moda brasileira buscou eliminar a cópia compulsória das criações europeias pelos costureiros locais. Esse processo é classificado como audacioso por Braga e Prado (2011), uma vez que, até então, não havia uma criação autêntica de moda no Brasil. As roupas copiadas não passavam pelo processo completo de concepção de uma peça, que envolve modelagem, escolha de materiais e costura. Muitas vezes, peças adquiridas na Europa eram desmontadas para servir de molde nas pequenas confecções dos ateliês dos magazines.

Também a imprensa brasileira discutia a necessidade de se pensar em uma moda brasileira. Todo esse movimento levou à criação da primeira escola para costureiros e artesãos no antigo Instituto de Arte Contemporânea - IAC. A criação de peças genuinamente brasileiras envolveu, por exemplo, o desenvolvimento de tecidos com materiais como a ráfia, por Klara Hartoch; ou linhos inspirados nos marajoaras produzidos por Lilli Correa Araujo, conforme relatam Braga e Prado (2011).

Pelo exposto, havia uma intenção clara de inspirar-se apenas no que o Brasil tinha de tradicional e explorar ao máximo os elementos populares presentes no país, sempre priorizando a originalidade. Entretanto, poucos nomes das pessoas envolvidas no desfile, citadas pelos

autores, são brasileiras. Apesar disso, o desfile ocorreu na sala grande do Masp, no dia 6 de novembro de 1952, para uma plateia de aproximadamente mil pessoas, conforme narram Braga e Prado (2011, p. 220):

Nenhuma moda até então tinha sido feita no Brasil com tanta inventividade estética e ousadia conceitual – isso em poucos meses. Teria sido um desfile arrojado mesmo para a Europa. As estamparias foram, previsivelmente, aliás, o ponto forte de uma moda criada por um Museu de Arte! Estruturalmente, ela seguia passos próximos aos da moda internacional do período: saias rodadas amplas, vestido retos tomara que caia ou com alças, que expunham os ombros e braços; modelos de calças compridas que chamavam atenção: o modelo “Jacaré”, “para caçar”, era feito em couro de crocodilo.

Assim, os autores explicam que os modelos apresentados no primeiro Desfile da Moda Brasileira tinham nomes e funções. Como por exemplo, o Jangada, seria para usar no iate, com inspirações praieiras típicas do litoral brasileiro; outro modelo seria o Balaio, para passeios no campo, era um vestido tecido à mão com algodão e palha; estava também o Cuica, ideal para os dias em Santos, feito com tricoline e lonita. “E, nesse ritmo, o desfile apresentou nada menos que cinquenta modelos brasileiríssimos, arejados, criativos, simples e leves, usando sempre tecidos de fibras adequadas ao nosso clima e estamparias modernas, inspiradas em nossa cultura e folclore” (Braga e Prado, 2011, p.221).

Por mais disruptivo e relevante que este evento pareça ser na atualidade, em 1952, o impacto das peças apresentadas revelaram o quão as elites brasileiras rejeitavam o que seu próprio país tinha para oferecer. Após o desfile, as lojas Mappin expuseram as peças em suas vitrines, com valores entre 1500 e 9800 cruzeiros. Conforme contam os autores o vestido mais caro levava o nome de Mãe de Santo e seu tecido era composto por fios de algodão e ouro, mas as peças tiveram pouca aceitação do público consumidor, Braga e Prado (2011, p.221) prosseguem:

Afinal, que paulista daquele período queria andar por aí com um vestido chamado Urubu, ou Escola de Samba, ou Favela, ou Macumba? A moda do Masp estava pelo menos quatro ou cinco décadas à frente do seu tempo. Lamentavelmente! (...) O Brasil – pelo menos as suas elites – não estava preparado para ter moda própria; preferia as imitações.

A moda brasileira seguiu seu caminho, espelhando as preferências das elites, no decorrer da década de 1950. José Lourenço, além de ser o estilista que criava as roupas que vestiam as modelos dos concursos Miss Elegância da Bangu, tinha seu ateliê abarrotado de mulheres da sociedade carioca e desenhava croquis para a sessão de moda da revista Manchete, a partir de 1952. Braga e Prado (2011) explicam que, ao se aproximar o fim da década, o estilista seguia produzindo coleções para os concursos, mas já falava sobre a moda brasileira.

Na fala de José Lourenço, a moda brasileira é baseada na elegância tropical das mulheres tupiniquins. Para o estilista o colorido seria o principal traço da moda brasileira. Mas ao mesmo tempo destaca que sua inspiração segue sendo a moda francesa. Braga e Prado (2011) narram que as criações de Lourenço eram calcadas nas ideias vindas dos grandes nomes da moda de Paris. Nesses moldes, outros estilistas despontaram no decorrer da década de 1950, como Dener Pamplona e Clodovil. Incitados a competir em festivais de moda que procuravam o melhor costureiro do país, organizados também pela indústria têxtil, como por exemplo o festival Agulha de Ouro, promovido pela Matarazzo-Bousac. Mas a moda brasileira continuava tendo as bases na moda europeia. Com o chegar da década de 1960, a moda brasileira já era uma realidade, graças a tudo o que foi criado nos anos anteriores, mas ainda faltava muito a se fazer. Houve também a necessidade de consolidar a figura do costureiro de luxo brasileiro, como destacam Braga e Prado (2011, p. 296):

São Paulo se tornou o principal centro da moda brasileira no período, seguindo um fenômeno internacional: a moda florescia, sempre, nas metrópoles industriais do mundo, justamente porque elas concentravam maior poder econômico (...) Assim, foi principalmente na maior cidade do Brasil que os costureiros encontraram espaço para exercitar seu ofício de luxo.

No decorrer dos anos seguintes, uma moda essencialmente brasileira volta a ser discutida com o trabalho de Zuzu Angel, que abandonou a cópia europeia e, próximo do final da década de 1960, começou a fazer parte do *Fashion Group* de Nova Iorque. A designer pretendia propor uma moda sem fronteiras, porém sempre escancarando suas influências brasileiras, como a baiana, Lampião e Maria Bonita e as rendeiras do nordeste brasileiro.

No começo dos anos 1970, diversas lojas nos Estados Unidos vendiam as criações de Zuzu Angel e a carreira da *designer* brasileira chegara ao ápice quando sua vida pessoal é marcada pelo desaparecimento e assassinato de seu filho Stuart Angel, pelo estado brasileiro mergulhado na ditadura militar. Conforme narram Braga e Prado (2011, p.362), a estilista começou a usar a moda como meio de comunicar o que acontecia no Brasil naquele momento: “profundamente abalada, Zuzu dali por diante passou a protestar contra o arbítrio e a reivindicar o paradeiro de seu filho, pelos (poucos) meios possíveis, num país sob severa censura. Um desse modos foi sua própria moda”.

No desfile de Zuzu, apresentado no Gotham Hotel, de Nova Iorque, em setembro de 1971, as roupas da *designer* que costumavam estampar cores vivas, flores e borboletas foram apresentadas de outra maneira, os pássaros agora apareciam presos em gaiolas, com tanques de guerra, quepes militares, balas de canhão, pombas negras, anjos mortos. No final do desfile

surge Zuzu em um longo vestido preto, com cem crucifixos presos ao cinto de sua cintura e o pingente de um anjo pendurado no meio de seu peito. Conforme Braga e Prado (2011) a própria Zuzu Angel admitiu que essa teria sido a primeira coleção de moda política do mundo. Nos anos seguintes, a *designer* seguiu utilizando a moda como protesto e as vendas de suas criações pelos Estados Unidos só cresceram.

Nesse mesmo período em que a moda autoral brasileira sofria com a repressão, a moda do comércio, de consumo, junto com a produção em série toma conta do país no decorrer dos anos 1970. Como narram Braga e Prado (2011), duas principais tendências tomaram conta das vitrines das mais variadas boutiques que surgiram na época: o *Ie Ie Ie*, inspirado nos Beatles, com representações tupiniquins como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia e o Tropicalismo com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, com seus cabelos soltos, roupas leves, amplas e estampadas, que se assemelhavam ao movimento internacional dos hippies.

Simultaneamente, os estilistas que iniciaram sua jornada nos anos 1960, como Dener e Clodovil seguiram sua trajetória na construção de uma moda de luxo no Brasil. Conforme narra Braga e Prado (2011), em 1976, Dener chegou a redigir um ofício no qual pretendia conter as reivindicações da categoria, junto com seu antigo rival, Clodovil. Ambos pretendiam acabar com as pequenas boutiques que conseguiam roubar as costureiras que deixavam de trabalhar em criações brasileiras e passavam a ajustar vestido trazidos da Europa. Segundo os autores, por mais justas que parecessem as reivindicações dos costureiros não repercutiram e nenhuma atitude oficial foi tomada. Assim a moda de luxo do Brasil foi descreditada, enquanto que “em meados da década de 1970, o mercado brasileiro de moda já estava totalmente dominado pelo *prêt-à-porter*” (Braga; Prado, 2011, p. 409).

Um estilista brasileiro que marcou as décadas de 1970 e 1980 e soube transitar entre a moda de luxo e o pronto para vestir, que dominava o país, foi Markito. Conforme Braga e Prado (2011) o mineiro, erradicado em São Paulo desde seus 18 anos, adquiriu experiência nos ateliês de boutiques até abrir seu próprio espaço em 1974. O trabalho de Markito foi marcado pelo luxo, mas também pela vida noturna e a onda disco que vinha de fora. Estrelas como Diana Ross, Liza Minelli e Bianca Jagger usaram peças do estilista brasileiro.

Em 1983, a criação de organizações dos trabalhadores de moda a Associação Brasileira dos Estilistas de Moda (Abemoda) e a Associação da Alta Moda Brasileira (Aambra) por Clodovil, após assumir o posto de costureiro do país, herdado de Dener. Ambas as associações promoveram desfiles e contribuíram com a criação de moda no país, porém, duraram apenas alguns anos. Assim, aos poucos as profissões dentro dos setores da moda foram se profissionalizando, até que no final dos anos 1990, os desfiles de moda no Brasil eram

considerados negócios empresariais, que envolviam diversos profissionais. Já que algumas escolas passaram a capacitar pessoas para todas as demandas do mundo da moda.

A década de 1990 ficou marcada pelos desfiles de moda feitos não mais por amadores e pessoas com talento inato, mas sim já da primeira remessa de *designers* formados pelo país. Da mesma maneira que diversas semanas de moda se espalharam pelo território brasileiro, porém, sem a capacidade de trazer uma periodicidade para os lançamentos de moda. Cada indústria de tecido ou marca de roupa fazia seus lançamentos de maneira independente e não seguia nenhum padrão. Era necessário regular o mercado da moda nacional. Conforme contam Braga e Prado (2011), surge então o MorumbiFashion, idealizado por Paulo Borges, na época já conhecido produtor de eventos de moda brasileira, convidado pelo Shopping Morumbi, da zona sul de São Paulo. O evento foi inspirado na semana de moda *7th On Sixth*, que acontecia em Nova Iorque, desde 1993.

Mais uma vez, a motivação para a produção desse evento de moda foi o comércio. O evento divulgaria uma ala anexa do Shopping Morumbi, com o mesmo nome do evento, que contava com 60 grifes. Por outro lado, Borges tinha a meta de criar um Calendário Oficial da Moda Brasileira, que seria comandado por ele. O MorumbiFashion, serviria de plataforma para as marcas que aceitassem as regras estabelecidas pelo produtor para a participação no evento. Braga e Prado (2011, p.575) acrescentam: "o projeto atendia à sazonalidade da moda, com dois lançamentos de coleções por ano: de inverno, em fevereiro, e de verão, em julho".

A primeira edição do MorumbiFashion aconteceu em 1996, com a participação das marcas: Melissa, Alexandre Herchcovitch, Blue Man, Der Hatén (Fuse Hatén), Ellus, Forum, G (Gloria Coelho), Huis Clos, Iódice, Lenny, Lino Villaventura, M. officer, Maria Bonita, Patachou, Reinaldo Lourenço, Renato Loureiro, Ricardo Almeida, Walter Rodrigues e Zoomp. A repercussão do evento não foi boa, mais uma vez a imprensa esperava mais originalidade das marcas brasileiras. Braga e Prado (2011, p.576) explicam: "A queixa recaiu sobre a pouca criatividade, os modelos copiados, a indiferenciação entre as marcas".

Bem ou mal, a MorumbiFashion continuou acontecendo respeitando o calendário proposto por Borges, até chegar à nona edição, ocorrida no ano 2000, que contou com cobertura da imprensa internacional. Esta seria a última edição do evento, já que em 2001 o Shopping Morumbi cancelou o patrocínio e o Calendário Oficial da Moda Brasileira, passou a se chamar São Paulo Fashion Week (SPFW).

A primeira edição com esse nome seguiu acompanhando as diretrizes do calendário criado por Borges e foi divulgada como a 10ª SPFW. Esta apresentou nomes promissores na moda, como Ronaldo Fraga e Carla Fincato, que criava para a marca Carlota Joakina. Ao organizar e

centralizar os lançamentos de moda do Brasil, conforme narram Braga e Prado (2011), a São Paulo Fashion Week contribuiu com a profissionalização da moda no país e conseguiu dar uma projeção internacional para as criações feitas aqui.

Pansarella (2013) situa o período entre 2000 e 2001 como o momento de internacionalização do São Paulo Fashion Week. As supermodelos brasileiras chamavam atenção do mundo da moda; nesse período, Gisele Bündchen conquistou a capa da *Vogue* estadunidense, por trazer um novo ar à moda, deixando de lado a anorexia *junkie* que as modelos exibiam então e trazendo à tona a vitalidade, sobriedade e frescor que só o Brasil é capaz de proporcionar para o imaginário dos europeus e norte-americanos. A indústria da moda brasileira, tanto a têxtil, quanto as marcas consolidadas do pronto para vestir e os jovens estilistas, recém-formados, aproveitaram esse momento de visibilidade internacional para emitir uma moda brasileira.

Posteriormente, o evento passou por uma fase de consolidação, de 2001 até 2011. Também na onda das modelos brasileiras, o SPFW adotou um discurso sustentável. Conforme Pansarella (2013, p.59):

Os textos produzidos na SPFW referiam-se a uma fashion week (internacional, e de luxo), que se posicionava ao lado das principais semanas de moda internacionais (...) Estilistas eram agora apresentados como estrelas da moda nacionais, que desenvolviam coleções contemporâneas e sofisticadas, ao lado de grandes grifes conceituais. Ícones autorais de vanguarda foram, de fato, os que desfilaram com maior regularidade, ao longo da evolução do calendário.

Neste contexto, a fase de internacionalização serviu para valorizar a moda brasileira dentro do país. Assim, o SPFW conseguiu fazer com que, além de ter uma criação própria, o Brasil passasse a ter uma moda sofisticada e conectada com o espírito da contemporaneidade. Segundo Pansarella (2013, p.60), a SPFW se consolida como a quinta semana de moda mais importante do mundo, nas palavras da autora: “esse novo discurso influenciou definitivamente o antigo discurso existente, relacionado à cópia de bens de luxo estrangeiros”. Mas ainda havia um longo caminho para o evento percorrer quando pensamos em questões de representatividade racial e de consciência social da trajetória do nosso país.

### **2.1.3 A reviravolta dos significados e a racialização da moda brasileira**

A moda brasileira sempre foi excludente, conforme escancara Santos (2022). Não foram apenas os costumes e as formas de usar a vestimenta que eram copiados da Europa, foi imitado: “inclusive o padrão de beleza branco, magro, com olhos claros e com cabelos lisos e louros. Esse padrão de beleza nunca representou a diversidade” (Santos, 2022, p. 50). No pensamento

da autora, este apagamento funciona como uma maneira de opressão. Os argumentos sobre a necessidade da decolonialidade abarcam a teoria de que não houve um momento pós-colonial, o que em realidade aconteceu foi uma transição para uma estratégia diferente de colonização.

O que a colonização fez com as raças não-brancas foi naturalizar processos de segregação entre os povos subalternizados. O padrão de beleza imposto como sendo a única referência a ser seguido (branco, magro, jovem e de cabelos lisos) trouxe prejuízos irreparáveis à população negra, e em especial às mulheres negras (Santos, 2022, p.60).

O rumo que o comportamento de moda trilhou no Brasil vai ao encontro dos argumentos levantados por Muniz Sodré (1999). Nesse percurso, sentimos falta de representatividade da miscigenação cultural que edificou o Brasil. Na construção identitária do brasileiro, as culturas africanas e indígenas foram reduzidas a pequenas contribuições. Nas palavras de Sodré (1999, p. 81), “as elites brasileiras sempre fantasiaram em torno da Europa como espaço simbólico superior e adequado, tentando reprimir a divisão do “corpo” nacional próprio ou mesmo a simbolização do “outro” nacional, que advém do radical pluralismo etnocultural”. Sodré salienta que a moda era uma maneira pela qual se pretendia superar as influências africanas e indígenas do território brasileiro. Esse comportamento se reflete no fracasso comercial do primeiro desfile de Moda Brasileira, de 1952. Apesar de conceitualmente procurar inspirar-se nas riquezas do Brasil, a elite brasileira preferia reproduzir a mensagem que vinha de Paris. Sodré (1999) enfatiza que muitos intelectuais brasileiros gostavam de afirmar que eram franceses presos em corpos tupiniquins.

A falta de representatividade negra na moda reflete uma predileção comercial pela cultura branca, imposta pelas elites ao Brasil. Essa lógica, que por muito tempo permaneceu invisível, é evidenciada no texto de Braga e Prado (2011), onde toda a história da moda brasileira é narrada sem qualquer menção a criadores de moda negros. Nesse contexto, ao dialogar com o pensamento de Mbembe (2014), percebe-se como a concepção ocidental foi elevada à condição de soberania cultural no Brasil.

A moda brasileira levou mais de cinco séculos para começar a construir uma identidade própria, capaz de incorporar e valorizar culturas marginalizadas e rejeitadas pela elite dominante. Estas questões serão aprofundadas no próximo capítulo, mas, por ora, é importante destacar como a moda brasileira, por tanto tempo, limitou-se a espelhar o que era europeu, atribuindo glamour e aceitação social apenas a essa referência.

Uma transformação significativa ocorre entre 2010 e 2020, período em que o termo *moda afro-brasileira* entra em pauta, como explica Santos (2022, p. 29):

A moda afro-brasileira vem sendo discutida atualmente como uma moda contemporânea. Uma moda que carrega em seu bojo a luta de resistência da população negra. Essa moda ressignifica conceitos, tradições, comportamentos e modos de vida.

Segundo a autora, essa foi mais uma maneira como o corpo negro resistiu à opressão do corpo branco. A moda afro-brasileira colabora para que as pessoas se apropriem de sua cultura e, a partir da forma como se vestem, conseguem comunicar sua identidade negra e sua herança histórica e cultural. Santos (2022) relata sobre o SPFW e seus quinze anos de estagnação. Mais de uma década em que o padrão de beleza era ditado pela supermodelo Gisele Bündchen, que se retirou das passarelas em 2015. Apenas no ano seguinte, o SPFW romperia com os anos de moda brasileira estagnada, quando o Lab Fantasma (coletivo criado pelo rapper Emicida e seu irmão Fióti) participou do evento. Conforme Santos (2022, p. 38): “este fato foi emblemático, demonstrando que a periferia também estava engajada nos assuntos da moda, e que também produzia uma moda nós por nós”.

Santos (2022) destaca que pessoas negras no Brasil continuam a enfrentar uma profunda falta de representatividade nas passarelas, revistas e editoriais de moda, além de uma escassez de oportunidades para ocupar cargos criativos no setor. A própria necessidade de um termo como *moda afro-brasileira* para afirmar essa presença é, em si, controversa, já que a moda brasileira sempre foi profundamente influenciada pela cultura negra. Ao longo da história do país, é possível identificar inúmeras contribuições de pessoas negras para a construção do vestir nacional, mesmo que essas colaborações tenham sido frequentemente invisibilizadas ou desvalorizadas.

Pois a história do nosso país, bem como a história da moda brasileira, silencia que alfaiates negros foram esartejados em praça pública, por terem se revoltado contra a colonização dos seus corpos, mentes, saberes, cultura e religiosidade (Santos, 2022, p.84).

Enquanto os homens negros realizavam o trabalho técnico e minucioso da alfaiataria, as mulheres negras eram responsáveis pelas costuras finas, muitas vezes equilibrando essa tarefa com outras funções, como serviços domésticos e a amamentação dos filhos dos senhores. Além disso, as escravas de ganho, mulheres negras que comercializavam itens de moda como tecidos importados, desempenharam um papel crucial na economia da moda no Brasil colonial. Contudo, conforme argumenta Santos (2022), essas contribuições também colaboraram para manter o negro brasileiro em uma posição subalternizada no sistema social.

Uma ruptura significativa nesse silêncio ocorreu com a participação do Lab Fantasma no São Paulo Fashion Week (SPFW), que evidenciou o apagamento histórico das influências e contribuições negras na moda brasileira. Gradualmente, o evento começou a reconhecer o

déficit de representatividade que marcava suas edições, nas quais a moda exibida refletia, em grande parte, um ideal de país branco e europeizado.

Em 2016, o Lab Fantasma deu um passo importante ao desafiar esse cenário, mas foi em 2020, após 25 anos de existência do SPFW, que uma mudança concreta na política de representatividade foi implementada. O evento passou a exigir que 50% do casting dos desfiles fosse composto por pessoas negras ou indígenas. Antes dessa decisão, como relata Doliveira (2020), havia apenas uma sugestão por parte da organização do evento para que 20% das modelos fossem racializadas, sem qualquer obrigatoriedade. Em contrapartida, a nova política de 2020 estabeleceu uma regra obrigatória: as marcas que não cumprissem essa determinação seriam excluídas do evento, marcando uma mudança radical no compromisso do SPFW com a diversidade e a inclusão.

A decisão da organização do SPFW em 2020 começou a reverter a invisibilidade da diversidade racial na moda brasileira, pelo menos no que diz respeito à representação imagética. No entanto, a representatividade na criação de moda ainda permanecia um desafio, já que os grandes nomes que desfilavam suas coleções nas passarelas do evento continuavam, em sua maioria, sendo brancos. Em 2021, foi criado o projeto Sankofa, em parceria com os coletivos Vetor Afro-Indígena na Moda (VAMO) e Pretos na Moda, conforme destaca Poerner (2021). O objetivo era inserir marcas lideradas por pessoas pretas no SPFW.

Antes desta iniciativa, entre as mais de 40 marcas participantes do SPFW, apenas três eram lideradas por pessoas negras antes da iniciativa. Dessa maneira, oito designers negros integraram o line-up do maior evento de moda do Brasil: Ateliê Mão de Mãe, Meninos Rei, Naya Violeta, Santa Resistência, Silvério, Az Marias, Mile Lab e TA Studios. Essas marcas receberam mentoria de grifes consagradas na moda brasileira, como aponta Frank (2021). O projeto buscou evidenciar a pluralidade das inspirações de criadores negros, que, embora dialoguem com influências da diáspora africana, vão além, desconstruindo estereótipos.

Destacamos entre as marcas citadas Naya Violeta, que leva o nome de sua designer. A grife nasceu em 2007, com a vontade de trazer representatividade negra para o mercado de moda brasileira. Assim, Naya transmite um olhar voltado para a cultura negra. A marca está ligada às experiências vividas pela estilista, mulher negra, de Goiás, que nasceu em terreiros, entre orixás e máquinas de costura (Carvalho, 2025).

Para a estilista, a moda é uma forma de promover transformações sociais, assim, suas roupas procuram abrigar diversos corpos, saindo do padrão magro recorrente na moda brasileira. Naya procura ocupar a lacuna que a moda do país deixa na questão da representatividade da cultura afro-brasileira. Isso faz com que Naya entenda o vestir-se também

como um ato político (Gontijo, 2025). Ao participar do projeto Sankofa, Naya foi a primeira representante da região centro-oeste do país a participar da São Paulo Fashionweek.

Essas ações representaram o início de uma transformação na moda brasileira, mas não se trata de uma tarefa simples. A continuidade dessas iniciativas é essencial para que mudanças estruturais se consolidem, evitando que sejam percebidas como tendências passageiras. O projeto Sankofa, por exemplo, participou de três edições do SPFW. Contudo, na 58ª edição, realizada em 2024, das oito marcas apoiadas inicialmente pelo projeto, apenas Meninos Rei, Az Marias e Ateliê Mão de Mãe permaneceram no line-up, acompanhadas de outras lideradas por negros, como Dendezeiro, Ângela Brito e Isaac Silva. Sem um esforço claro e constante para incluir criadores negros, a representatividade negra nos desfiles permanece limitada, com menos da metade das marcas refletindo essa diversidade.

A moda, enquanto plataforma de transformação social, desempenha um papel crucial na desconstrução de estereótipos arraigados contra pessoas de pele escura ao longo de séculos de desigualdade. Para compreender esse cenário e os processos históricos que moldaram as representações do negro na sociedade brasileira, o próximo capítulo retornará ao período da escravidão. Nele, analisaremos como os africanos foram transformados em "negros" e como as feridas deixadas pelo trabalho escravo e pela colonização de africanos e povos originários permanecem abertas, alimentando preconceitos ainda hoje.

### **3 A construção do negro do passado de escravidão ao Afrofuturismo: a alteridade em foco**

Neste capítulo, apresentamos como tema a construção do Negro<sup>1</sup>, buscando percorrer momentos significativos para o processo de elaboração da imagem do Negro pela sociedade.

Dessa forma, valemo-nos das ideias apresentadas na obra de Achille Mbembe, para compreender como o negro foi criado e reinventado, e das ideias de Muniz Sodré sobre como se deu a elaboração do Negro na sociedade e na mídia do Brasil. Apoiados, ainda, pelos dados expostos pelos estudos afro-latino-americanos organizados por Andrews e La Fuente, voltamos ao passado e recordamos a escravidão, como momento chave para a transfiguração do africano em negro e em como essa despersonalização repercute em seus descendentes que vivem espalhados pela América.

Iniciamos com o pensamento de Mbembe (2014), que nos explica como o surgimento do termo negro está relacionado diretamente com a escravização dos africanos nas Américas. O processo de colonização iniciava com a transformação das identidades variadas dos povos africanos e originários em negros e índios. Seguido pela impossibilidade de continuarem com suas culturas e costumes, apenas eram aceitas como boas as manifestações do ocidente. Veremos como a escravidão marcou a história do Brasil do século XIV ao XIX, com diferentes estratégias para manter a hierarquia racial inventada pelos ocidentais.

Mesmo após a abolição da escravidão e a libertação dos indivíduos escravizados, os paradigmas das hierarquias raciais continuaram a estruturar tanto o comportamento estatal quanto as dinâmicas sociais, como analisa Sodré (1999). O autor ressalta que a elite brasileira empenhou-se em construir uma imagem idealizada e europeizada do país, promovendo a ideia de uma convivência harmônica entre as três raças que compunham a sociedade. Contudo, na prática, as contribuições culturais africanas e indígenas foram sistematicamente silenciadas e excluídas.

Sodré (1999) também demonstra como as mídias brasileiras desempenharam um papel central na disseminação desse discurso, atuando como instrumentos de perpetuação do pensamento elitista que consolidava a exclusão cultural desses grupos.

Dessa forma, ao nos aproximarmos do contemporâneo, entendemos como a escravidão serve de alicerce para o acúmulo de riquezas que promove o capitalismo. Este sistema econômico, junto com o consumo constituem uma nova forma das sociedades se estruturarem na busca por identidades.

Como possibilidade futura, apresentamos o Afrofuturismo no próximo capítulo, amparados nos estudos de Mark Derry (2020a; 2020b), Samuel Delany (2020) e Kodwo Eshun (2020; 2003); enquanto Wadson Gomes de Souza (2019), Alexandre Souza da Silva (2022) e Esdras Oliveira Souza e Kleyson Rosário Assis (2021).

O Afrofuturismo se propõe a criar um imaginário que reconstrói o passado apagado, e utiliza metáforas sobre futuros para falar sobre o presente, o cotidiano enfrentado pela diáspora africana. Assim, apresentaremos representações significativas que contribuíram para a formação do imaginário Afrofuturista, desde o início do movimento até as manifestações contemporâneas de artistas brasileiros.

O termo surge de inquietações sobre a ausência de autores negros nas obras de ciência ficção, mas logo foi expandido para outras vertentes culturais, como a música e o cinema. A origem do Afrofuturismo não segue uma linearidade temporal ocidental, mas está dispersa pelas décadas do século vinte, dessa forma Mark Derry (2020a) conceitua o Afrofuturismo em 1994, porém podemos encontrar manifestações afrofuturistas dispersas entre 1920 e 1960.

Além da estética afrofuturista, é importante levar em consideração que as obras pertencentes ao movimento têm uma função maior, que compreende tanto a reestruturação do arquivo histórico do povo afrodiáspórico, quanto a valorização de sua cultura na atualidade e a permanência de seus costumes para a construção do futuro. Assim, o Afrofuturismo tenta recriar o mundo, tendo como plano de fundo enredos e aventuras de ficção científicas para servirem como metáforas, representando a experiência negra no decorrer da história até os dias atuais.

### **3.1. Passado: o devir negro**

Para esboçar os primeiros traços dessa imagem que se desenhou do negro, é inevitável voltar ao período de escravidão. Achille Mbembe no decorrer de sua “Crítica à razão negra” (2014) passeia por diferentes momentos em que o ocidente elabora o negro. Assim, em um primeiro momento, é importante compreender que o homem ocidental não acolheu o africano como mesmo, ou seja, como igual a si. Neste contexto, o africano é visto como o outro, já que o europeu não se reconhecia na cor da pele, nos comportamentos ou nas relações. Logo, os africanos foram transformados em Negros pelos europeus com o tráfico de escravizados. Tanto homens como mulheres africanas tiveram seus corpos convertidos em moeda e, posteriormente, tornaram-se pertencentes a outros, sem direito sequer ao seu nome. A transformação do africano em um outro e em Negro justifica diversas situações impostas a estas pessoas e a seus descendentes.

A imagem inventada do Negro começou, portanto, com a escravidão, momento em que, como narra Mbembe (2014, p. 12):

Homens e mulheres originários de África foram transformados em homens-objecto, homens-mercadorias e homens-moeda. Aprisionados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, que se puseram hostilmente a seu cargo, deixando assim de ter nome ou língua própria.

Por essa razão, para entender como a imagem do negro foi criada, é importante entender como a escravidão fez-se possível, tanto em suas justificativas como nas elaborações sociais. A escravidão foi aprimorada e alcançou seu apogeu nas Américas, porém as relações da Europa com a África, conseqüentemente a escravidão, já haviam sido experimentadas antes das grandes expedições invadirem o novo continente. Durante o século XV, a África ocidental foi um ponto de grande influência comercial, utilizada pelos portugueses para assumir o controle do comércio transatlântico. Conexões de Portugal com Senegâmbia ou a Costa do Ouro saciavam a necessidade de mão de obra escrava e, pela metade do século XV, a escravidão já era responsável pela construção de comunidades negras em Lisboa, Sevilha e Valência, por exemplo.

Conforme explicam Fischer, Grinberg e Mattos (2018, p. 167), o comércio de africanos pela Coroa portuguesa foi justificada pela “Bula Papal Romanus Pontifex” em 1455. Nesta, os portugueses recebem o aval para invadir e conquistar todo e qualquer reino que não fosse cristão, os povos desses lugares seriam reduzidos a escravizados. Ao relacionar a escravidão com questões hereditárias dos negros, criou-se, então, uma associação imediata à cor da pele com o trabalho. Na perspectiva de Antônio Bispo Santos (2015), estudioso das relações entre a situação sócio racial contemporânea e o processo de colonização das Américas, a diferença entre a cosmovisão monoteísta do colonizador e a visão politeísta dos povos originários e africanos, que o autor denomina de contra-colonizadores, constitui a base de todo o processo de submissão destes últimos

Segundo o autor, foi assim que, a princípio, as atitudes dos colonizadores foram justificadas a partir do confronto entre a cultura monoteísta e a politeísta. As Bulas Papais, desde o século XV, concedem direitos irrestritos aos cristãos frente aos povos pagãos, chamados assim pelos europeus. Para Bispo Santos (2015), de um lado estão os cristãos, que cultuam um único Deus, onipresente e onisciente; de outro lado, estão os povos que cultuam os elementos da natureza, a terra, a água ou o ar, dessa forma, devotos a diversas divindades, deuses e deusas.

Conforme ilustra Santos (2015), os povos cristãos se concentravam no continente europeu: portugueses e espanhóis foram os primeiros escolhidos para aplicarem os mandamentos das Bulas Papais. Estes não hesitaram em cumprir rigorosamente sua missão, subjugar os povos pindorâmicos e buscaram povos africanos para o mesmo fim. Santos (2015) concorda com que a primeira atitude colonizadora tomada pelos portugueses foi renomear todos os povos africanos, eles tiveram todas suas individualidades reduzidas à denominação “negro”. Assim como os nativos que habitavam as terras denominadas Pindorama foram chamados de “índios”.

Santos (2015) compara esta atitude com o adestramento de animais, pois o primeiro movimento do adestrador é mudar o nome de sua vítima. Neste gesto de generalização dos povos africanos e pindorâmicos, os colonizadores começam um processo de rompimento com a identidade e a humanidade destas pessoas. Consequentemente, diversos estigmas sociais são elaborados, baseados na origem e na raça para criar diferenças sociais entre os indivíduos, dentre os quais os afrodescendentes eram seres anteriores aos brancos, o que passou, mais adiante, a justificar restrições para aceder a cargos públicos e a títulos honorários católicos (Fisger, Grinberg e Mattos, 2018).

Andrews (2018) acrescenta reflexos simbólicos e ideológicos que provêm das justificativas dadas aos abusos cruéis praticados na época da escravidão. As explicações dos colonizadores se fundamentavam em supostos desvios de caráter inerentes aos negros, como imoralidade sexual, preguiça, criminalidade e outras incapacidades intelectuais, que além de colocar os brancos como raça superior, recai, também, sobre eles a missão de cristianizar os africanos. Nasceram, assim, os estereótipos do Negro difundidos até a exaustão pelas sociedades coloniais. Estes supostos instintos naturais dos Negros naturalizaram diversas discriminações com africanos e seus descendentes.

Com a escravidão justificada e institucionalizada, as plantações tornaram-se empreendimentos altamente lucrativos, o que impulsionou o tráfico de pessoas escravizadas para a América Espanhola e o Brasil, inicialmente no começo do século XVI e, posteriormente, a partir da década de 1570 (Ferreira e Seijas, 2018). Como consequência, à medida que o desenvolvimento das economias de plantação passou a exigir uma quantidade crescente de mão de obra, tornou-se urgente a criação de um mercado de trabalho internacional. Essas plantações estabeleceram uma interconexão profunda entre Europa, África e as Américas. Este método de plantação já havia sido aplicado em São Tomé e Príncipe, com a produção de açúcar, mas foi aprimorado no Brasil e no Caribe. As demandas por trabalhadores eram sempre tão altas quanto

as taxas de mortalidade. Assim, a produção de açúcar elaborou uma “máquina transatlântica de aquisição de mão de obra” (Ferreira e Seijas, 2018, p. 51).

Conforme Ferreira e Seijas (2018), a princípio, a escravização dos africanos na América Espanhola está diretamente ligada à Coroa, que contratava mercadores estrangeiros com licença para entregar determinado número de escravizados. Prática que adquiriu força a partir do final do século XVI, devido à crescente necessidade dos colonos de adquirirem mão de obra. Essas licenças cedidas pela Coroa e registros de inspeções em portos de desembarque eram maneiras de controlar o número de africanos que entravam, porém nem todas as viagens eram concluídas pelos mercadores com a quantidade de escravizados permitidas, muitas vezes o número de cativos desembarcados era adulterado. Os autores acrescentam que a incapacidade da Coroa de fiscalizar e a extensa costa da América Espanhola são fatores que facilitaram o desembarque de mais africanos, além daqueles que constam nos registros.

Este processo de licença da Coroa para o tráfico de escravizados durante o período da União Ibérica, de 1580 até 1640, no qual a Coroa Espanhola teve controle sobre o Império Português, é conhecido como *asiento* português; mais de quatrocentos mil escravizados africanos desembarcaram na América Espanhola neste período. Após 1640, esses *asientos* foram concedidos também a holandeses, genoveses e, posteriormente, a ingleses, de forma que o tráfico de escravos não demonstrava tendência a diminuir (Ferreira e Seijas, 2018).

Conforme Andrews (2018), ao copiar o sistema de castas dos espanhóis e portugueses, as colônias passaram a impor condições para grupos específicos, dependendo de sua herança cultural ou racial. Neste contexto, a escravização de indígenas foi permitida até meados do século XVI, enquanto os africanos não tinham outra opção, compondo o nível mais baixo na casta social da colônia. A distribuição das sociedades em raças criou um vínculo entre a palavra ‘negro’ e ‘escravo’ com consequências profundas de longo prazo.

A escravidão era um componente essencial da economia das colônias espanholas, conforme relatam Ferreira e Seijas (2018). A mão de obra escravizada estava presente na agricultura, nas indústrias têxteis, na mineração e em diversas produções, tanto para consumo local quanto para exportação.

Andrews (2018) explica que as condições em que a escravidão se dava variavam de acordo com fatores como o local onde viviam os escravizados, e o tipo de trabalho que desempenhavam. Nos engenhos de açúcar, por exemplo, havia cativos africanos que realizavam trabalhos que exigiam conhecimento técnico ou gerencial e, em alguns casos, recebiam salários e outras concessões em troca. Não é necessário afirmar que ter dinheiro não alterava o fato de ser negro. Muitas vezes, esses salários eram parcialmente entregues aos senhores, ou as

economias acumuladas pelos negros eram trocadas por sua liberdade, resultando na transferência de anos de trabalho para os bolsos dos proprietários.

Assim, a instituição da escravidão foi fundamental para estabelecer as distâncias sociais entre as raças, tanto em termos materiais quanto nos impactos simbólicos e ideológicos. Além disso, como observam Ferreira e Seijas (2018), a demanda por africanos escravizados permaneceu constante durante os séculos XVI e XVII, apesar de servir cada vez mais ao comércio intra-americano. Essas travessias do Atlântico eram aterrorizantes e traumáticas, principalmente devido às inúmeras escalas

Especificamente no Brasil, o tráfico de escravos deu-se principalmente pelo impacto devastador de doenças trazidas pelos europeus à população indígena. A mão de obra indígena foi primordial para dar início à lucratividade da plantação de açúcar, porém no final do século XVI houve uma grave onda de morte entre os nativos do Brasil, além do questionamento da legitimidade da escravização dos indígenas.

Ferreira e Seijas (2018) relatam que, na metade do século XVII, a maioria dos escravizados era de origem africana. As plantações de açúcar e de café mantiveram a escravidão de forma intensa no Brasil. Também com a descoberta de ouro e diamantes nas Minas Gerais, não houve outra alternativa senão trazer mais mão de obra negra para prosseguir com os processos de exploração da terra. Este período, no início do século XVIII, foi responsável pelo desembarque de, pelo menos, seiscentos mil africanos escravizados no Brasil.

Com a chegada do século XIX, o Brasil ganhou um concorrente a sua altura no quesito escravidão: Cuba. Além disso, o longo processo de extinção das migrações forçadas de africanos também marcou esse período. Os próprios negros escravizados davam continuidade as suas lutas para obter a liberdade, inspirados tanto na cultura e religião africana, quanto na revolução Haitiana.

Por força da pressão britânica, Portugal concorda em abolir o tráfico de escravos, junto com a Espanha, em 1817. Esta medida valia apenas para territórios acima da linha do Equador. Em seguida, em 1836, Portugal criminaliza o tráfico de escravos em suas colônias na África.

Ainda conforme Ferreira e Seijas (2018), cada vez mais os movimentos antiescravagistas ganharam destaque no processo de abolição da escravidão, que se arrastou por décadas. No Brasil a demora pela libertação do trabalho escravo deu-se graças à importância econômica das plantações de café. A vida política brasileira, desde a independência, tinha como fator central a dependência da nação com o sistema econômico que, por seu lado, impulsionava o tráfico de escravos. Assim, houve muita resistência política, social e econômica que resultou no alargamento do período escravocrata, que chegou ao seu fim apenas no fim do século dezenove.

Para entender como a imagem do negro foi criada e retratada é relevante o fato, elucidado por Fischer, Grinberg e Mattos (2018, p. 166), de que já no continente europeu, antes de atravessar o Atlântico, os escravizados eram vistos como “seres sem personalidade jurídica”, ou seja, não podiam possuir bens e estavam sempre sujeitos à escravidão, mesmo depois de serem libertos. As possibilidades de um escravizado ser liberto contra a vontade de seu senhor eram: se casasse com uma pessoa livre, caso se tornasse clérigo ou, simplesmente, se pagasse pela liberdade. Alguns limites também eram expostos, os senhores não podiam castigar seus escravizados de forma exagerada ou ininterrupta; a morte de um escravizado trazia consequências.

Segundo Mbembe (2014), o período entre os séculos XV e XIX, anos a fio em que a escravidão dos africanos era prática comercial, a imagem do negro foi forjada. Neste raciocínio, o negro é uma elaboração, uma criação; logo, não existe. Da mesma forma, o vínculo social, que fez do africano uma mercadoria à mercê de um senhor, também foi inventado. Invenções que corroboraram com o acúmulo de riquezas e impulsionaram o capitalismo e o trabalho mecânico, além de ser uma das primeiras experiências com o trabalho subordinado. Este período é interpretado por Mbembe (2014, p. 57) como um primeiro momento do devir-negro ao pontuar que:

Numa primeira instância, a razão negra consiste, portanto, num conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários e disparates cujo objecto é a coisa ou as pessoas “de origem africana” (...) Têm constituído, desde sempre, numa actividade primitiva de efabulação. (...) Toda uma gama de intermediários e de instituições, tais como sociedades eruditas, exposições universais, coleções de amadores de “arte primitiva”, colaborou, na devida altura, na constituição desta razão e com a sua transformação em senso comum ou em habitus.

Assim, esse conjunto de discursos criou a narrativa que coloca o Negro como selvagem, passível e desqualificado moralmente. Este momento é chamado pelo autor de “a consciência ocidental do Negro” (Mbembe, 2014, p. 58). Em paralelo, Muniz Sodré (1999) acrescenta questões próprias do Brasil que também, durante a escravidão, criou uma imagem para as pessoas com pele escura. Sodré (1999) explica como a invenção do não-humano (o outro, o Negro) favoreceu várias atrocidades cometidas pelo colonialismo, como a própria escravidão. O autor destaca a frase “não existe pecado debaixo do Equador” (Sodré, 1999, p. 54) como uma espécie de acordo tácito na sociedade ocidental, que definia, de forma não oficial, os limites geográficos onde a escravidão e outras atrocidades eram permitidas e onde não eram.

Muniz Sodré (1999, p. 145) procura estabelecer uma linha na representação da singularidade do Negro no Brasil, recorre aos autores literários como “vértices de pensamento” da representação do brasileiro. No início da escravidão moderna, o homem negro era

escravizado e submetido à vontade de um senhor, dessa maneira, havia apenas duas representações do negro: a do “negro bom”, infantilizado, sorridente e subordinado, e a do “negro mau” (Sodré, 1999, p.148), selvagem, animalesco.

Nesse contexto, o autor acrescenta: “o racismo tem a ver com o cerne cristão e imperial da cultura do Ocidente” (Sodré, 1999, p.150). Além disso, a mestiçagem no Brasil passa a colorir a população em diversos tons entre o branco e o negro. É importante destacar que, enquanto Mbembe (2014) oferece uma análise mais ampla da imagem do Negro, desconsiderando a questão da miscigenação, Sodré (1999) foca sua análise nas peculiaridades brasileiras, incluindo a complexa relação que o país desenvolveu com a miscigenação. Assim, a identidade brasileira se constrói através dessa mistura de raças. Para Sodré (1999), “a maior parte do que se chama de brasileiros compõe-se de mestiços, mulatos, quarteirões, mestiços caboclos de graus diferentes” (Sodré, 1999, p.83). Em contraste, a intelectualidade do Império procurava traços que pudessem contribuir para a construção de uma autodefinição nacional, enquanto defendia a hierarquia das raças e rejeitava qualquer manifestação cultural que não fosse branca, seja indígena ou africana.

A ideologia que prega a raça branca como superior e que coloca o “homem brasileiro como raça ‘decadente’ ou ‘inferior’” (Sodré, 1999, p.86) pela sua mestiçagem, é terreno fértil para a passagem do racismo doutrinário ao racismo de exclusão. Sodré (1999) aponta que para pensadores como Nina Rodrigues: “o negro e o mestiço brasileiros despontam como problemas de ciência” (Sodré, 1999, p. 86). O autor narra a solução encontrada pela elite na construção de uma identidade nacional: ocultar, o máximo possível, a miscigenação e todos os traços culturais que não fossem de origem europeia para que predomine a cultura branca no Brasil. “Expandesse, assim, a ideologia do embranquecimento, uma espécie de pacto simbólico, pelo qual se recalavam as origens miscigenadas da população, penalizando-se a visibilidade de traços físicos pouco europeus, ou seja, pouco brancos” (Sodré, 1999, p. 86). Poucos autores admitem que a cultura africana predomina na identidade brasileira.

No âmbito dessa hierarquia das cores no Brasil, por exemplo, nas palavras de Sodré (1999, p.152), “frente ao negro, o mulato podia eventualmente impor-se como branco”. Dessa forma, começam a surgir autodefinições no que diz respeito à cor, como meio para amenizar a negritão. O autor cita expressões como “alvo-escuro, chocolate, roxa-morena” (Sodré, 1999, p.152), termos que buscam manipular o fato de que, no Brasil, quanto mais preta a pele, mais invisível socialmente é o indivíduo.

O mesmo autor destaca o pensamento do jornalista e escritor brasileiro, Lima Barreto, que define a identidade brasileira da época: “a ‘alta’ cultura (europeia) — as modas, a beleza,

os bons costumes, as letras — era vista como um meio de ‘polir’ a ‘aspereza’ local. O polimento era branco, enquanto a aspereza (a pobreza, os maus modos) seria negra ou mestiça” (Sodré, 1999, p.155). Durante o período da escravidão, mais grave do que as condições de vida impostas aos negros era o sistema de exclusão que apagava suas representações, histórias e memórias.

Neste mesmo contexto, Fischer, Grinberg e Mattos (2018) relatam que as questões relacionadas à racialização e aos estigmas impostos aos negros no Brasil eram sofridas, principalmente, pelos afrodescendentes livres. A alforria dos escravizados fazia parte do sistema jurídico e era uma prática comum; no entanto, isso não significava uma liberdade plena como a dos brancos; os ex-escravizados permaneciam frequentemente vinculados a seus antigos senhores, podendo até ter sua liberdade revogada por motivos como a acusação de ingratidão, por exemplo. Apenas os que nunca foram escravizados eram sujeitos verdadeiramente livres, ainda assim, não eram isentos às medidas restritivas para altos cargos e títulos honoríficos. O que fez com que a hierarquia se mantivesse a partir do estigma da cor da pele, “os descendentes de escravos teriam que carregar a marca de sua ascendência” (Fischer, Grinberg e Mattos, 2018, p.168).

As decisões, limitando os negros e pardos a pequenas ascensões sociais, arrastaram-se pelo tempo. Em 1749, por exemplo, foi promulgada uma Pragmática que proibia os pardos livres de “utilizar símbolos de vestuário e material que indicassem prestígio e distinção” (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018, p.169), ou seja, essa classificação social impedia o acesso a cargos públicos e posições de prestígio. Dessa maneira, é possível ver como as roupas e acessórios eram importantes dentro da sociedade brasileira. Assim vestimenta do período escravagista reflete, por um lado a submissão que era proposta pelo estado aos negros e seus descendentes e, por outro lado, a ambição da ascensão social por parte das pessoas de pele escura.

Apesar de todas as tentativas de ascensão social das pessoas de pele escura, os estigmas baseados na hierarquia das raças não foram superados. A independência do Brasil de 1822 prorrogou a escravidão, mas, ainda assim, houve mudanças jurídicas junto com a emancipação política. Os direitos básicos de cidadania foram garantidos para os afrodescendentes nascidos no Brasil na Constituição de 1824, enquanto aos africanos todos os direitos foram negados. As distinções coloniais entre os habitantes livres do país estavam em desgaste, o que proporcionou que o mérito fosse critério para o acesso a cargos públicos, civis, militares ou políticos, não mais a raça.

A suposta igualdade presente na Constituição era enfrentada pelo intenso tráfico ilegal de escravos, que se arrastou por mais duas décadas. A primeira metade do século XIX bateu recordes no número de escravizados comercializados nas plantações de café. Após 1850, com

a extinção do tráfico de escravos, o fluxo de escravizados passou a ser do Nordeste para o Sudeste do país, para suprir as necessidades das plantações.

Ainda conforme Fischer, Grinberg e Mattos (2018), no cotidiano do Brasil pós-independência, o número de escravizados superava o número de senhores. Isso fez com que fossem negociadas diversas concessões entre senhores e escravizados, nas brechas abertas pelas ambiguidades judiciais, pois era necessário sustentar o frágil sistema escravista: “em muitas situações, pessoas escravizadas tinham garantidas da integridade familiar, uma limitada autonomia econômica, oportunidade de comprar a própria liberdade e algum grau de mobilidade social no âmbito da escravidão” (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018, p. 170). Uma vez retirados estes direitos, a luta dos escravizados contra os senhores torna-se mais hostil e pública.

O primeiro passo em direção à emancipação dos afrodescendentes foi a Lei do Ventre Livre de 1871 (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018) que passou a reconhecer alguns direitos às pessoas escravizadas e limitou a autoridade dos senhores. Dessa maneira, junto com o fim do tráfico ilegal de africanos, a liberdade para todos brasileiros nascidos em território nacional deixava a escravidão no Brasil com os dias contados.

Posteriormente, a Lei dos Sexagenários concedeu a liberdade para os escravizados após completarem sessenta anos, em 1885. Ao chegar à abolição, em 1888, cerca de 600 mil pessoas ainda eram escravizadas no Brasil. Mesmo após a abolição, a escravidão não liberou os africanos de serem Negros, conforme Sodré (1999, p. 161):

Para os afro-brasileiros, todavia, a Abolição não teve nenhuma essencialidade, porque não os libertou da libertação política, isto é, da condição de quem precisa continuamente de desembaraçar-se de uma identidade reputada como subumana. A libertação apenas transferiu o nível da escravidão, abolindo um para fornecer outro.

Quando a Lei Áurea, que acabou com as práticas escravagistas, foi assinada, a maioria dos afrodescendentes que vivia no Brasil já havia conquistado sua liberdade, mas o Estado não deu nenhuma assistência aos libertos. Na mesma direção, Mbembe (2014) destaca que a questão da raça não foi solucionada com o fim da escravidão. O autor observa que, ao longo do século XIX, com a intensificação da colonização na África e apoiados no pensamento evolucionista de Darwin, estratégias eugenistas espalharam-se pelo mundo, o que resultou na reinterpretação das ficções sobre raça. Desta forma, o primeiro momento do devir-negro ganha uma sobrevida após a abolição da escravidão.

Mbembe (2014) explica ainda que, neste momento, a razão negra é formada por discursos e práticas cotidianas que desqualificavam o negro. Andrew (2018) comenta que, no período pós-abolição, o ambiente laboral dos afrodescendentes estava impregnado de estigmas sociais,

e a competição com os imigrantes europeus colocava os negros em desvantagem. Esta classe trabalhadora branca e negra acaba por compartilhar espaços urbanos como favelas e cortiços, locais que se tornaram incubadoras para as formas musicais com influências africanas durante o século vinte em todo o continente, incluindo o samba no Rio de Janeiro.

### **3.2 Presente: pós-escravidão**

Ainda pelo viés de Mbembe (2014), qualquer crítica à modernidade fica incompleta se não compreendermos que todo o sistema criado com ela está fundado no princípio de raça e na sua transformação em paradigma social, fomentado por diversas técnicas de dominação. Além do mais, tanto para esse autor, como para Sodré (1999), a abolição da escravidão não significou a liberdade do negro, pois o racismo prosseguiu seu caminho. Dessa forma, o percurso do passado ao presente passa pela abolição da escravidão, que empurrou tanto o Brasil como toda América Latina para o abismo da desigualdade racial. Ademais, a escravidão foi apenas o início de uma disparidade social que prosseguiu anos após as abolições. Andrew (2018, p. 83) reitera “desigualdade que começou com a escravidão e continuou com as restrições à oportunidade de mobilidade ascendente aos negros livres”.

Desse modo, a mesma precariedade que cercou a liberdade dos afrodescendentes do século XV ao XIX, permaneceu presente nas situações cotidianas enfrentadas pelos negros e pardos após a abolição, em 1888. Essa situação, que se estendeu por todo século XX, é resultado da herança jurídica mais enraizada da escravidão: “o silêncio racial formal” (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018, p. 175). A princípio, as questões raciais eram silenciadas dentro dos ambientes judiciais com o objetivo de amenizar possíveis mobilizações de negros. O fato de haver uma maioria da população afrodescendente preocupava os senhores, pois as desigualdades raciais poderiam ser gatilhos para conflitos violentos.

Sistematicamente, a cor das pessoas livres foi ocultada nos documentos jurídicos brasileiros durante o século XIX. Entre os anos 1870 e 1880, desenvolveu-se uma ética do apagamento em relação aos libertos, que eram considerados iguais a qualquer cidadão brasileiro, mesmo que na prática a raça continuasse a estigmatizá-los. Dessa forma, apesar de permitir um espaço social mais importante para os negros e pardos transitarem, esse silêncio fez com que a associação entre a cor da pele e a escravidão perpetuasse. Ao mesmo tempo em que se criou uma presunção de igualdade, fragilizou-se a liberdade dos afrodescendentes livres (Andrew, 2018).

O silêncio racial perdurou por cem anos no Brasil após o fim do período escravagista, durante o qual não havia uma definição racial clara no âmbito jurídico. Essa sensação de

igualdade formal não era comum em outros países, porém não foi o suficiente para acabar com o preconceito, pelo contrário, apenas aumentou as desigualdades sociais. As situações judiciais do século vinte foram impactadas por uma institucionalização do preconceito que se consolidou durante os anos anteriores. Dessa forma, as diferenças sociais no Brasil são estabelecidas, a partir de uma informalidade generalizada, direitos civis debilitados e serviços públicos incompletos. Após a abolição da escravidão, houve uma construção burocrática desse silêncio racial (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018).

A maneira como o Estado brasileiro optou por lidar com os problemas que a questão racial gerava para o governo e suas instituições judiciais foi simples: fazer com que eles desaparecessem. Assim, as categorizações raciais foram removidas dos registros oficiais e documentos. Esse “silêncio racial” (Andrews, 2018, p.85) resultou na ausência da raça nas fontes oficiais, o que dificultou o reconhecimento dos problemas reais enfrentados pelos negros no cotidiano. No entanto, essa estratégia de ignorar as questões raciais nos registros oficiais não significava que os conflitos sociorraciais havia desaparecido da vida cotidiana. Os preconceitos baseados na cor da pele continuaram a criar barreiras para a ascensão social dos afrodescendentes (Andrews, 2018).

Toda a estratégia de se omitir a cor da pele cria uma cortina de fumaça capaz de propiciar uma pretensa igualdade racial. Na verdade, essa omissão reproduz as raízes do silêncio racial, repleta de preconceitos, junto com expectativas reais de igualdade. O silêncio torna-se uma garantia de que o preconceito pode existir sem retaliações políticas, além de ser fundamental para as ideologias de branqueamento.

O silenciamento racial formal estabelecido no Brasil no século XX, exposto no diálogo até aqui, foi citado como um pacto simbólico por Muniz Sodré (1999). Para o autor, este acordo estabelecido pela sociedade brasileira funcionou de diversas maneiras, com objetivo de invisibilizar os mecanismos discriminatórios e ocultar as contribuições negras na construção da identidade brasileira. Conforme acrescenta Sodré (1999), este pacto simbólico possibilitou que a discriminação pela cor da pele fosse um fato recorrente na vida social do brasileiro. Por exemplo, a exigência de uma boa aparência pelo mercado de trabalho, quase sempre está atrelada à aparência branca. Além disso, a beleza negra sempre é inferiorizada nas televisões e nas revistas, ao serem apresentadas apenas pessoas brancas como belas.

Ao voltar o olhar para as mídias brasileiras, Sodré (1999) explica que, semelhante aos conceitos propagados por Gilberto Freyre, Jorge Amado também serviu de alicerce para que a mestiçagem fosse vista como essência brasileira, enquanto o mito da democracia racial e o pacto simbólico continuaram recalando a cultura e as contribuições africanas e afro-brasileiras.

Dessa forma, durante a Nova República, jogadores de futebol encarnaram o mito da democracia racial, destacando no futebol características da identidade brasileira como a malícia e a elasticidade inter-racial. Cada vez mais, a identidade cultural do brasileiro foi ancorada na mestiçagem, porém, não se deixa de lado a existência de uma superioridade das peles mais claras. Para o autor, a inferioridade social imposta aos indivíduos de pele escura repercutiu em formas de embranquecimento.

Seguindo o mesmo raciocínio, sem contradizer a hierarquização das raças, as elites da América Latina sugeriam que a segregação e a expulsão dos afrodescendentes não eram solução, por outro lado afirmavam que o branqueamento seria eficaz. O sucesso dessa estratégia só seria possível com o silêncio racial formal, pois com o passar das gerações e a miscigenação, as raças não seriam mais distinguidas. O silêncio racial coloca nas mãos do direito a construção das bases de injustiças raciais, erguidas no período pós-abolição. Mesmo as tentativas de contrariar o mito da igualdade racial não conseguiram estabelecer o vínculo com o silêncio racial, pois é difícil apontar as discriminações jurídicas e institucionais quando o preconceito não é chamado assim (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018).

O que se destaca aqui é a centralidade do paradigma branco/ocidental, que predomina como padrão ideal a ser alcançado e do que isso implica em termos de economia, pois conforme Sodré: “a desigualdade de distribuição de renda se acentua em faixas humanas fenotipicamente mais escuras da estrutura social, a questão da cor, sua redefinição simbólica, investe-se de importância política” (Sodré, 1999, p. 200).

Uma perspectiva relevante para destacar é a de Nascimento (1980). Em “O Quilombismo”, o autor assume o objetivo de descrever, do ponto de vista de um escritor negro, a experiência dos descendentes de africanos no Brasil, além de traçar paralelos com negros do resto do mundo na busca por sua plena liberdade e humanidade. São diversas as facetas do racismo brasileiro, desvendadas por Abdias do Nascimento (1980), capazes de se infiltrar no pensamento da sociedade, de tal forma que criou uma máscara que oculta toda opressão sofrida pela cultura africana no Brasil.

A situação da população negra no Brasil foi disfarçada pelo que Nascimento (1980) se refere como uma utopia racial, conhecida como “Democracia racial” (Nascimento, 1980, p. 14). O autor acrescenta que faz parte desse processo confundir e entorpecer o povo afro-brasileiro. Como resultado desse sistema, o povo negro se vê frustrado, por ter sua identidade, integridade e orgulho ceifados, conforme complementa o autor. Aqui a utopia racial de Nascimento (1980) se aproxima do pacto simbólico apresentado por Sodré (1999).

Nascimento (1980) expõe como a história da escravidão foi suavizada com uma falsa escravidão humanizada, que oferecia uma certa liberdade ao escravizado. Essa narrativa pode levar à equivocada atribuição ao Brasil da fama de paraíso racial, uma vez que a prática dos costumes africanos não era permitida. No entanto, foi do lado dos negros que surgiu a resistência, como ressalta Nascimento (1980, p. 16), “foram eles (os negros) que forçaram os brancos a sucumbir ao fato irreversível de sua integridade cultural, graças à sua inventividade e perseverança”.

Por outro lado, o mesmo esforço foi demonstrado pela elite branca para manter o povo negro oprimido, a partir do monopólio dos meios de comunicação e seu predomínio na gestão dos recursos econômicos e de todo sistema cultural e educacional. Dessa forma, o poder segue concentrado na mão de uma minoria branca, no Brasil, desde a época colonial até os dias de hoje. Este longo período de opressão faz com que a realidade da população brasileira seja confundida com a fantasia da ordem natural.

O mito da “democracia racial” está fundado sobre tais premissas dogmáticas. Daí resulta o fato surpreendente de todas mudanças sócio-econômicas e políticas verificadas no país, desde 1500 a 1978, não terem exercido a menor influência na estrutura de supremacia racial branca, que continua impávida - intocada e inalterável. (Nascimento, 1980, p.17)

A Constituição de 1988 foi determinante para acabar com a fachada da democracia racial e procurou um viés de valorização das diferenças culturais. Além de ampliar os direitos das manifestações culturais populares de afro-brasileiros e indígenas, pela primeira vez, a igualdade racial teria sido regulamentada, e o racismo encarado como crime.

Intensificou-se o movimento para que as culturas africanas fossem reconhecidas como contribuições para a história do Brasil; assim, manifestações musicais como o samba de roda, o jongo e culinárias como o acarajé foram reconhecidas como tradições brasileiras (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018). Aos poucos as ações afirmativas ganham relevância e impacto na vida prática dos afro-brasileiros.

Neste contexto, destaca-se a denúncia de Sodré (1999) sobre as quatro formas como o racismo operava nas mídias ao aproximar-se o século XXI. Segundo o autor, as modalidades institucionais e os fatores que regem o racismo midiático são, primeiro “a negação” (Sodré, 1999, p. 245), a tendência que as mídias têm de negar a existência do racismo e desconsiderar todas as formas com que este se desdobra na sociedade. O racismo só está presente nas mídias quando surge como uma notícia. Em segundo lugar, surge o “recalcamento” que consiste no apagamento de qualquer contribuição negra, assim como a ocultação dos corpos negros nas

mídias, o mesmo acontece quando é referente à história, artes ou literaturas. O terceiro fator é a “estigmatização”: o estigma de ser negro está na distância entre o que o branco imagina que o preto é, e o que o sujeito realmente é. Assim são criados os estereótipos reproduzidos pela mídia.

Com referência ao negro, a mídia, a indústria cultural, constroem identidades virtuais a partir, não só da negação e do recalçamento, mas também de um saber de senso comum alimentado por uma longa tradição ocidental de preconceitos e rejeições. Da identidade virtual nascem os estereótipos e as folclorizações em torno do indivíduo de pele escura (Sodré, 1999, p. 246).

Já a quarta modalidade na qual o racismo se aloja é a indiferença profissional. As mídias organizam-se de forma empresarial, que não se preocupam por questões raciais, isso faz com que os assuntos abordados nas pautas das televisões tendam a deixar de lado temas relacionados à raça. Como consequência, poucos funcionários negros fazem parte das equipes das grandes redes midiáticas e quando existe algum contratado de pele escura costuma ficar longe da visibilidade pública, isso quer dizer, longe das câmeras. Sodré conclui, a partir dessas categorias, que “nenhuma verdadeira política antirracista pode implantar-se num sistema discursivo como o dessa grande mídia” (Sodré, 1999, p. 247)

Embora o sistema midiático, como aponta Sodré, dificultasse a implantação de políticas antirracistas, movimentos negros como o Black Soul começaram a assumir a discussão da identidade racial brasileira em termos políticos a partir do final dos anos 1960. Algum tempo depois, no início dos anos 1990, surgem iniciativas governamentais de inclusão social, como as secretarias municipais de assuntos negros e, em âmbito federal, a criação da Fundação Palmares, cujo objetivo é promover a cultura afro-brasileira. Pessoas negras passam a integrar partidos políticos; bandas e grupos musicais incorporam questões raciais em suas canções, ampliando o discurso de politização da identidade racial. Esses movimentos constituíram uma base social que contribuiu para uma maior aceitação do corpo negro pela mídia (Sodré, 1999).

Considerando o contexto, é possível apontar neste momento da história a relevância, no Brasil, do segundo momento descrito por Achille Mbembe (2013) no qual a consciência Negra do Negro é constituída. Sodré (1999) aponta que o Negro brasileiro, além de valorizar sua cultura, aos poucos consegue romper com preconceitos enraizados na sociedade, apoderando-se de sua própria existência. Esse conceito é reinterpretado nas mídias brasileiras, como aponta Sodré (1999). Segundo o autor, não há uma identidade originária do negro, já que não existe um argumento biológico que sustente a ideia de raças. Nesse contexto, cabe ao mercado a tarefa de construir um perfil do "negro-consumidor". “O ‘negro’, um diferente que já não é mais

singular, mas idêntico a si mesmo, se torna uma dimensão política a favor da promoção de uma autoestima individual, estético-mercadológica” (Sodré, 1999, p. 255).

Voltando nosso foco para o pensamento de Mbembe (2014), vemos como todo estigma criado pela consciência ocidental do negro teve como resposta o segundo momento da razão negra, que consiste em uma autodefinição do negro. Momento em que o negro pergunta-se “quem sou eu?”. Neste momento, o negro se afasta das definições que o Ocidente lhe impôs e se dedica a recuperar sua história, buscando reconstruir um arquivo histórico. Além disso, ele se empenha em constituir uma comunidade a partir do que Mbembe (2014) chama de “restos dispersos em todos os cantos do mundo” (p. 60), com o objetivo de criar espaços onde os descendentes de escravizados pudessem ser os protagonistas de suas próprias histórias.

Mbembe (2014) aponta que a consciência negra do Negro e a consciência ocidental do Negro carregam inevitáveis semelhanças, já que a primeira foi elaborada em resposta às necessidades impostas pela segunda. Apesar de as duas razões irem em direções opostas, uma a desumanizar, desqualificar e hostilizar toda cultura negra; e outra a valorizar, aprimorar e honrar a mesma cultura, elas acabam por ressaltar e reafirmar o mesmo paradigma racista que pretende classificar e hierarquizar as raças. De certa forma, ambos os discursos terminam por legitimar e corroborar as diferenças a partir das raças:

Existem profundas distâncias, mas também inegáveis solidariedades entre este texto segundo e o texto primeiro que ele tenta refutar. Em todos os casos, o texto segundo traz consigo, abrangentemente, os vestígios, as marcas, o incessante murmúrio e até por vezes, a surda coação do primeiro e a sua miopia, especialmente onde mais se reivindica uma ruptura (Mbembe, 2014, p. 62).

Estereótipos e estigmas tiveram de ser reinventados e reinterpretados pelos negros, com o intuito de agregar valor à raça Negra, que por sua vez não passa de uma efabulação ocidental. No século XX, o termo Negro sofre uma reviravolta em mãos de poetas de origem africana, além de ser ressignificado também pelos artistas modernistas: “Debater a razão negra é, portanto, retomar o conjunto de disputas acerca das regras de definição do Negro” (Mbembe, 2014, p. 63).

Conforme o pensamento de Sodré (1999), este segundo momento de Mbembe (2014), em que o negro toma as rédeas de suas imagens e definições, não obteve grande reflexo na mídia brasileira. O primeiro autor a contrariar o preconceito contra o negro, que vigorava no pensamento hegemônico da mídia brasileira, foi Jorge Amado. Enquanto outros autores, como José de Alencar, abriam espaço para a visão das culturas afro-brasileiras como selvagens e primitivas, pensamento que seria afirmado posteriormente por Nina Rodrigues e Oliveira Lima. É possível encontrar a mesma figura retratada de maneiras opostas pelos autores Jorge Amado e José de Alencar:

Na literatura de José de Alencar, fora descrito como animalizado e diabólico (o “pai Benedito” de *O Tronco do Ipê*), transforma-se no heróico “Pai Jubiabá”, de Jorge Amado. O qualificado “feiticeiro” aplicado tanto a um como a outro corresponde na realidade a uma função sacerdotal e nada diabólica (...) perfeitamente ajustada e regulada no interior da comunidade litúrgica (Sodré, 1999, p.188, 189).

No entanto, Muniz Sodré (1999, p.192) ressalta que, apesar de contribuir positivamente para a representação do negro, a literatura de Amado está enraizada em um ponto de vista racista, que classifica as raças. Com esta perspectiva, a sensualidade e a magia do negro aparecem, conforme cita o autor: “como uma espécie de tempero para o ‘prato’ de uma única cultura nacional”. Dizendo de outra maneira, é como se fossem pequenas as contribuições africanas na constituição cultural e identitária brasileira, dessa maneira a elite brasileira pretendia simular uma identidade forjada principalmente em padrões brancos.

Segundo Sodré (1999, p. 256), a mídia oferece uma forma de escravidão voluntária aos indivíduos de pele escura. Diferentemente das obrigações impostas pelos senhores aos escravizados no passado, essa operação não força o negro a nada; em vez disso, oferece as ferramentas para que ele se submeta por indução. Como explica o autor, “a astúcia dessa operação está em que ela não impõe nada pela força típica dos afrontamentos no passado”. Nesse processo, o sujeito negro aprende a lidar com as lacunas entre seu próprio corpo e o corpo idealizado branco, constantemente reafirmado pelas mídias. Embora essa representação midiática crie a falsa ilusão de satisfação social pelo consumo, o mal-estar civilizatório, manifestado no racismo, permanece intacto.

Retomando o pensamento de Mbembe (2014) e seus momentos do devir negro, há um terceiro momento correspondente à globalização dos mercados e ao mundo neoliberal: “refere-se à globalização dos mercados, à privatização do mundo sob a égide do neoliberalismo e do intrincado crescimento da economia financeira, do complexo militar pós-imperial e das tecnologias eletrônicas e digitais” (Mbembe, 2014, p.13). Para o autor, esses mesmos processos de escravidão, colonização e *apartheid*, forneceram estruturas para o capitalismo e o liberalismo econômico, pois a doutrina econômica e a forma de governar do liberalismo foi expandida e financiada pelo comércio de escravos. Dessa maneira, a normalização do novo sistema econômico, dentro da sociedade, aconteceu ao mesmo tempo em que o racismo também era normalizado, já que desde a colônia o sistema econômico era baseado na posse e na exploração para o lucro.

A expansão do liberalismo enquanto doutrina econômica e arte específica de governar foi financiada pelo comércio de escravos, num momento em que, submetidos a uma

grande concorrência, os estados europeus procuram melhorar a sua força e consideram o resto do mundo sua pertença e seu domínio económico (Mbembe, 2014, p. 141).

No cenário brasileiro, as representações dos negros na televisão ocorrem de uma maneira distinta da dos Estados Unidos, por exemplo. Segundo Araújo (2000), na América do Norte, a racialidade é dividida também nos programas de televisão, que produzem programas para brancos e para negros, apenas crianças e jovens não seguem padrões raciais na hora de escolher seus programas favoritos. Por outro lado, no Brasil este modelo não teve sucesso e programas direcionados exclusivamente para telespectadores negros não duraram mais que um semestre. Assim, a representação do negro na televisão brasileira segue espelhando o que poderíamos comparar à consciência ocidental do Negro, no pensamento de Mbembe (2014).

Apesar disso, pode-se afirmar que a Constituição de 1988, juntamente com a mobilização social e formas de governo progressistas, conseguiu afastar diversas práticas racistas que estavam profundamente enraizadas na sociedade brasileira. No entanto, as políticas de emprego ainda permanecem baseadas em critérios de cor.

Embora medidas econômicas e sociais tenham gerado progressos na vida cotidiana dos brasileiros, as iniciativas legais focadas em beneficiar os mais pobres conseguiram, até certo ponto, reduzir as disparidades raciais. Por volta de 2010, os afro-brasileiros começaram a ter acesso a recursos públicos antes inacessíveis. No entanto, assim como a liberdade conquistada pelos negros após a abolição, os avanços do século XXI se mostram frágeis, especialmente após 2016, quando houve um retrocesso político com a oposição a legislações comprometidas com a diminuição das desigualdades raciais (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018).

Apesar desses avanços, a disparidade no acesso aos direitos políticos e legais dos afro-brasileiros permanece evidente, sinalizando a resiliência do preconceito. A repercussão mais preocupante desse sistema é o abuso das práticas policiais. Além de terem acesso precário à proteção policial, os afrodescendentes continuam a sofrer diversos abusos, incluindo o fato de constituírem a maioria das pessoas mortas pela polícia. “Numa média anual, as forças policiais brasileiras matam hoje muito mais do que ao longo dos vinte e um anos de ditadura no país” (Fisher, Grinberg e Mattos, 2018, p.199). Este alto número de assassinatos da população negra reflete uma resposta do Estado ao rompimento do silêncio racial dentro das instituições brasileiras.

Dessa forma, o presente no Brasil retrata as repercussões contínuas da era da escravidão, do apagamento e silenciamento racial nos âmbitos midiático e jurídico, manifestando-se na desigualdade social e na violência policial. Ademais, a vida social brasileira segue com seus

padrões herdados da escravidão. Criou-se uma relação entre raça e classe, e as medidas econômicas passaram a produzir progressos nas vidas cotidianas dos brasileiros.

Sodré (1999) ilustrou como essa realidade é naturalizada a partir da mídia brasileira, que reafirma a visão da elite do país em seus produtos midiáticos. O recalque imposto ao negro nos meios de comunicação brasileiros faz com que os principais produtos da televisão brasileira, as novelas apenas reafirmem estereótipos impostos desde o período colonial, além de deixar evidente a ausência de autores negros (Araújo, 2000).

Se levarmos em consideração também a publicidade brasileira, ao examinar a representatividade em anúncios de diversas marcas, Fernandes (2023) conclui que apesar de ser maior que em anos anteriores, a propaganda ainda coloca os negros como minoria, o que contrasta com a realidade da população brasileira. Assim, para o autor, a propaganda precisa de mais esforços para conseguir uma reparação nos danos já causados pela mídia brasileira. Neste contexto, surge o Afrofuturismo.

### **3.3. O Afrofuturismo**

O termo Afrofuturismo surge como uma forma de nomear um movimento que já estava em curso. Para Gomes e Moura (2021 p. 144), “é preciso trazer à tona que esse processo de fundamentação conceitual, que dá início ao que hoje chamamos de afrofuturismo, tem origem coletivizada entre pensadores e artistas negros”. Apesar disso, o termo passa a reverberar quando Mark Derry (2020a) dedica um capítulo de seu livro “*Flame wars. The discourse of cyberculture*” aos autores negros de ficção científica. No capítulo “*Black to the future*”, traduzido por Tomaz Amorim (2020), Derry questiona: “por que tão poucos afro-americanos escrevem ficção científica, um gênero cujos encontros próximos com o Outro - o estrangeiro em uma terra estrangeira - pareceria adequado de maneira única às preocupações dos romancistas afro-americanos?” (Derry, 1994, p. 15).

Para o autor, o contexto abordado pelas histórias de ficção científica equivale às experiências da diáspora africana pelas Américas. Nesse contexto, Derry (1994) considera que os africanos escravizados nas colônias viveram um dos piores panoramas narrados nas tramas desse estilo: a abdução e a escravização por extraterrestres. Posteriormente, Mark Derry (2020b) revisitou o conceito de Afrofuturismo, dessa vez com diversas obras carregadas de características afrofuturistas despontando no horizonte. Neste texto o autor pontua uma das funções do movimento:

Contestar os preconceitos positivistas, racionalistas, materialistas do projeto Iluminista reafirmando o valor da intuição e do subconsciente, das maneiras pré-industriais e míticas de modelar o mundo, de um sentido holístico de nossa inter-relação com a natureza, em vez de uma alienação do mundo natural que a colocam sob o signo do Feminino, que convém abater (Derry, 2020b, p. 188).

Ao enumerar obras afrofuturistas e seus elementos, nas quais nos aprofundaremos nesse capítulo, Mark Derry (2020b) arrisca inclusive um palpite do porquê, desde sua nomeação, o termo passou a ser tão difundido, não em obras de artistas, que não dependem de uma nomenclatura para produzirem seus trabalhos, porém pela mídia. Para o autor, o que acontece é que o futuro chegou, o século vinte era visto como o próprio futuro que aos poucos materializa-se. Derry (2020b, p.195) elucida um dos pontos primordiais do Afrofuturismo ao afirmar que

O Afrofuturismo apela aos nossos tempos porque somente ele – e não os Precogs corporativos a-históricos, apolíticos das TED talks, nem as fâtuas franquias hollywoodianas que não têm nada a dizer dos nossos tempos – oferece uma mitologia do futuro presente, uma narrativa explicativa que recupera os dados perdidos de uma memória histórica; somente o Afrofuturismo encara a realidade distópica da vida dos negros na América, e exige espaço para pessoas de cor entre os monótilhos e monólitos de Hugh Ferriss de nossos amanhãs; somente ele insiste em que a nossa Visão das Coisas por vir cumpra com as nossas aspirações por igualdade racial e justiça social.

No texto “A necessidade de amanhãs” (2020), Samuel Delany, autor de ficção científica entrevistado por Derry (2020b), reflete sobre como histórias publicadas nos anos 1950 projetavam o futuro a partir do ano 2000, moldando sua percepção racial enquanto crescia no Harlem. Embora sua infância tenha sido mais confortável que a da maioria na vizinhança, devido à estabilidade financeira de sua família, questões raciais permeavam seu cotidiano.

Delany (2020) relata que, ao ler aventuras de robôs e mundos distantes aos 10 anos, tornou-se um observador mais atento das desigualdades raciais de sua realidade. Um exemplo marcante vem do romance *Tropas Estelares* (1960), de Robert Heinlein. Ambientado em 2060, o livro narra uma guerra entre humanos e alienígenas. Apenas próximo ao final, o protagonista menciona ter pele castanho-escuro, um detalhe que surpreendeu Delany. Ele conclui que, no futuro imaginado pela obra, as questões raciais eram irrelevantes, pois a humanidade estava unida contra um inimigo comum. Segundo o autor,

A matriz da sociedade negra e a matriz da sociedade branca tornaram-se entrelaçadas de tal forma que um intercâmbio equitativo de dinheiro, bens, informação e emoções tinha de alguma forma acontecido – para que neste mundo a especificidade da raça de uma pessoa fosse na verdade não mais a informação privilegiada que é até hoje (Delany, 2020, p. 176).

Esta história criou um panorama futuro que, por mais que seja catastrófico para o mundo e a humanidade, o enredo conseguiu fazer com que a cor da pele não carregasse definições e classificações sociais que determinariam a experiência daquele indivíduo. Delany (2020, p.177) exemplifica como, dessa maneira, surgiu em sua mente a imagem de um mundo racialmente melhorado, já que conforme completa o autor: “não se pode revisar uma imagem até se ter uma imagem para revisar”. Além disso, o autor ressalta que ninguém mais que o povo negro precisa criar imagens sobre o amanhã:

Sem uma imagem do amanhã, somos encurralados por uma história, economia e política cegas, para além do nosso controle. Somos amarrados em uma teia, em uma rede, sem chance de lutar pela liberdade. Somente tendo imagens claras e vitais de muitas alternativas, boas e más, de onde se pode ir, é que nós teremos algum controle sobre o modo com que devemos, na verdade, entrar em uma realidade na qual o amanhã trará tudo muito rápido (Delany, 2020, p. 184).

Mark Derry (1994) imaginou o termo Afrofuturismo, inspirado no poder imaginativo do povo negro como forma de preservar a cultura da diáspora africana em contextos opressivos. Kodwo Eshun (1998) reconhece Mark Derry pela nomenclatura, mas sugere que Mark Sinker já explorava a relação entre ficção científica e música negra. Eshun (2020) amplia o conceito ao afirmar que “ficção científica e música são a mesma coisa” (p. 217), e concorda que a imaginação foi essencial para a sobrevivência cultural dos africanos escravizados e seus descendentes.

Nesse contexto, o Afrofuturismo relaciona a escravidão às narrativas de abdução alienígena comuns na ficção científica. Eshun (2020, p. 241) descreve a construção do negro na perspectiva afrofuturista como:

A mutação dos escravos africanos masculinos e femininos do século XVIII em negros, em toda essa série de seres humanos que foram desenhados na América. Todo esse processo, o elemento central por trás disso tudo, é que na América nenhum desses humanos foi designado humano (Eshun, 2020, p. 241).

Eshun (2003) acrescenta que o artista negro vive na necessidade de se reafirmar como humano, o que de certa forma reafirma a sensação de que os alienígenas sejam eles. Conforme o autor, o propósito de diferentes nomes da música afro-americana, desde os anos 1960, em especial o *techno*, foi o de se assumirem alienígenas. Talvez, motivados pela sensação de não pertencer ao ambiente construído nas Américas, alguns artistas negros tenham passado a encarar a sua experiência como a de um alienígena em terras estranhas, na luta por sobrevivência. Eshun (2020, p.221) explica assim: “a Europa e a branquitude em geral assumem o lugar de origem. E os negros americanos são sintéticos; a chave no *techno* é sintetizar você

mesmo em um novo alienígena americano”. Musicalmente, isso é expressado pela utilização de sintetizadores que distorcem as vozes dos artistas.

Para pensarmos as construções estéticas do Afrofuturismo, observemos como Eshun (2020) analisa o trabalho de Sun Rá, destacando como ele leva ao extremo a interpretação de si mesmo como um alienígena. O artista afirmava ter vindo de Saturno. O nome de Sun Rá também é citado por Mark Derry (2020a) como um dos exemplos de onde seria possível encontrar vestígios do Afrofuturismo. Todo enredo criado ao redor do jazz intergalático de Sun Rá consagra-o como o pai do Afrofuturismo, dado ao fato de que o artista, conforme acrescenta Gaskins (2016, p.33): “abandonou seu berço de nascimento e, em um processo de regeneração, desenvolveu uma persona complexa usando filosofias cósmicas e poesia lírica”. Desse modo, as obras do musicista criam as primeiras imagens afrofuturistas que permeiam as representações do movimento.

A origem da estética Afrofuturista está relacionada ao trabalho audiovisual de Sun Rá, que a partir do conjunto constituído por música, performance, poesia e figurino passou a questionar se a Terra era o melhor lugar para os negros reconstruírem suas vidas. Conforme acrescentam Souza e Assis (2021), o músico critica a supremacia racial. Enquanto Mark Derry (2020a, p.17) define a sonoridade de Sun Rá como intergalática, Silva (2022) coloca o filme protagonizado pelo músico, chamado *Space is the Place* (John Coney, 1975), como uma obra de ficção científica. A relação do gênero com o filme está presente na história que é contada: “Sun Rá torna-se um explorador do espaço com a intenção de fundar um planeta e levar todos os afro-americanos para longe da Terra com o poder da música” (Silva, 2022, p. 47).

De certa forma, as escolhas estéticas e o roteiro abordado por Sun Rá terminam por nortear várias obras no movimento que, aos poucos, foi se disseminando por diferentes âmbitos artísticos, passando da literatura de ficção científica para a música, o cinema e a moda. Ao analisar o trabalho de Sun Rá, é possível ver como o movimento rompeu com as barreiras de expressões dentro da arte e utiliza do cinema e da música, auxiliados pela vestimenta, para compor a sua obra.

Eshun (2003) argumenta que o Afrofuturismo surge da dificuldade que artistas, músicos e escritores negros enfrentam ao imaginar o futuro, uma vez que a sociedade ainda não superou o trauma da escravidão, evento que deu origem à modernidade.

Em vez de civilizar os súditos africanos, a deslocação forçada e mercantilização que constituíram a Passagem do Meio fizeram com que a modernidade se tornasse para sempre suspeita. As disputas em curso sobre a reparação indicam que estes traumas continuam a moldar a era contemporânea (Eshun, 2003, p.288).

Essa perspectiva ajuda a compreender a falta de entusiasmo de artistas negros pelo movimento futurista até o advento do Afrofuturismo. Com a intenção de ampliar a tradição histórica e resgatar memórias para reconstruir uma história negra perdida nas águas do Atlântico, Eshun (2003, p. 289) observa que importantes autores se mobilizaram por causas semelhantes: “de Walter Benjamin a Frantz Fanon, revoltaram-se em nome do futuro contra uma estrutura de poder que pretendia controlar a representação do arquivo histórico”.

Se o trauma mencionado por Eshun (2003) corresponde ao sequestro, exploração e mutilação de uma sociedade por outra, como nas histórias de abdução alienígena da ficção científica, podemos entender o Afrofuturismo como uma elaboração dessas consequências. Eshun (2003, p. 298) acrescenta:

O Afrofuturismo não se limita a corrigir a história do futuro. Nem é uma simples questão de inserir mais atores nas narrativas de ficção científica. Estes métodos são apenas pequenos pássaros no sentido de uma compreensão mais totalizante de que, na formulação de Greg Tate, os sujeitos afrodiáspóricos vivem o estranhamento que os escritores de ficção científica imaginam. A existência negra e a ficção científica são a mesma coisa.

Assim, Eshun (2003) amplia os objetivos que caracterizam as obras afrofuturistas. Souza (2019, p. 34) afirma que o Afrofuturismo pode ser sintetizado como “ficção especulativa de autoria negra com protagonismo negro e perspectivas não eurocêntricas”. Souza (2019), também explica que as narrativas afrofuturistas podem tanto reconstituir ou transformar o passado apagado quanto questionar as normas sociais vigentes e os problemas do presente, elaborando expectativas futuras para as pessoas negras. “O Afrofuturismo, enquanto exercício imaginativo, permite ambas as possibilidades; suas abordagens podem tanto trazer preocupações reais e urgentes da população negra, quanto visualizar utopias de mundos livres do racismo” (Souza, 2019, p. 38).

Por isso, é fundamental a presença de pessoas negras nas produções artísticas, tanto no protagonismo quanto em outros papéis. Mais importante ainda é que as histórias reflitam a verdadeira experiência dos sujeitos afrodiáspóricos. Isso destaca uma das características mais importantes do Afrofuturismo: a recuperação de elementos culturais africanos e afrodiáspóricos que foram silenciados. Um trabalho afrofuturista deve inverter a lógica europeia e adotar perspectivas não eurocêntricas e antirracistas. Souza (2019, p. 55) sintetiza:

Elementos básicos que considero importantes no Afrofuturismo: o resgate de mitologias africanas, o desenvolvimento de críticas sociais voltadas para problemas reais do mundo contemporâneo e a construção de uma noção de futuro. [...] é preciso resgatar um passado sistematicamente apagado para refletir sobre os problemas do presente e projetar futuros para a população negra (Souza, 2019, p. 55).

Esses elementos fazem do Afrofuturismo um movimento estético e político, que visa criar ficções especulativas de possíveis futuros para a população negra. Além disso, o movimento supre outras necessidades urgentes, como o reconhecimento da identidade negra e a luta pela continuidade dessa população que enfrenta um cotidiano marcado por desafios, como ressaltam os autores: “diante do atual quadro de genocídio, encarceramento em massa e epistemicídio que essa população vivencia cotidianamente” (Souza e Assis, 2021, p. 66).

A afirmação de Eshun (2003) de que a experiência negra é uma história de ficção científica, parece justificar as escolhas estéticas do Afrofuturismo. Souza e Assis (2021) acrescentam que as características visuais presentes nos trabalhos remetem à tecnologia e à cultura high-tech, comuns nas obras de ficção científica. Ao mesmo tempo, o Afrofuturismo valoriza a África e sua ancestralidade, o que também influencia as escolhas estéticas do movimento. Assim, a combinação de elementos africanos com alta tecnologia e abordagens artísticas inspiradas na mitologia africana são características marcantes na estética afrofuturista.

Essas escolhas, vistas pelo viés político, passam a representar questões importantes para o Afrofuturismo, como a reestruturação da cultura e do conhecimento negro na sociedade contemporânea, que envolve a valorização dos indivíduos africanos e seus descendentes. Nesse sentido, Souza e Assis (2021, p. 70) afirmam: “Para o Afrofuturismo, que tem uma ligação direta com o paradigma da afrocentricidade, a África é o centro de tudo”. Os autores explicam que o Afrofuturismo e a afrocentricidade coincidem ao pensar a África como centro da história e do conhecimento mundial, e os africanos e sua diáspora como principais agentes de sua própria história, além da defesa da cultura africana.

O Afrofuturismo, como vimos, apresenta uma simbologia que vai além de escolhas estéticas, estando também conectado ao pensamento de Mbembe (2014). Em “Crítica da Razão Negra”, Mbembe (2014) raramente fala sobre o futuro, pois, muitas vezes, ser negro era sinônimo de não ter futuro. Os negros escravizados, por exemplo, não tinham esperança no porvir, exceto no que o senhor poderia lhes oferecer. Como afirma o autor: “Ser negro, e portanto escravo, significava não ter futuro próprio, em si-para-si. O futuro do negro era sempre um futuro limitado, que o senhor lhe oferecia como uma dádiva, a alforria” (Mbembe, 2014, p. 259). Ele acrescenta que essa condição fazia com que as lutas dos escravizados fossem centradas na conquista do protagonismo de suas histórias, com a liberdade como um futuro a ser alcançado.

Mbembe (2014) relaciona o futuro à liberdade. No entanto, como vimos, essa liberdade não foi plenamente realizada com a abolição da escravidão. Para o autor, o futuro agora parece

estar vinculado ao fim dos estigmas projetados sobre a imagem do negro. Nesse contexto, Mbembe (2014, p. 259-260) acrescenta que:

O Negro devia tornar-se outro, empreendedor de si mesmo, e transformar-se em sujeito capaz de se projectar no futuro e de investir e conferir consciência à sua vida, devia autoreproduzir-se não como réplica, mas como insolúvel diferença e singularidade absoluta.

Em outras palavras, Mbembe (2014) sustenta que o negro deve basear suas projeções futuras em um raciocínio próprio e único, valorizando a cultura negra e evitando padrões ocidentais que levam a pensar que, fora da África, todo negro e sua diáspora estão condenados a um futuro desastroso. Essa abordagem parece ser seguida pelos artistas afrofuturistas em suas obras.

O Afrofuturismo incita-nos a olhar para o passado, mais uma vez, para poder compreender o presente. Sendo assim, lembramos que os negros nos Estados Unidos e no Brasil não tinham em comum apenas a situação de escravidão. As privações impostas aos africanos, uma vez nas Américas, eram semelhantes e repercutiram também na música. Foi entre a população negra do Rio de Janeiro, a partir da metade do século XIX, que surgiu o samba, junto com outros ritmos musicais urbanos brasileiros, como exemplifica Sodré (1998). Da mesma forma, Mbembe (2014) menciona que o *jazz* é criado em condições semelhantes nos Estados Unidos.

Paralelos podem ser traçados entre a música produzida pela diáspora africana nos Estados Unidos e no Brasil, evidenciando como, antes do Afrofuturismo, a música negra já transcendia as barreiras geográficas. Para exemplificar, Sodré (1998) explica que praças como a conhecida Pedra do Sal, na Gamboa do Rio de Janeiro, eram espaços de convivência negra onde o samba estava sempre presente, tornando-se um lugar comum para a diáspora. O mesmo acontecia em Congo Square, em New Orleans. Assim, pode-se observar que a população africana em diáspora mantinha um forte vínculo com suas raízes, refletido em seus comportamentos e na música que produziam.

Sodré (1998) reflete sobre os elos entre o *jazz* e o samba. Além da música ter desempenhado um papel estratégico na preservação da cultura negra nas Américas, o choque inevitável da sonoridade africana com a europeia, fez com que a música dos escravizados fizesse concessões nas formas melódicas, mas mantivesse suas matrizes rítmicas por meio da sincopa.

Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. A *missing-beat* pode ser o *missing-link*

explicado no poder mobilizador da música negra nas Américas. De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal - palmeiras, meneios, balanços, dança (Sodré, 1998, p. 11).

Partindo desta explicação, o autor afirma que tanto o *jazz* quanto o samba são engendrados na ausência. Assim, a partir da música, a diáspora africana encontra neste traço rítmico uma mesma maneira de expressar como é viver na falta de liberdade. Ao mesmo tempo traz consigo a reafirmação da resistência da cultura negra e a reivindicação por espaços. Neste contexto, Moore (2018) explica-nos como todo processo histórico enfrentado pelas comunidades negras teve suas reverberações na música brasileira. No decorrer dos séculos em que os povos nativos e africanos foram subjugados, as expressões culturais, como a música dessas etnias marginalizadas, eram desprezadas pelas elites.

Freitas e Messias (2018), narram como o Afrofuturismo deixa de ser restrito aos negros norte americanos e, cada vez mais, passam a ilustrar um pensamento afro diaspórico mundial. Os autores, que analisam obras cinematográficas afrofuturistas brasileiras e norte americanas, colocam o Afrofuturismo como uma face positiva do pensamento, que tem como contrário o Afropessimismo.

Enquanto o Afrofuturismo tem o viés de construção de futuros, apesar de apresentar possibilidades distópicas, que apresentam desafios para os personagens negros, como metáforas ao cotidiano enfrentado pela diáspora, procura ferramenta para superação. O Afropessimismo encara que o futuro é o colapso, como se o fim das raças só fosse possível com o fim do mundo.

Assim, Freitas e Messias (2018) concluem que é possível pensar em um futuro, se os portões da igualdade social forem abertos para os negros, quer dizer, o afrofuturismo como guia para um futuro provável. Em contrapartida, caso isso não aconteça, não haverá futuro. Seria o triunfo do Afropessimismo.

Para Souza e Assis (2021), o Afrofuturismo no Brasil está ligado a movimentos, como a geração tombamento, que traz como representantes musicais artistas como Karol conka, Ellen Oléria, Baco Exu do Blues entre outros. Conforme os autores o movimento de olhar para o passado para nutrir-se e assim enfrentar o futuro, parece ser frequente nas temáticas da arte brasileira. Nesse sentido é possível encontrar diversos flertes de artistas brasileiros com o Afrofuturismo.

## 4 Afrofuturismo na moda de Naya Violeta

*Ultrapassando o lado negativo da destruição, o Negro devia tornar-se outro, empreendedor de si mesmo, e transformar-se em sujeito capaz de se projetar no futuro e de investir num desejo. Para fazer nascer um novo ser humano e conferir consistência à sua vida, devia auto produzir-se não como réplica, mas como insolúvel diferença e singularidade absoluta.*

(Mbembe, 2014, p. 259)

A epígrafe que abre este capítulo, retoma a voz de Mbembe ao discorrer sobre o terceiro dos três momentos distintos que definem a experiência do negro na história, especialmente em relação ao impacto do colonialismo e do racismo. Esses momentos refletem as mudanças nas formas de percepção e representação do negro ao longo do tempo: o primeiro é marcado pela construção do negro como um "outro" dentro da lógica colonial; o segundo caracteriza a apropriação do termo Negro pelos próprios negros e a resignificação de sua identidade, desafiando a desumanização imposta pela colonização e o terceiro, defendido por Mbembe (2014), consiste na necessidade de que o negro ultrapasse os estigmas coloniais e assumam plenamente sua singularidade como sujeito do futuro. Esse terceiro momento apresenta convergência com o Afrofuturismo, que busca não apenas romper com narrativas opressoras, mas também criar novas histórias que coloquem os negros em um papel central e criador em suas próprias narrativas de futuro. Nesse contexto, a moda surge como uma poderosa forma de expressão cultural e resistência.

Neste capítulo, examinaremos como Naya Violeta utiliza seu trabalho para refletir sobre a identidade negra contemporânea, promovendo uma visão de futuro que integra tradição e inovação. Analisaremos semioticamente sua coleção, buscando compreender de que maneira sua proposta para a moda dialoga com as ideias afrofuturistas e ajuda a moldar uma nova narrativa para o negro no Brasil, sugerindo caminhos para uma autoafirmação que transcende a herança colonial.

O *corpus* será constituído de *frames* do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta, exibido no São Paulo Fashion Week, em maio de 2023. *Flashion films* são plataformas de comunicação para marcas de moda que, segundo Campos (2023), ganharam destaque especialmente após a popularização de redes sociais voltadas para vídeos, por volta de 2010. Esse formato mostrou-se eficaz por duas razões: a proximidade que os vídeos criam com o público consumidor e a intensificação do uso dessa ferramenta durante a pandemia, quando as restrições levaram à substituição de desfiles tradicionais.

Como o próprio nome sugere, o *fashion film* combina elementos do cinema e da moda. As marcas investem em campanhas com qualidade audiovisual crescente, pois, segundo

Campos (2023), esses filmes alcançam o público de maneira mais ampla e ágil. As produções podem assumir dois vieses principais: comercial, voltado diretamente para a promoção de produtos, ou conceitual, buscando formas criativas e artísticas de comunicar a identidade da marca.

Dessa forma, os *fashion films* não apenas divulgam coleções e reforçam a identidade das marcas, mas também funcionam como campanhas publicitárias para as peças disponíveis ao consumidor. Nesse sentido, eles podem ser compreendidos como produtos de comunicação essenciais para a moda contemporânea.

Também, para contextualizar a produção de Naya Violeta em foco, retomamos alguns dados significativos que marcam esse momento.

O desfile do lab Fantasma, realizado em 2016, pode ser considerado um ponto de inflexão na expressão da consciência negra, conforme discutido por Mbembe (2014), no âmbito da moda brasileira. A partir desse momento, a racialização tornou-se um tema recorrente na moda nacional, culminando na principal semana de moda do país, que passou a tratar a representatividade de forma mais séria. A São Paulo *Fashion Week*, por exemplo, estabeleceu a diretriz de que 50% dos modelos apresentados nos desfiles deveriam ser negros ou indígenas. Nos anos seguintes, iniciativas foram implementadas para aumentar a representatividade negra entre os criadores de marcas do evento. Nesse cenário, surge o projeto Sakofa, o qual integrava Naya Violeta, representando uma reflexão sobre a expressão da consciência negra no setor.

Feita essa breve inserção, passamos para a metodologia.

#### **4.1 Bases teóricas para uma análise semiótica**

O instrumental metodológico de que nos valem para a análise dos *frames* de "Reluzente" é o percurso do olhar erigido por Santaella (2002) fundamentado na semiótica peirceana. A estudiosa lembra que com o uso da semiótica é possível “penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados” (Santaella, 2002, p. 5).

Para explicitarmos os três modos de olhar para o signo visual, método para análise de representações visuais erigido por Santaella (2002), recortamos na teoria peirceana apenas conceitos que permitem a compreensão desses passos da análise em detrimento de tantos outros que compõem a complexa arquitetura filosófica de Charles Sanders Peirce.

Começamos pela fenomenologia, a porta de entrada para a compreensão de toda a teoria. “A fenomenologia tem por função apresentar as categorias formais e universais dos modos

como os fenômenos são apreendidos pela mente” (Santaella, 2002, p.7). Seguindo esse raciocínio, Drigo e Souza (2023, p. 57) explicam:

O método adequado ao fenomenólogo parece ser o constituído pela coleta de elementos com incidência notável nos fenômenos, seguido da generalização dessas características. Na aplicação desse método, é imprescindível o desenvolvimento de três faculdades: ver, atentar para e generalizar.

Cada um desses fundamentos caracteriza, respectivamente, o modo de apreensão dos fenômenos ou de tudo aquilo que aparece à nossa mente: primeiridade, como qualidade; secundidade, como existente; terceridade, como lei.

Sobre a primeiridade, Drigo e Souza (2021) a apresentam como aquilo que se sente, quando se é capaz de capturar algo sem nenhuma interpretação ou relação. Para Santaella (1983, p. 9):

Trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil.

O primeiro olhar requisitado ao analista é o contemplativo, olhar que se instala na primeiridade e deve ser livre de toda relação ou interpretação. Devemos nos dispor apenas a ver o que se apresenta. Conforme explica Santaella (2002, p. 30): “Para Peirce, essa capacidade contemplativa corresponde à rara capacidade que tem o artista de ver as cores da natureza como elas realmente são, sem substituí-las por nenhuma interpretação”. Dessa maneira, é preciso deixar os signos se mostrarem, pois antes de mais nada, o signo fala a partir de suas qualidades.

Assim, diante de um signo, apenas as qualidades ou a matéria-prima que o constitui é apreendida. Sendo uma imagem (representação visual), como os *frames* de “Reluzente”, são as formas, cores, texturas, dimensão, entre outras qualidades que nos cabe analisar, mas sem distinguir nem generalizar, simplesmente deixar que a mente contemple.

A segunda categoria fenomenológica é a secundidade. Conforme Santaella (1983, p.10):

Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o revirar da vida tornam mais familiarmente proeminente. É a arena da existência cotidiana. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias. Enfim: “a pedra no meio do caminho” de que nos fala Carlos Drummond de Andrade.

Nesse sentido, a autora explica que o nosso embate com a vida, o simples fato de existirmos, nossas reações à realidade, estão imersas na secundidade. Assim como a nossa

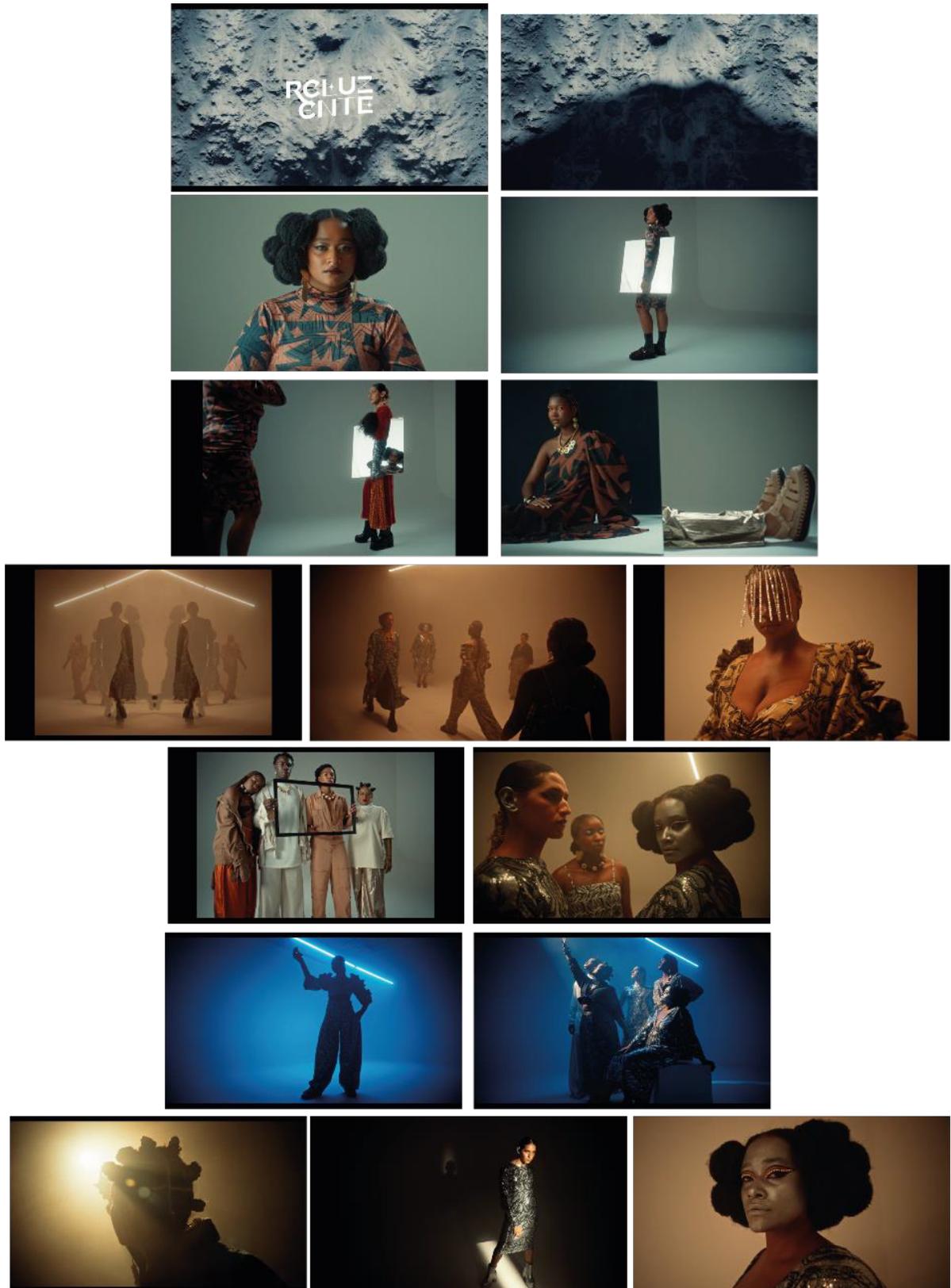
relação com tudo mais que também existe. Nessa direção, Santaella (2002, p.31) propõe o olhar observacional como segundo passo da análise. “Estar alerta para a existência singular do fenômeno, saber discriminar os limites que o diferenciam do contexto ao qual pertence”. Este momento em que a percepção passa a identificar tudo o que está ali apresentado. Conforme Drigo e Souza (2021), é o momento em que o contexto manifesta-se, em que passamos a distinguir o que observamos.

A terceiridade, por fim, passa a ser entendida, conforme Drigo e Souza (2021, p. 59), “como generalidade, infinitude, continuidade, crescimento, inteligência”. É a categoria da mediação, ou seja, é a partir dela que entramos no signo. A partir dela nosso olhar ganha uma elaboração cognitiva que caracteriza o olhar interpretativo, estabelecido por Santaella (2002, p. 32). Para aplicar a semiótica: “deve-se dirigir a atenção para as regularidades, as leis, ou seja, para os aspectos mais abstratos do fenômeno, responsáveis por sua localização numa classe de fenômenos”.

Esta terceira etapa captura aspectos advindos da convenção cultural. “Apreende os sentidos do signo a partir de hábitos associativos, culturais que o intérprete aciona de seu repertório” (Drigo; Souza, 2021, p. 132). Dessa forma, o olhar interpretativo traz o momento de sintetizar algumas conclusões a partir das camadas anteriores, que terminam por dar sentido às qualidades de cada existente.

Tendo as bases teóricas alinhadas com a metodologia a ser aplicada, podemos iniciar a análise do *fashion film* de Naya Violeta a partir das 16 imagens selecionadas, detendo-nos nas especificidades de cada olhar construído por Santaella (2002).

Figura 1- *Frames* selecionados do filme de moda “Reluzente” de Naya Violeta



Fonte: painel elaborado pelo autor

#### 4.1.1 Primeiro olhar: contemplar as qualidades e seus efeitos.

Neste primeiro olhar, é preciso buscar signos de qualidades das imagens - qualissignos - portanto, nas formas, cores, linhas, texturas, volumes, movimento. É o momento de deixar cada elemento expressar-se por si só. Então, contemplemos o filme de moda nos *frames* selecionados. Dentre os interpretantes dinâmicos, o emocional é o que age nessa etapa.

Primeiro, uma textura grosseira, rústica e não uniforme cinza-claro toma conta da tela. Formas circulares criam uma superfície irregular e, aos poucos, uma mancha escura começa a tomar conta da imagem, de baixo para cima. Linhas e formas, algumas pontiagudas, outras circulares, aparecem em lugares específicos da imagem. Pontos de luz e de brilho também se destacam entre o cinza-claro e o preto.

A paleta monocromática enfatiza o contraste entre luz e sombra, conferindo profundidade visual e um tom sério ou melancólico. A textura rústica e irregular adiciona uma sensação tátil, evocando resistência ou autenticidade. Essa combinação pode remeter a sentimentos de tensão, brutalidade ou até a uma estética mais crua e visceral.

Gradualmente, tons de marrom começam a tingir a tela, eventualmente predominando. O cinza quase desaparece, substituído por luzes amarelas que instauram um clima quente e acolhedor. Nesse momento, as formas tornam-se caóticas e o movimento passa a ser o elemento central da composição. Posteriormente, tons de azul surgem nas texturas e formas até, finalmente, dominarem a cena. As luzes assumem um tom azulado, mergulhando a imagem em escuridão, onde apenas silhuetas são discerníveis.

Entre os *frames*, destaca-se a evolução de uma forma arredondada, que inicialmente ocupa espaços centrais, emoldurada por um losango. Em seguida, sobrepõe-se a um quadrado luminoso, enquanto formas orgânicas espelhadas e fragmentadas juntam-se à composição. Nos três últimos *frames*, a forma arredondada permanece solitária, reforçando sua centralidade na narrativa visual.

A interrupção do movimento, acompanhada por tons frios, cria uma sensação de estranheza e vazio, como se o tempo tivesse sido suspenso. Essa pausa visual sugere o desconhecido, o inesperado e até mesmo o inevitável, marcando um momento crucial.

De maneira gradual, um rastro de luz corta o azul dominante, restabelecendo a dinâmica visual. As luzes amareladas reassumem o protagonismo, agora dividindo espaço com um prata brilhante que confere sofisticação à cena. Nos últimos *takes*, o contraste entre o preto e um amarelo suave substitui a relação inicial com o cinza-claro.

Com o cessar do movimento, há um retorno ao 3º frame, sugerindo uma volta ao ponto de partida. Contudo, elementos adicionais – os pontos de luz e a predominância do prata –

indicam que algo mudou. Essa transformação sugere não apenas uma volta ao início, mas um recomeço repleto de novas possibilidades.

Dessa forma, os qualissignos das imagens já sugerem significados que subjazem às cores, formas e texturas apresentadas. Dadas as progressões das qualidades e como, aos poucos, uma se sobressai frente à outra, podemos dividir o filme de moda em questão em três momentos: um primeiro que marca o contraste do cinza-claro com o preto, com alguns pontos de brilho; o segundo momento é quando os tons de marrom e o movimento tomam conta das imagens; por último, o terceiro momento, quando a tensão do azul predomina e dissolve-se no contraste do amarelo-claro, prata e do preto.

#### **4.1.2 Segundo olhar: observar os existentes e seus efeitos**

O olhar observacional abre espaço para a segunda etapa da análise, em que os existentes na imagem são apreendidos e todos os aspectos que dizem respeito ao objeto a que o signo se refere. Importa aqui fazer a distinção entre os dois objetos do signo: o dinâmico e o imediato. O objeto dinâmico está fora do signo. É justo nesse segundo olhar que podemos acessá-lo. No entanto, a maneira como o signo apresenta-o caracteriza o objeto imediato. Em uma análise semiótica, conforme Drigo e Souza (2021), estamos sempre às voltas com o objeto imediato.

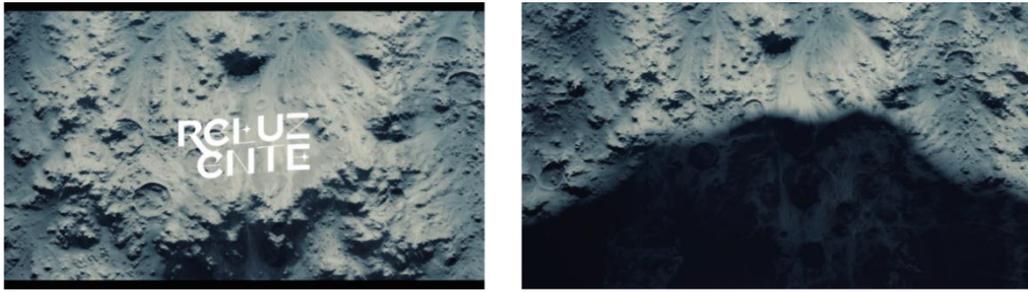
Nesta etapa da análise, também estamos acionando o segundo interpretante do signo: o interpretante dinâmico energético. Neste momento, é constituído o entorno dos contextos presentes no objeto, no qual as singularidades do signo são trazidas à tona:

Um sinsigno é parte do contexto em que se manifesta; sendo parte do todo, notabiliza-se pela indexicalidade, ou seja, aponta para esse universo que faz parte, daí ser na relação com o objeto, um índice. (Drigo; Souza, 2021, p. 132)

Dessa maneira, se observarmos o primeiro *frame* do vídeo, veremos que a textura, com formas circulares, assemelha-se a um terreno árido com crateras. A coloração acinzentada da superfície faz com que a relacionemos com a lua ou com algum planeta (Figura 2). A sombra que sobe tomando conta do espaço em branco, traz-nos a sensação de algo se aproximando, sobrevoando esse terreno árido.

Logo em seguida, reconhecemos uma mulher, negra, com os cabelos crespos penteados como se esferas repousassem sobre a lateral de sua cabeça. Ela olha diretamente para a câmera, de frente. Vestida com uma blusa marrom estampada com formas retas e pontiagudas que remetem às estrelas e a corpos celestes (Figura 3). A forma e o volume do cabelo, concentrado nos lados da cabeça da modelo, abrem espaço para diferentes relações.

Figura 2: Textura que abre o filme de moda.



Fonte: *frame* do minuto 2'15'' e 2'30'' do *fashion film* “Reluzente” de Naya Violeta – Youtube

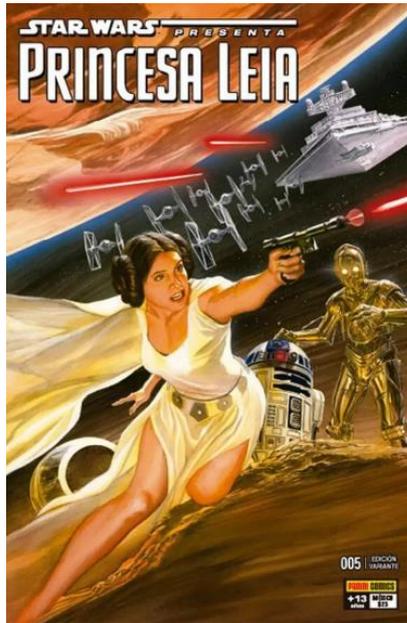
Figura 3: modelo que assume protagonismo na história.



Fonte: *frame* do minuto 0'35'' do *fashion film* “Reluzente” de Naya Violeta – Youtube

Por um lado, para estabelecermos os paralelos estéticos que o Afrofuturismo propõe com a ciência ficção, sustentado pela proposta de Eshun (2023), podemos buscar entre os clássicos do gênero por possíveis semelhanças. Encontramos, dessa maneira, entre as personagens femininas da Saga *Star Wars*, a Princesa Leia, que tem um penteado semelhante, como se o cabelo criasse duas esferas nas laterais da sua cabeça. Por outro lado, a textura do cabelo da modelo, que mantém um aspecto natural e crespo, leva o olhar observacional para outras possibilidades.

Figura 4: Princesa Leia Star Wars



Fonte: Panini

Vale a pena ressaltar que modelar os cabelos crespos era rotina dentro das mais diversas culturas africanas. Guimarães (2017) narra como os penteados africanos eram apresentados para a sociedade brasileira na revista *Eu Sei Tudo*. A autora mostra algumas representações das inúmeras maneiras que os africanos arrumavam seus cabelos. Ressaltamos aqui que, aparentemente, os penteados e adornos funcionavam para categorizar aquelas pessoas na sociedade ou emitir certos tipos de mensagens, que variavam de região para região. Se descentralizássemos o pensamento ocidental, poderíamos encontrar um comportamento de moda nos penteados africanos. Dado o tamanho do continente africano, as maneiras como as pessoas se arrumavam são incontáveis. Na Figura 5 vemos, como exemplo, a variedade de penteados de apenas uma etnia africana, as mulheres Muilas.

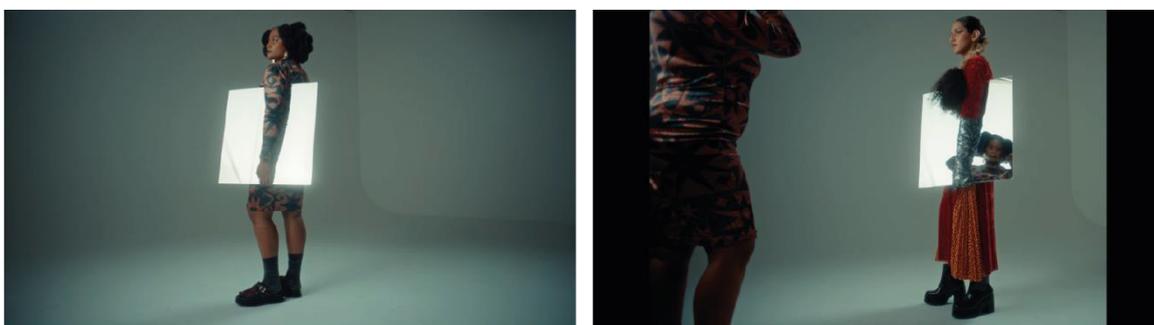
Figura 5: exemplo de imagem divulgada na revista *Eu sei tudo* de 1921, das mulheres Muilas

Fonte: Guimarães (2017)

O fashion film de Naya Violeta destaca a singularidade dos penteados, evitando qualquer repetição. Cada modelo apresenta uma forma distinta de estilizar os cabelos, respeitando as características naturais de seus fios. Um exemplo é o uso de tranças no estilo conhecido como trança nagô (Figura 7), uma técnica tradicional amplamente utilizada por diferentes culturas africanas e pela diáspora, conforme apontam Pires e Mocellin (2016).

No *frame* seguinte, a primeira modelo volta a aparecer, agora de corpo inteiro, posicionada na lateral. Embaixo de seus braços carrega um grande retângulo que parece, a princípio, uma placa de metal ou um raio de luz. Logo, descobrimos que, na realidade, trata-se de um espelho, como ilustra a Figura 6.

Figura 6: espelhos e reflexos.



Fonte: *frame* do minuto 0'45'' e 1'28'' do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta - Youtube

Enquanto outra modelo segura o espelho, na mesma posição, como se fosse uma pasta embaixo do braço, a mulher se observa e se arruma, ao se admirar no reflexo. Tons de marrom, aos poucos, tomam conta da tela, ao mesmo tempo em que as imagens passam a mostrar ilusões de ótica feitas a partir do espelho.

Na próxima figura, vemos o reflexo de uma mulher de pele retinta sentada em um canto da imagem, na qual suas pernas ficam fora da imagem. Ao outro lado, surgem duas pernas na direção contrária (Figura 7). O vestido de estampa marrom e preta tem, de um lado, uma manga volumosa; enquanto, do outro, braço fica à mostra. Do outro lado, vemos uma calça e sandálias pratas brilhantes, contrastando com a pele escura. Como se os corpos estivessem fragmentados, divididos.

Ao observarmos os formatos do vestido apresentado na Figura 7, emergem diversas referências. Retomamos, aqui, as reflexões de Santaella (2023), que orienta a identificação de indícios específicos em cada etapa da análise. No contexto da moda, a autora ressalta que este segundo momento da análise revela os "sintomas da cultura". Em outras palavras, trata-se de

informações que refletem a sociedade na qual o produto está inserido, bem como os comportamentos característicos daquela época. Assim, essas questões começam a elucidar os valores atribuídos às peças em análise.

Figura 7: corpos fragmentados



Fonte: *frame* do minuto 1'12'' do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta - Youtube

Dessa forma, analisemos como as roupas dialogam com elementos de períodos históricos anteriores. Um ponto de destaque é o volume das mangas, cuja forma remete aos exuberantes vestidos das cortes barrocas e rococós (Figura 8), caracterizados por sua ostentação e riqueza de detalhes.

Figura 8: pinturas de Maria Antonieta e Elizabeth Vingée Le Brun



Fonte: World History Encyclopedia em português

A assimetria do vestido, com um ombro desnudo enquanto uma ampla camada de tecido cobre o outro, interrompe a referência aos vestidos das cortes barrocas e rococós. Essa

característica remete às vestimentas das baianas ganhadeiras do século XIX, frequentemente retratadas com os ombros à mostra, seja apenas um ou ambos. Além disso, o uso do "pano da costa" — uma espécie xale tradicional afro-brasileiro — é uma peça fundamental no traje das baianas, podendo ser utilizado de diversas maneiras, inclusive para cobrir um dos ombros, adicionando versatilidade e significado cultural à indumentária.

Assim, o grande volume na manga do vestido de Naya Violeta também traz à mente as formas como as mulheres de ganho podiam utilizar seus panos da costa (Figura 9). A elaboração e a sofisticação presentes nos tecidos volumosos das saias e nos acessórios das baianas antecipam aspectos simbólicos que serão aprofundados no terceiro olhar.

Dessa maneira, inspirações da corte europeia e da estética das mulheres afro-brasileiras parecem confluír, como se se propusesse à junção de referências do mundo da moda. A estampa, por sua vez, destaca a contemporaneidade, atualiza as referências propostas pela *designer*. Os turbantes e “panos da costa”, ou até na saia das baianas, em algumas ocasiões, podiam ser estampados, também, conforme a Figura 9.

Figura 9: fotografias de baianas do século XIX.



Fonte: Alberto Hanschel, 1869.

No *fashion film*, os tons de marrom passam a predominar, enquanto a iluminação adquire uma tonalidade mais quente. Essa transição pode ser associada à categoria de "secundidade" proposta por Charles Sanders Peirce, que envolve reação e resposta, representando o embate com o mundo real. Se anteriormente, as imagens estáticas mostravam as modelos paradas, com movimentos sutis; agora, as modelos desfilam, introduzindo uma nova

dinâmica que enfatiza a interação e a experiência atual, características da secundidade (Figura 10).

Figura 10: segundo momento, embate com a realidade.



Fonte: *frame* do minuto 2'02'' e 2'10'' do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta - Youtube

Embora, em um vídeo de moda, o ato de caminhar das modelos geralmente esteja associado às passarelas dos desfiles da indústria *fashion*, neste caso específico, a forma desorganizada como as modelos se movimentam remete ao caos e à agitação das estações de ônibus e metrô das grandes cidades. Essa ambientação sugere uma intenção de conectar a moda ao cotidiano urbano, refletindo a dinâmica e a energia dos espaços públicos movimentados como, por exemplo, a Figura 11.

Figura 11: metrô de São Paulo.



Fonte: Estação

A transição para tons de azul no *fashion film*, acompanhada pela presença de estrelas e corpos celestes nas estampas, sugere uma mudança temática e emocional. Essa evolução cromática pode simbolizar uma conexão com o cosmos, indicando uma busca por transcendência ou um mergulho em aspectos mais profundos da experiência humana. No contexto da semiótica peirceana, esse terceiro momento pode ser associado à "terceiridade", que representa a mediação, a síntese e a compreensão de ideias. A calma subsequente, com

as modelos novamente estáticas e voltadas para a luz, reforça a ideia de introspecção e contemplação, sugerindo uma integração harmoniosa entre o indivíduo e o universo.

O grupo de modelos exibe uma aparência de tranquilidade, como se aguardasse por aquele momento. Uma das modelos estende a mão em direção à luz, aparentemente tentando alcançá-la. O próximo quadro enfoca a parte de trás da cabeça da modelo que encara a luz. A partir de então, as imagens sugerem que as modelos desfilam nesse rastro de luz, demonstrando segurança e confiança. À medida que o vídeo aproxima-se do final, o ambiente retorna a uma atmosfera familiar, com luzes suaves e contrastes entre preto e um amarelo suave. A blusa marrom da modelo é substituída por um vestido brilhante e seu rosto assume uma tonalidade prata metalizada que reflete a luz. A câmera aproxima-se da modelo, encerrando o filme com uma sensação de conclusão e transformação.

O produto de mídia analisado é uma fusão do mundo da moda com o cinema. Conforme pudemos observar neste segundo momento da análise, a dinâmica das imagens apresentadas segue a vertente dos produtos da indústria *fashion*. Assim, a princípio, as imagens parecem fotos de editoriais de moda, que ganham movimentos sutis das modelos, mais adiante o *fashion film* adota um tom mais dinâmico, semelhante aos desfiles de moda. Não há uma história explícita, apenas imagens que vão se sobrepondo, porém, é possível notar uma narrativa de transformação.

A partir do minuto 2'15'', observa-se uma mulher que dança (Figura 12), trazendo uma sensação de serenidade ao ambiente. As luzes mantêm um tom amarelado e quente. O rosto da mulher de pele negra está adornado com fios brilhantes, formando uma espécie de franja longa que chega até a parte superior da boca. Esse adorno remete a um acessório fundamental entre as paramentas de orixás. Conforme Souza (2007, p.98):

Outro acessório fundamental são as franjas que cobrem o rosto dos filhos em transe de alguns orixás. São como véus ricos e pacientemente confeccionados com muitos fios normalmente de contas e canutilhos, mas que podem também ser feitos com pequenos búzios, pérolas, ou mesmo pedras semipreciosas, como vi uma vez numa peça para Oxum (...) A realeza escondia o rosto da vista dos mortais. O mesmo se faz para muitos orixás especialmente as *aiabás* (rainhas) e Oxalá.

Posteriormente, quatro pessoas de diferentes tons escuros de pele encaram a câmera, duas seguram uma moldura que enquadra apenas o tórax dos dois modelos que a seguram. Ao observar as roupas, dos modelos, vemos que os quatro utilizam calças, de diferentes tons de laranja, branco, marrom-claro e um metalizado, camisetas, jaquetas complementam as partes de cima. Ao aplicar as diretrizes de Santaella (2023) situamos estas roupas ao estilo contemporâneo conhecido como *street wear*.

Figura 12: presença da cultura africana



Fonte: *frame* do minuto 2'15'' e 2'30'' do *fashion film* de Naya Violeta – Youtube

Crane (2013) destaca que, na contemporaneidade, a moda de rua desempenha um papel significativo na formação do comportamento urbano, influenciando amplamente o mundo da moda. Movimentos artísticos e musicais, amplificados pela mídia, têm o poder de popularizar estilos que refletem a diversidade e a individualidade das pessoas nas cidades. Enquanto alguns grupos adotam marcas de luxo como símbolo de status, outros rejeitam as superficialidades associadas à moda, buscando expressar sua identidade de maneira autêntica e independente.

Na imagem proposta por Naya Violeta existem algumas pequenas interferências que mostram as influências africanas. A garota que repousa a cabeça no ombro do homem de branco tem seu ombro de fora. A jaqueta aberta revela um top de tecido amarrado ao corpo da modelo. Esta pode ser uma referência ao modo como os africanos utilizavam os tecidos. Conforme Viana (2024), é possível distinguir os territórios africanos que resistiram às diversas tentativas de diferentes povos de ocupar aquele espaço. Havia etnias que mesclavam formas de vestir dos invasores com seus costumes, que consistiam basicamente em atar o tecido ao corpo. Enquanto outras se mantinham fiéis a suas amarrações, utilizando tecidos de outras culturas.

A partir da metade do filme de moda apresentado, a modelo com mais destaque aparece com seu rosto inteiro pintado de prateado; sua roupa marrom é substituída por um vestido prata, brilhante, aparentemente inteiro de lantejoulas, como vemos na Figura 13.

A dinâmica do vídeo e essa mudança propõem uma transformação na personagem, a partir das experiências vividas no decorrer das imagens. Como as outras partes do corpo seguem na coloração da pele natural, a sensação é que parte do corpo da mulher fora substituído por circuitos metálicos, representando um androide. Se buscarmos referências, mais uma vez, nos clássicos de ciência ficção, o rosto prateado da modelo remete-nos aos *droides* da saga *Star Wars*, C-3PO e R2-D2 (Figura 14).

Figura 13: indícios de transformação.



Fonte: *frame* do minuto 3'10'' e 3'20'' do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta. Youtube

Figura 14: C-3PO e R2-D2 da saga *Star Wars*.

Fonte: What culture

A história que Naya Violeta parece contar-nos aqui, é a transição de uma personagem, a partir das suas experiências e do contato com algo para além desse mundo. Assim, o primeiro momento parece apresentar-nos a personagem, o segundo mostra o embate com a realidade e a agitação que a rotina impõe a uma transição, até que algo inesperado (ou esperado) interrompe todo esse processo e propõe essa transformação. Vale a pena ressaltar que o ambiente ao redor não sofre alteração, apenas o rosto e as roupas da modelo que tomam uma coloração prateada brilhante.

Com relação às estampas, que desde a primeira peça já ganha destaque, vislumbramos estrelas irregulares, com várias pontas e de diferentes tamanhos nas cores preto e o marrom (Figuras 3 e 7). Posteriormente, esta estampa repete-se em azul e branco (Figura 13). As formas pontiagudas aparecem com diferentes quantidades de pontas, quatro, cinco ou oito. Os tamanhos também são variados, o que passa a sensação de que umas estão mais próximas e outras mais distantes. O objeto dinâmico presente nesta estampa pode indicar-nos o céu, ou o espaço sideral.

Mais adiante, surge outra estampa, com pequenas linhas pretas e brancas que se amontoam sobre um fundo marrom-claro, ilustrada na Figura 12. Observando mais detalhes, notamos que se trata de grampos de cabelo distribuídos de maneira aleatória. Os grampos utilizados em penteados, como objeto imediato, fazem referência aos cabelos. Se observarmos o objeto dinâmico desse signo, temos referência de como o cabelo crespo no Brasil é uma espécie de índice semiótico, indo ao encontro do pensamento de Sodré (1999).

A terceira estampa recorrente na cole o de Naya Violeta, aparece tanto no preto e branco, como no preto e prateado, em diferentes tamanhos e propor es, como vemos na Figura 13. As formas das linhas e manchas remetem ao formato dos búzios. Braga e Prado (2011) ressaltam como a moda brasileira, desde sua concep o, tem uma forte rela o com as estampas. As cria es brasileiras sempre foram marcadas pelas cores e pelos tecidos estampados. O primeiro desfile de moda brasileira, por exemplo, contou com diferentes estampas exclusivas, inspiradas nas riquezas culturais brasileiras. Neste ponto, a cole o de Naya Violeta, parece confluir com a essência da moda brasileira.

Dessa forma, as interpreta es começam a ser eminentes. Conforme Santaella (2002), os desdobramentos simbólicos dos signos estão imersos na terceiridade. Assim passamos a aplicar o olhar interpretativo nos fenômenos apresentados pela *designer* de moda, Naya Violeta.

#### 4.1.3 Terceiro Olhar: as interpreta es e seus efeitos

Esse terceiro momento da análise que Santaella (2002, p. 32) denomina olhar interpretativo, captura os aspectos da lei, as conven es sociais. Mais detalhadamente, funciona como:

Aquele que brota do desenvolvimento da capacidade de generaliza o que os matemáticos levam ao seu ponto máximo. Trata-se aqui de conseguir abstrair o geral do particular, extrair de um dado fen meno aquilo que ele tem em comum com todos os outros com que compõe uma classe geral (...) deve-se dirigir a aten o para as regularidades, as leis, ou seja, para os aspectos mais abstratos do fen meno, responsáveis por sua localiza o numa classe de fenômenos.

Dentre os interpretantes dinâmicos, o lógico   o que age nesta etapa.

Mbembe (2014) propõe uma perspectiva desvinculada do pensamento euroc trico, defendendo a constru o de um pensamento aut nomo enraizado nas tradi es africanas e na recupera o de suas memórias.

Nesse contexto, Arboleya (2008) ressalta que as expressões artísticas africanas não devem ser interpretadas por meio de métricas ocidentais, pois tal abordagem desconsidera as particularidades culturais intr secas a essas manifesta es.

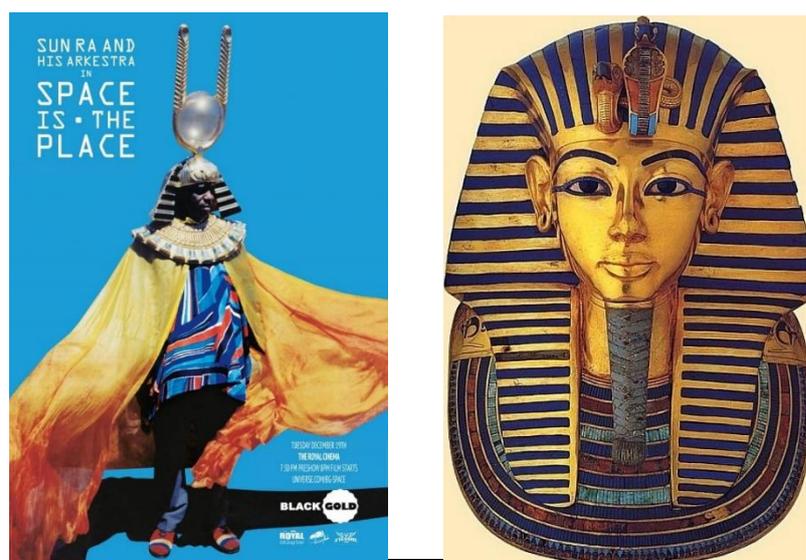
Essa perspectiva é igualmente aplicável aos movimentos afro-diaspóricos, como o Afrofuturismo, que buscam romper com padrões midiáticos estagnados desde a época da escravidão. Ao valorizar as simbologias e os significados das culturas contracoloniais, conforme Santos (2015), reconhecemos a riqueza e a complexidade das diversas etnias africanas e dos povos originários das terras pindorâmicas.

Conforme vimos nas etapas anteriores, os primeiros *frames* remetem à superfície da lua ou de um planeta que, supomos, ser distante da Terra. Essa imagem remete-nos à obra de Sun Rá, pai do afrofuturismo. Souza (2019, p.43) explica-nos como o músico construiu seu trabalho artístico a partir da ideia de ser um alienígena de Saturno.

Esses aspectos de sua vida e carreira foram explorados no filme *O espaço é o lugar* (1974), de John Coney, no qual Sun Rá, interpretando a si mesmo, vem até a Terra para recrutar pessoas negras através da música e levá-las em sua nave para a liberdade e segurança que apenas o espaço poderia oferecer.

Além desta narrativa criada por Sun Rá, que remete ao espaço, um traço que marca o Afrofuturismo é a forma como a supremacia racial branca é criticada por meio dos figurinos, performances e músicas do trabalho do *jazzista*. O músico utiliza diferentes referências visuais para situar-se como pertencente às culturas espalhadas pelo continente africano. Por exemplo, na Figura 15, podemos ver, nos acessórios da cabeça e do pescoço, referências aos faraós, como a Máscara mortuária de Tutancâmon. O mesmo formato triangular do rosto, com linhas na horizontal.

Figura 15 - pôster do filme *Space is the place* de Sun Rá, Máscara mortuária de Tutancâmon.



Fonte: IMDb e Nwefrendil.

A estética adotada por Sun Rá, especialmente o uso de golas amplas e adornos que remetem aos faraós, carrega uma forte simbologia afrocentrista. Essas escolhas visuais não apenas localizam o artista em uma ancestralidade africana, mas também servem como uma crítica direta aos paradigmas ocidentais que frequentemente marginalizam ou distorcem as contribuições culturais africanas. Ao incorporar elementos faraônicos em sua indumentária, Sun Rá busca resgatar e valorizar a herança, contrapondo-se às narrativas eurocêntricas que tendem a embranquecer ou minimizar a importância das civilizações africanas na história mundial. Essa abordagem está alinhada com os princípios do Afrofuturismo, que visam reivindicar a presença e a relevância da negritude em espaços historicamente dominados por perspectivas brancas, promovendo uma reinvenção de futuros possíveis a partir de uma ótica cultural negra.

Nesse raciocínio, os primeiros quadros apresentados por Naya Violeta, trazem indícios de uma história afrofuturista por coincidir com a estética e os conceitos propostos por Sun Rá. Tudo isso começa por sinalizar que não estamos mais na Terra.

O próximo elemento que carrega diversas simbologias é o espelho no qual as modelos admiram-se. Podemos interpretar como peças valiosas, já que conforme Freitas (2004), os povos originários do território brasileiro faziam trocas com os portugueses por diferentes artefatos. O brilho dos espelhos chamava atenção, mas utensílios mais úteis eram priorizados, como panelas para transporte de água ou facões e machados.

Dentro da cultura afro-diaspórica, nas religiões de matrizes africanas, é possível encontrar o espelho entre as paramentas de duas orixás: Oxum e Iemanjá. Conforme conta Souza (2007), Oxum, carrega um *abebé*, um leque com um espelho no centro, e os adereços da *iabá* são dourados. Iemanjá, em algumas representações também pode ter um espelho, porém as paramentas desta deusa costumam ser prateadas. O espelho em ambas as orixás simboliza a vaidade. Para Oxum, conhecida como a mais bela, esse é seu adereço principal. Já quando Iemanjá aparece com um espelho, este costuma estar decorado com pérolas e conchas que remetem ao mar.

Dessa maneira, o destaque atribuído aos espelhos na primeira parte do filme de moda em questão pode simbolizar, também, a valorização do reflexo da mulher negra. Nessa direção, as imagens apresentadas pela estilista pretendem valorizar a beleza negra e miscigenada que, como ressaltou Sodré (1999), é profundamente estigmatizada na sociedade brasileira.

A imposição de padrões estéticos eurocêntricos no mercado de trabalho brasileiro resulta em discriminação estética, afetando negativamente indivíduos que não se alinham a esses critérios. Mulheres negras, por exemplo, frequentemente enfrentam preconceitos relacionados

à textura natural de seus cabelos, sendo considerados menos adequados em ambientes corporativos.

No cenário da moda brasileira, há uma tendência histórica de exaltar a estética branca como ideal de beleza. Em contrapartida, a estilista Naya Violeta desafia essas normas ao retratar mulheres negras apreciando suas próprias imagens no espelho, demonstrando satisfação e orgulho de suas aparências. Essa representação promove a valorização do corpo negro e está alinhada com os princípios do Afrofuturismo, que busca resgatar e enaltecer as identidades negras por meio de expressões culturais e artísticas.

A utilização de espelhos no jogo de imagens pode simbolizar as complexas identidades da diáspora africana. Na Figura 7, por exemplo, observa-se uma mulher sentada com as pernas voltadas para a esquerda, refletida em um espelho. Atrás deste, surgem duas pernas direcionadas para o lado oposto, sugerindo uma fragmentação corporal. Essa representação pode ser interpretada à luz da teoria de Stuart Hall (2003), que discute como as identidades na pós-modernidade, especialmente no contexto da diáspora africana, são construídas pela combinação de múltiplas influências culturais e históricas.

Durante o segundo olhar, veio à tona relações entre imagens de mulheres negras do século XIX e a forma como um ombro da modelo fica à mostra, enquanto o outro é coberto por um grande volume de tecido. Esta referência vem carregada de simbologias, já que mulheres escravizadas, conhecidas como escravas de ganho, que vendiam diversos produtos e quitutes, com o tempo, conseguiram juntar dinheiro para comprarem suas alforrias. Conforme explica Pereira (2017), estas mulheres passam a demonstrar seu *status* social a partir dos tecidos de suas roupas e acessórios, pulseiras e balangandãs, conhecidos como joias de crioula. Assim, a primeira simbologia relacionada com estas mulheres é a riqueza, mas não apenas econômica.

Segundo Sodré (1998, p.15), no pós-abolição as casas dessas mulheres, já estabilizadas socialmente, serviram de espaço para a fomentação da cultura e religiosidade africana. Nas palavras do autor:

A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação - segundo depoimentos de seus velhos frequentadores - tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada.

Dessa forma, a presença das baianas, também trazem a simbologia da riqueza cultural africana. As mulheres negras utilizaram do turbante e do pano da costa com símbolos de pertencimento a um lugar, tanto nos rituais religiosos, como no cotidiano. Recorremos a Lody

(2015), para compreender os usos e significados do pano da costa. Quando colocado sobre os ombros, caindo nas costas, o pano remete a atividades sociais. O pano da costa passa a ter conotação religiosa quando atado no peito ou enrolado na cintura.

Durante o período colonial, vale a pena recordar, que a vestimenta dependeria da função exercida por aquela pessoa, porém, ainda assim os panos da costa estão presentes em qualquer situação. Em representações de plantações nas quais aparecem mulheres pretas, o pano da costa aparece auxiliando a carregar algum peso, ou atando uma criança às costas, dessa maneira, Purpura e Mendes (2023, p.32) consideram:

A mulher negra enquanto escravizada, e depois como liberta, ressignificou as suas vestes e, por meio delas, reinventou tradições. E, conseqüentemente, os panos envoltos, ou em alguma parte do corpo, passaram a fazer destas vestes uma forma de representação da cultura negra no Brasil.

Toda simbologia da vestimenta de mulheres negras, presente na figura 7, trazem uma referência também à ancestralidade. Aquelas mulheres que seguiram adiante apesar das dificuldades cotidianas, na mesma direção do pensamento afrofuturista de Imarisha (2015).

Chegamos, assim, à segunda parte do filme de moda. Caracterizado pelo embate com a vida real, parece simular estações de metrô ou grandes centros urbanos nos quais as pessoas caminham de maneira aleatória. A mulher que dança e parece acalmar o caos destaca-se por ter os olhos e o nariz cobertos por fios prateados, uma espécie de franja (Figura 12). Esta imagem está cheia de simbologia, se levarmos mais uma vez em consideração a cultura afrodiáspórica das religiões de matrizes africanas.

Souza (2007, p.98) afirma que:

Outro acessório fundamental são as franjas que cobrem o rosto dos filhos em transe de alguns orixás. São como véus rica e pacientemente confeccionados com muitos fios normalmente de contas e canutilhos, mas que podem também ser feitos com pequenos búzios, pérolas, ou mesmo pedras semipreciosas, como vi uma vez numa peça para Oxum. (...) A realeza escondia o rosto da vista dos mortais. O mesmo se faz para muitos orixás especialmente as aiabás (rainhas).

A mesma autora ainda relata que cada orixá dança de maneira característica. Assim, essa mulher que aparece com o rosto tampado por uma franja brilhante e dança em meio ao caos, poderia simbolizar alguma rainha do panteão de Orixás das religiões afrobrasileiras. A estampa de sua roupa que mostra grampos amontoados, normalmente utilizados em penteados de cabelos, pode funcionar como um ícone para buscarmos possíveis interpretantes.

Se levarmos em consideração que Oxum é a mais bela esposa de Xangô, segundo Souza (2007), também muito vaidosa e sedutora, e pensarmos que grampos são utilizados para auxiliar

a deixar os cabelos mais belos, poderíamos interpretar que Oxum, possivelmente, utilizaria grampos em seus penteados. Seria esta, provavelmente, uma interpretação da rainha da beleza proposta por Naya Violeta? A cor da roupa, um amarelo queimado e as luzes amareladas também corroboram com essa interpretação, por ser a cor da *iabá*.

Os babados que descem dos ombros da modelo ao longo dos braços podem remeter aos elaborados adornos utilizados por Maria Antonieta (Figura 8). Sob uma perspectiva contracolonial, essa disposição do tecido, escorrendo pelas laterais dos braços, pode simbolizar o movimento das águas de um rio. Oxum, orixá associada aos rios e cachoeiras, é descrita por Verger (1997, p. 174) como "a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu". Há uma lenda que explica por que Oxum precisou transformar-se em um rio.

Essas narrativas, originalmente transmitidas oralmente de geração em geração, foram posteriormente compiladas em formatos escritos, como realizado por Prandi (2002). O autor relata que Oxum, terceira esposa de Xangô, armou uma cilada para Obá, sua rival e segunda esposa de Xangô. Oxum, usando um lenço que escondia suas orelhas, fingiu ter cortado as próprias orelhas para preparar uma iguaria que agradava a Xangô. Obá, desejando conquistar o favor do marido, imitou Oxum e cortou uma de suas orelhas para preparar a mesma receita. Ao perceber que estava sendo servido com a orelha de Obá, Xangô ficou enojado e irado com ambas as esposas. Esse incidente intensificou a rivalidade entre Oxum e Obá, levando-as a uma briga que resultou na transformação de ambas em rios, cujas águas turbulentas simbolizam o conflito entre elas.

Xangô já não suportava tanta discórdia em casa  
e esse incidente só fez aumentar a sua raiva.  
Ameaçou de morte as briguentas esposas, persegui-as.  
Ambas tentaram fugir da cólera do esposo.  
Xangô procurou alcançá-las, lançou o raio contra elas,  
mas elas corriam e corriam, embrenhando-se nos matos,  
ficando cada vez mais distantes, mas inalcançáveis.  
Conta-se que acabaram por ser transformadas em rios.  
E de fato, onde se juntam o rio Oxum e o rio Obá,  
a correnteza é uma feroz tormenta  
de água que disputam o mesmo leito. (Prandi, 1997, p. 314)

Mostrar atualizações das referências culturais da diáspora africana e estabelecer novas leituras da mitologia africana também se insere no escopo do Afrofuturismo. Souza e Assis (2021) afirmam que uma das metas do movimento é fortalecer a relação dos negros com seu passado e com seus ancestrais. O fato de a figura dançar também é simbólico, conforme explicamos Santos (2021, p.43):

Dançar é rezar e orar com o corpo. A dança é uma das mais puras expressões humanas, e dentro do contexto religioso é de suma importância, pois através da dança os òriṣà

traduzem seus mitos, e nos faz entender melhor a religião africana e afro-brasileira. Cada òriṣà dança, desenvolve sua ação performativa, conforme suas características individuais, pessoais e de acordo com o momento em que dança, embalado pelos cânticos e sons percussivos.

Consequentemente, a imagem em questão carrega uma relevante simbologia afrofuturista, ao atualizar uma imagem ancestral. A outra imagem apresentada também na Figura 12 pode relacionar-se a um outro conceito Afrofuturista: a valorização do indivíduo negro.

Para estabelecer essa relação, seguimos o pensamento de Souza e Assis (2021), que analisam o trabalho do rapper baiano Baco Exu do Blues, especialmente seu curta-metragem *Bluesman*, sob a ótica do Afrofuturismo. O artista utiliza mídias tecnológicas para conectar a comunidade negra consigo mesma, valorizando sua história e ancestrais, além de projetar um futuro que contempla afeto e uma vida não violenta para os negros. Um exemplo dessa conexão é a referência à cidade fictícia de *Wakanda*, do universo *Black Panther*, que representa um ideal de sociedade africana tecnologicamente avançada e não colonizada.

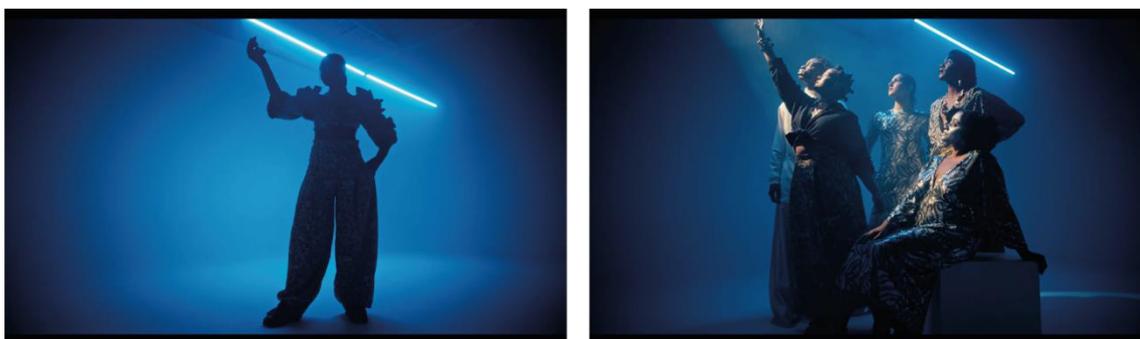
Para Baco Exu do Blues, *Wakanda* simboliza um lugar idealizado e almejado. Ao relacionar essa visão com a imagem apresentada na Figura 12, observamos que o quadro que os dois modelos seguram não é grande o suficiente para enquadrar nada além de seus tórax. Essa limitação pode ser interpretada à luz da música *BB King* de Baco Exu do Blues, na qual ele expressa:

Não sou obrigado a ser o que vocês esperam  
Somos muito mais  
Se você não se enquadra ao que esperam  
Você é um Bluesman (Baco Exú do Blues, “BB King”, 2018)

A análise da imagem apresentada sugere que a moldura do quadro não é suficiente para capturar a totalidade da grandeza dos modelos. Essa interpretação pode ser fundamentada em Mbembe (2014) quando ele discute como a visão ocidental sobre o negro limita a compreensão de sua verdadeira essência. Mbembe (2014) argumenta que a perspectiva eurocêntrica reduz o negro a estigmas e estereótipos, confinando-o a uma representação restrita e distorcida. Assim, a moldura que limita a visão dos modelos pode ser vista como uma metáfora para essas barreiras impostas pela visão ocidental. Além disso, a escolha dos modelos de deixar seus rostos fora do quadro, evitando se enquadrar, alinha-se aos princípios do Afrofuturismo, que busca valorizar o indivíduo negro por meio de suas próprias características e ancestralidade, transcendendo as limitações impostas por narrativas coloniais.

O *fashion film* de Naya Violeta entra no terceiro momento marcado pelos tons escuros criados pelas luzes azuis (Figura 16). Conforme notamos nas etapas anteriores, este momento causa um estranhamento, por romper com a agitação e com os tons quentes dos *takes* precedentes. A entidade para de dançar e fica imóvel, com uma mão para cima, insinuando uma possível pausa no tempo. Uma interpretação possível é a de que esse grupo de pessoas negras sendo iluminadas por uma luz branca vinda do alto consiste em uma representação marcante do Afrofuturismo. Essa composição visual simboliza a convergência entre a ancestralidade africana e as possibilidades futurísticas, enfatizando a valorização da identidade negra e a projeção de um futuro, no qual a cultura africana é central.

Figura 16: pausa no tempo – contato com o inevitável.



Fonte: *frame* do minuto 4'20 e 4'24 do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta. Youtube

A imagem que retrata um grupo de pessoas negras iluminadas por uma luz branca vinda de cima evoca, novamente, a figura de Sun Rá. Os semblantes serenos das modelos que encaram a luz descendente, juntamente com uma delas estendendo a mão, sugerem receptividade e preparação para uma transformação ou resgate. Essa postura pode ser interpretada como uma metáfora para a jornada de ascensão e autodescoberta promovida pelo Afrofuturismo, em que a comunidade negra prepara-se para transcender as limitações impostas pela história e pela sociedade contemporânea.

A iluminação azul, associada à serenidade e profundidade espiritual, reforça a ideia de uma experiência transcendente, alinhada aos princípios do Afrofuturismo que buscam integrar a ancestralidade africana com visões futurísticas. Assim, a imagem pode ser vista como uma representação simbólica de um momento de transição, no qual os indivíduos estão prontos para embarcar em uma jornada de resgate e transformação.

O Afrofuturismo surge, mais uma vez, como interpretante dinâmico lógico. O conceito do Afrofuturismo está relacionado com a ideia de abdução alienígena, conforme autores fundamentais do movimento. Mark Derry (2020a) e Eshun (2003) comparam o processo de

rapto de africanos para desempenharem trabalhos escravos, por aproximadamente quatro séculos, com as histórias de abdução alienígena recorrentes nas narrativas de ficção científica. Por outro lado, Eshun (2020) propõe que, devido à necessidade constante de afirmação como humanos, artistas negros tendem a perceber-se como alienígenas.

As modelos não emboçam reação e apenas encaram a luz. Como se não quisessem mover-se daquele lugar. O *take* seguinte mostra a parte de trás do rosto da modelo que ergue a mão em direção à luz (Figura 17). Em seguida, o escuro toma conta da imagem e apenas um rastro de luz ilumina as modelos. Elas, por sua vez, não parecem intimidadas ou assustadas, encaram o feixe de luz, desfilam e fazem poses nele.

Podemos constatar a segurança que as modelos demonstram ao caminhar e expor-se diante da luz. Essa atitude remete à valorização de ser o que se é, afirmada pelo Afrofuturismo. Nesse momento, elas usam vestidos prateados, metalizados, com estampas geométricas.

Figura 17: enfrentando o desconhecido.



Fonte: *frame* do minuto 4'26'' e 4'40 do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta - Youtube

A estampa de búzios observada na etapa anterior utiliza pequenas conchas que, sob uma perspectiva contra colonial, pode simbolizar riqueza. Durante o período escravocrata, tanto na África Ocidental quanto na América do Sul, os búzios foram utilizados como moeda de troca, conforme relata Pereira (2015). Além disso, adquiriram valor simbólico nas religiões de matriz africana. Um exemplo disso é um conto de Exu, narrado por Prandi (2007, p.70), que ilustra o uso de búzios como moeda de troca:

Um dia, foram juntas ao mercado  
 Oiá e Oxum, esposas de Xangô, e Iemanjá, esposa de Ogum.  
 Exu entrou no mercado conduzindo uma cabra.  
 Ele viu que tudo estava em paz e decidiu plantar uma discórdia.  
 Aproximou-se de Iemanjá, Oiá e Oxum  
 e disse que tinha um compromisso importante com Orunmilá.  
 Ele deixaria a cidade e pediu a elas  
 que vendessem sua cabra por vinte búzios.

Propôs que ficassem com a metade do lucro obtido.  
 Iemanjá, Oiá e Oxum concordaram e Exu partiu.  
 A cabra foi vendida por vinte búzios.  
 Iemanjá, Oiá e Oxum puseram os dez búzios de Exu à parte.  
 E começaram a dividir os dez búzios que lhes cabiam.

No desfecho dessa história, após intensas disputas para determinar qual das iabás ficaria com o búzio remanescente, Exu oferece uma lição valiosa: o valor restante deveria ser destinado aos ancestrais, enterrando a concha na terra. Esse elemento também integra as vestimentas de terreiro. Conforme explica Souza (2007), é possível encontrar búzios como adereços nas vestimentas de divindades como Oxumarê, Omulu, Euá, Nanã, Exu, Oxóssi e Ossaim.

A textura metalizada tem ainda uma simbologia na cosmovisão Iorubá. Conforme Souza (2007, p.101), diversos elementos metalizados estão presentes, por exemplo, na vestimenta de Ogum, Orixá que guarda uma relação especial com os metais:

Traje: calça azul escuro, pano-da-costa estampado em branco azul e verde amarrado sobre o ombro esquerdo, atacã prateado atado ao peito, folhas de *mariô*, palmeira, desfiadas presas na cintura. Capacete de metal branco ou de palha arrematado com penas. Pulseiras copos e braceletes prateados.  
 Ferramentas: sabre, *idá*, em ferro, aço, zinco niquelado ou outro metal branco.  
 Ogum é o deus dos ferreiros na África e seu culto foi muito difundido no Brasil. É o orixá da metalurgia, dos caminhos e da guerra

Pierre Verger (1997, p. 86) conta-nos que a relação de Ogum com os metais dá-se pelo ofício de ferreiro, o orixá é responsável por fornecer para os homens ferramentas para a agricultura, por exemplo. Dessa maneira, o autor acrescenta: “como orixá, Ogum é o deus do ferro, dos ferreiros e de todos aqueles que utilizam esse material: agricultores, caçadores, açougueiros, barbeiros, marceneiros, carpinteiros, escultores”. A simbologia afro-brasileira, dessa forma, assume papel principal frente aos elementos presentes na vestimenta de Naya Violeta.

Numa perspectiva afrofuturista, que conforme Eshun (2023), quase obrigatoriamente deve estar relacionada visualmente com a “extraterrestreidade” e as ficções tecnológicas e científicas, o posicionamento de partes metalizadas no corpo humano, remete aos andróides. Figura recorrente em manifestações afrofuturistas como, por exemplo, no trabalho de Janelle Monáe que, segundo Mark Derry (2020b), pode ser considerada “a garota modelo” do movimento.

Esse título deve-se ao fato de que todo o trabalho de Janelle Monáe é construído em torno das experiências de uma robô revestida de pele negra. Janelle representa uma máquina que enfrenta situações comuns da vida humana. Os álbuns da cantora narram a história de uma andróide chamada Cindi Mayweather, que foge e apaixona-se por um humano, resultando em

sua desativação. Essa narrativa, que relaciona a figura do negro com andróides, é importante para criar um paralelo, como aponta Silva (2022, p. 34):

Janelle trabalha essas duas nuances, convergindo sua negritude, enquanto mulher negra em diáspora, com um dos elementos mais simbólicos das ficções científicas que é a ideia de andróide, um ser que emula humanidade, porém é constituído de materiais inorgânicos.

Para o autor, as capas do EP *Metropolis: Suite I - The Chase* (2007) e do álbum *The Archandroid* (2010) (Figura 18) são representações visuais importantes para podermos entender a relação da cantora com a tecnologia futurística recorrente no Afrofuturismo. Mark Derry (2020b), por sua vez, cita como exemplo o videoclipe *Many Moons* (2007) por conter uma crítica objetiva a nossa sociedade, questionando-se a prática da escravidão realmente chegou ao fim.

Figura 18: EP *Metropolis: Suite I - The Chase* (2007) e do álbum *The Archandroid* (2010)



Fonte: Applemusic e Amazon.

O trabalho da cantora Janelle Monáe, que incorpora metáforas de futuros distópicos, é propício para discutir a realidade das pessoas negras nas Américas, especialmente em relação à interação entre o ser negro e andróides. Um exemplo notável disso é a forma como o rosto da modelo, que ganha protagonismo, aparece na última cena do filme de moda, completamente prateado, remetendo à representação desses andróides. O vestido também metalizado sugere que a transformação foi completa (Figura 19).

Essa estética reflete elementos do Afrofuturismo, criando narrativas que “reimaginam” o futuro da diáspora africana. Janelle Monáe utiliza essa estética para explorar temas de

identidade, resistência e a busca por um futuro mais inclusivo e representativo para as pessoas negras.

A escolha de um rosto prateado e um vestido metalizado simboliza a fusão entre o humano e o tecnológico, uma característica central do Afrofuturismo. Essa representação visual enfatiza a transformação e a ascensão, sugerindo uma transcendência das limitações impostas pela sociedade e uma afirmação da identidade negra em um contexto futurista.

Essa abordagem estética não apenas destaca a beleza e a complexidade da cultura negra, mas também desafia as narrativas tradicionais, propondo uma visão alternativa e empoderadora do futuro. Ao integrar elementos tecnológicos e futuristas, Janelle Monáe contribui para a construção de um imaginário coletivo que celebra a negritude e a inovação.

Figura 19: transformação completa.



Fonte: *frame* do minuto 4'56'' do *fashion film* de Naya Violeta - Youtube

Essa relação com robôs da ficção científica pode gerar diversas semioses. Uma interpretação que leva a outro signo, consequentemente, outra interpretação. Conforme Eshun (2023), os desafios sociais impostos à diáspora africana fazem com que alguns artistas negros sintam-se como alienígenas. É a relação do Afrofuturismo com a estética de filmes de ciência ficção, abordada pelo autor, que sustenta a mistura de robôs com os corpos negros.

Se trouxermos à tona o pensamento de Mbembe (2014) podemos ainda estabelecer outras interpretações. A substituição de partes do corpo negro por peças metalizadas também pode referir-se às mutilações e torturas sofridas pelos negros em condições de escravidão: o sujeito africano na condição que Mbembe (2014) denomina como farrapo humano.

A substituição de partes do corpo por metais representa uma reviravolta na opressão histórica, utilizando a tecnologia como ferramenta de transformação. Mbembe (2014) situaria

essa transformação como parte do momento de conscientização negra, em que o indivíduo fortalece-se após a “cura”.

Também podemos considerar como “transformação”, a representação de uma mulher negra androide, com o rosto prateado. Baseando-nos nos ideais afrofuturistas, que afirmam que toda diáspora é resultado da transfiguração do homem negro em um alienígena, essa transformação simboliza a adaptação e a resistência diante das adversidades históricas enfrentadas pela população negra.

Com o objetivo de entender como o Afrofuturismo contribui para superarmos a lógica racial, recorreremos mais uma vez ao trabalho do rapper Baco Exu do Blues. A partir da análise de Souza e Assis (2021), destaca-se, dentro do trabalho de Baco, a metáfora do indivíduo preto com a prata – um metal valioso, mas frequentemente subvalorizado em relação ao ouro.

O lançamento do segundo álbum de estúdio de Baco, *Bluesman* (2018) foi acompanhado do curta com o mesmo nome, dirigido por Douglas Bernardt. Entre canções que trazem reflexões sobre o amor, o racismo também é escancarado por Baco. Durante o curta a comparação da pele negra com a prata é exposta, enquanto imagens de pessoas negras são mostradas em preto e branco, com uma iluminação que faz com que suas peles brilhem como a prata (Figura 20).

Dessa maneira, o prateado no rosto elevado ao ponto máximo por Naya Violeta vai de mãos dadas com outras manifestações afrofuturistas. Podemos ter como interpretante dinâmico lógico, a valorização da beleza e dos traços negros, estigmatizados socialmente.

Figura 20: Baco Exu do Blues compara o preto com prata



Fonte: *frame* do minuto 2'42'' e 2'49'' do curta *Bluesman* de Baco Exu do Blues Youtube

Assim sendo, as mensagens afrofuturistas pretendem reverter essa situação e fazer com que as pessoas afrodescendentes reconheçam-se como belas. A moda assume um papel principal nesse movimento. Conforme Santos (2021) a moda brasileira sempre rejeitou o negro

como belo, no entanto, começamos a observar uma ruptura nesses paradigmas, com trabalhos como os de Naya Violeta.

Por fim, ao compararmos a primeira imagem da modelo que aparece no *fashion film* com a última, podemos entender como o trabalho de Naya Violeta propõe uma transformação interna. Podemos sintetizar as mensagens do vídeo a partir da seguinte figura.

Figura 21: primeiro e último *frame* do *fashion film*



Fonte: *frame* do minuto 0'35'' e 4'56'' do *fashion film* de Naya Violeta - Youtube

Levando-se em conta experiências e embates com a realidade, propostos pelo enredo apresentado por Naya Violeta, vemos como a modelo retratada aparece transformada no final do filme, com o rosto completamente prateado. Ressaltamos que a narrativa versa sobre uma transformação interna porque o ambiente ao redor da modelo sofre pouca alteração. A grande mudança é notada em seu rosto.

Assim, o trabalho de Naya Violeta parece confluir com o ideal do Afrofuturismo, de encontrar nas raízes da cultura negra, na ancestralidade, forças e ferramentas para construir-se como pessoa e, assim, enfrentar as experiências futuras. Imarisha (2015) argumenta que o Afrofuturismo deve ser levado em consideração pois as experiências que as mulheres negras vivem é uma ficção científica. Os descendentes dos africanos escravizados são o sonho dessas pessoas, que tiveram suas vidas abduzidas.

A autora afirma que foi o desejo dessas pessoas, de transformar suas realidades e de sonhar um futuro diferente, que provocou uma reformulação no nosso mundo. Assim, por sermos o sonho de nossos ancestrais, além de reverenciá-los devemos garantir que haja um futuro. Nesse contexto, as manifestações afrofuturistas corroboram com a propagação de um mundo além das raças, partindo da valorização da cultura africana e propondo outros pontos de vista que desmistificam toda hierarquização racial proposta pelo pensamento ocidental. Histórias afrofuturistas, dessa maneira, elaboram um sujeito que independente da sua cor de

pele é capaz de sonhar e de realizar seu sonho no embate com o mundo real. Conforme demonstrou a análise do trabalho de Naya Violeta.

## Considerações Finais

Essa dissertação buscou compreender como o Afrofuturismo, presente na moda da estilista brasileira Naya Violeta, pode contribuir para a construção de espaços de coexistência. Ao longo do trabalho, analisamos a moda como linguagem produtora de significados, refletimos sobre a alteridade como base para a convivência e apresentamos o Afrofuturismo como um movimento de busca por pertencimento, conectando ancestralidade e projeção de futuros alternativos.

Dessa forma, voltamos para a pergunta que nos norteou até aqui: como a moda afrofuturista da estilista brasileira Naya Violeta pode contribuir para a construção de espaços de coexistência? Acreditamos que a confluência das referências ocidentais, africanas e afrobrasileiras, propostas pelo afrofuturismo emerge como possível resposta para este questionamento. A análise da marca Naya Violeta, especialmente por meio do *fashion film* “Reluzente”, revelou como elementos afrofuturistas podem ressignificar a identidade negra, subverter estigmas históricos e projetar possibilidades de uma coexistência mais igualitária.

Ressaltamos como durante a análise houve uma predominância da secundidade peirceana. As imagens propostas por Naya Violeta provocavam o olhar observador, que aborda as relações com os demais existentes. Olhares que, por sua vez, abrem espaço para interpretações e simbologias. Este movimento do *fashionfilm* vai em direção ao pensamento afrofuturista de Samuel Delany (2020), que fala sobre a necessidade de construirmos imagens negras positivas. Para combater o padrão vigente, que conforme Fernandes (2023), nenhuma ação tomada até agora foi capaz de reparar os danos causados pelas reproduções midiáticas dos estereótipos de hierarquização racial.

Os resultados obtidos mostram que o Afrofuturismo na moda vai além de uma escolha estética. Conseqüentemente, a moda se torna não apenas um espaço de resistência e valorização cultural, mas também expande as fronteiras do imaginário coletivo, desafiando narrativas eurocêntricas e hierarquias coloniais que moldam a moda brasileira. Essa abordagem está alinhada à visão de Mbembe (2014), que destaca a necessidade de superar os estigmas coloniais e projetar um futuro em que o negro se reconheça como sujeito singular e autônomo.

Reconhecemos, contudo, a incompletude da pesquisa. O universo afrofuturista abre-se para muitos outros caminhos relacionados a outras manifestações do Afrofuturismo na moda brasileira e internacional, incluindo marcas e *designers* que operam fora do circuito comercial; a investigação voltada ao público consumidor, sobre o modo como ele percebe e engaja-se com iniciativas afrofuturistas.

Da mesma forma, ao finalizar esta dissertação, outras inquietações se transformam em interrogações. Será o Afrofuturismo um movimento que consegue abrigar a complexidade da miscigenação da população brasileira, a ponto de permear diferentes manifestações artísticas do país? Este movimento é capaz de auxiliar na construção de uma identidade brasileira, que supere as feridas coloniais e represente um futuro? Estas perguntas também podem repercutir na moda, a identidade do brasileiro produzida nos desfiles do São Paulo *Fashion Week* é genuinamente brasileira? Faz-se necessária a divisão de uma moda brasileira e uma afrobrasileira? Assim, essas e outras perguntas não contempladas nesta pesquisa ainda nos aguardam no futuro.

Finalmente, em um momento histórico em que questões de raça, identidade e pertencimento são urgentes, o Afrofuturismo apresenta-se como um campo fértil para pensar novos modos de ser e coexistir. A moda, enquanto linguagem e sistema de signos, permanece um meio poderoso para catalisar essas transformações e para construir futuros nos quais todas as vozes sejam ouvidas e respeitadas.

## REFERÊNCIAS

ANDREWS, George Reid. Desigualdade: raça, classe e gênero. *In*: ANDREWS, George Reid; LA FUENTE, Alejandro de. **Estudos afro-latino-americanos, uma introdução**. 1. ed. Buenos Aires, 2018. p-75-118. Disponível em: [https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro\\_PT.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro_PT.pdf) Acesso em: 7 de jan de 2025.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil, o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac São Paulo. 2000.

ARBOLEYA, Valdinei José. Arte Africana ou Artes Africanas? Revista África e Africanidades. Ano I, n. 3, nov. 2008. Disponível em: [https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Arte\\_africana\\_ou\\_Artes\\_Africanas.pdf](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Arte_africana_ou_Artes_Africanas.pdf) Acesso em 7 de jan. de 2025.

ASSUNÇÃO, Luxas. Radar FFW: Conheça as 8 marcas do Projeto Sankofa. **FFW**. 2021. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/noticias/moda/radar-ffw-conheca-as-8-marcas-do-projeto-sankofa/> Acesso em: 7 de jan. De 2025.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rocco; Rio de Janeiro, 2003.  
BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. Companhia Editora Nacional, São Paulo 1979.

BB KING. Baco Exú do Blues. São Paulo: EAEO Records e 999. 2018, música. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qYPZYyPYDeA> Acesso em 8 de ago de 2024.

BLUES, Baco Exu do. Bluesman (Filme oficial). Youtube, 23 de nov de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw> Acesso em 08 de ago de 2024

CAMPOS, Amanda Queiroz. Fashion films: tendências e vigências na comunicação de moda. **Dobras**, n. 39, p. 113–137, 2023. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1639>. Acesso em: 7 jan. 2025.

CARVALHO, Luiz. Estilista de Goiânia usa a moda para contar a história negra do Brasil. **Estadão Expresso**, 2022. Disponível em: <https://expresso.estadao.com.br/naperifa/estilista-de-goiania-usa-a-moda-para-contar-a-historia-negra-do-brasil/> Acesso em: 13 de mar. de 2025.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo, Senac São Paulo. 2006

DELANY, Samuel. A necessidade de amanhãs. Trad. Juliana Berlim. **Ponto Virgulina**, n.1 (Edição temática Afrofuturismo), 2020, p. 162-185. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/06/ponto-virgulina-1-afrofuturismo.pdf> Acesso em: 08 de ago de 2024.

DERRY, Mark. De volta para o Afrofuturo. Trad. Tomaz Amorim. **Ponto Virgulina**, n.1 (Edição temática Afrofuturismo), 2020a, p. 14-65. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/06/ponto-virgulina-1-afrofuturismo.pdf> Acesso em: 08 de ago de 2024.

DERRY, Mark. Afrofuturismo reloaded: quinze teses em quinze minutos. Trad. Nathalia Kloos. **Ponto Virgulina**, n.1 (Edição temática Afrofuturismo), 2020b, p. 186-197. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/06/ponto-virgulina-1-afrofuturismo.pdf> Acesso em: 08 de ago de 2024.

DOLIVEIRA, Matheus. Pela 1ª vez na história, SPFW terá cota racial para negros e indígenas. *Exame*, 2020. Disponível em: <https://exame.com/casual/pela-1a-vez-na-historia-spfw-tera-cota-racial-para-negros-e-indigenas/> Acesso em 03 de dez de 2024.

DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana C. P. **Aulas de semiótica peirceana**. 2 ed, Appris: Curitiba, 2021.

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. *In: Psicologia do Vestir*. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

ESTEVAO, Ilca Maria. Marcas do Projeto Sankofa ampliam narrativas negras no SPFW N51. **Metrópoles**. 2021. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/marcas-do-projeto-sankofa-ampliam-narrativas-negras-no-spfw-n51> Acesso em: 7 de jan de 2025.

ESHUN, Kodwo. Further considerations on afrofuturism. **CR: The New Centennial Review**, v. 3, n. 2, p.287-302, 2003.

ESHUN, Kodwo. Captura de movimento (entrevista). Trad. Stella Paterniani. **Ponto Virgulina**, n.1 (Edição temática Afrofuturismo), 2020, p. 216-243. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/06/ponto-virgulina-1-afrofuturismo.pdf> Acesso em: 08 de ago de 2024.

FERNANDES, Pablo Moreno. Raça, gênero, classe e outras interseccionalidades na comunicação de marcas: uma proposta de análise interseccional semiótica. **Famecos**, Porto Alegre, v.30, p. 1-22, jan-dez 2023. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/43673> Acessado em: 06 de jan. de 2025.

FERREIRA, Roquinaldo; SEIJAS, Tatiana. O tráfico de escravos para a América Latina: um balanço historiográfico. *In: ANDREWS, George Reid; LA FUENTE, Alejandro de. Estudos afro-latino-americanos, uma introdução*. 1. ed. Buenos Aires, 2018. cap.2, p-47-74.

FISCHER, Brodwyn; GRINBERG, Keila; MATTOS, Hebe. Direito, silêncio e racialização das desigualdades na história afro-brasileira. *In: ANDREWS, George Reid; LA FUENTE, Alejandro de. Estudos afro-latino-americanos, uma introdução*. 1. ed. Buenos Aires, 2018. p-163-215. Disponível em: [https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro\\_PT.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro_PT.pdf) Acesso em: 7 de jan de 2025.

FRANK, Gustavo. A moda preta brasileira ocupa as passarelas do SPFW com o Projeto Sankofa. **Nossa Uol**. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/06/23/a-moda-preta-brasileira-ocupa-as-passearelas-do-spfw-com-o-projeto-sankofa.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em 03 de dez de 2024.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia**, n. 17, p. 402–424, 2021. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225>. Acesso em: 7 jan. 2025.

GASKINS, Nettrice R., Afrofuturism on Web 3.0, Vernacular Cartography and Augmented Space. *In*: ANDERSON, Renaldo e JONES, Charles E., **Afrofuturism 2.0, The Rise of Astro-Blackness**. London. Lexington Books, 2016  
 GOMES, José Victor dos Santos; MOURA, Maria Aparecida. Habitando presentes contínuos: racismo e violência como categorias temporais e as intersecções do afrofuturismo e afropessimismo. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 61, setembro de 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/46543> Acesso em: 22 de jan. de 2025.

GONTIJO, Maiani. Moda e Resistência: Naya Violeta inaugura acervo oficial em São Paulo e reafirma impacto social. **Agência Pulsar**, 2025. Disponível em: <https://agenciapulsarbrasil.org/moda-e-resistencia-naya-violeta-inaugura-acervo-oficial-em-sao-paulo-e-reafirma-impacto-social/> Acesso em: 14 de mar. de 2025.

GUIMARÃES, Ana Carolina. Sobre penteados e cabelos africanos: visões eurocêntricas nas páginas da eu sei tudo (1917-1929). **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 6 – 23, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/oficinadohistoriador/article/view/22463/15670> Acesso em: 7 de jan. de 2025.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine la Guardia Resende ... [et all]. UFMG, Brasília, 2003.

IMARISHA, Walidah. **Rewriting the future: using science fiction to re-envision justice**. Bitch Media, Fevereiro, v.11, 2015.

LURIE, Alisson. **A linguagem das roupas**. São Paulo: Rocco, 1997.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

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

MOORE, Robin D. Um século e meio de estudos acadêmicos sobre música afro-latino-americana. *In*: ANDREWS, George Reid; DE LA FUENTE, Alejandro. **Estudos Afro-Latino-Americanos, uma introdução**. 1 ed. Buenos Aires: Clacso, 2018. p. 469-503. Disponível em: [https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro\\_PT.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181206024023/EstudiosAfro_PT.pdf) Acesso em: 7 de jan de 2025.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista** Petrópolis: Vozes, 1980.

PANSARELLA, Laura Cristina Prates Xavier. **São Paulo fashion week e a transformação da indústria criativa da moda no Brasil**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 2013. Disponível em:

<https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/831f858f-5d1c-4474-afce-1883af9ad5f1/content> Acesso em: 7 de jan. de 2025.

PEREIRA, Rodrigo. Nas margens do atlântico: o comércio de produtos entre a África ocidental e o Brasil e sua relação com o candomblé. **História econômica & história de empresas**, vol. 18, n. 2, p. 323-354, 2015. Disponível em: <https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/411/335> Acesso em: 7 de jan. de 2025.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé do Redandá**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Pós Graduação em Ciência da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20817/2/Hanayr%20c3%a1%20Negreiros%20de%20Oliveira%20Pereira.pdf> Acesso em 13 de set de 2024.

PIRES, Karen Tolentino de; MOCELLIN, Maria Clara. Manipulando cabelos e identidades: um estudo com mulheres negras em Santa Maria-RS. **Revista África e Africanidades**, ano 9, n. 21, 2016. Disponível em: <https://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/0120210042016.pdf> Acesso em: 7 de jan. de 2025.

POERNER, Bárbara. Projeto Sankofa: por dentro da segunda edição. **Elle**. 2021. Disponível em [https://elle.com.br/moda/sankofa-em-sua-segunda-edicao-projeto-leva-sete-marcas-geridas-por-pessoas-negras-a-spfw?srsId=AfmBOorjd\\_XzoWhEeGs11PaK4ysCUpQUAykZWk86IMXjclubgHDy6W\\_Hk](https://elle.com.br/moda/sankofa-em-sua-segunda-edicao-projeto-leva-sete-marcas-geridas-por-pessoas-negras-a-spfw?srsId=AfmBOorjd_XzoWhEeGs11PaK4ysCUpQUAykZWk86IMXjclubgHDy6W_Hk) Acesso em 03 de dez de 2024.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **A história da Moda no Brasil**. São Paulo, Disal. 2011.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PURPURA, Ketilley Luciane de Jesus; MENDES, Francisca Dantas. O Pano da Costa e o Torço como Panos de Vestir: entre amarrações, torções e nós. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/47427>. Acesso em: 22 jan. 2025.

SANTAELLA, Lucia. **A moda é sintoma da cultura?** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

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

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Maria do Carmo Paulino dos. **Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil**. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2022. Disponível em: [www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1028](http://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1028) . Acesso em 7 jan. 2025.

SANTOS, José Roberto Lima. **Indumentárias de orixás arte, mito e moda no rito afro-brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/9a6598e4-18f0-4668-84ef-0c817e29dbd1> Acesso em: 7 de jan de 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SCARANO, Julita. Roupas de escravos e de forros. **Resgate – Revista de Cultura**, Campinas, n4, p. 51-61, 1992.

SIGURTÁ, Renato. Delineamentos psicológicos da moda masculina. In: **Psicologia do Vestir**. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SILVA, Alexandre Souza da. **Wakanda forever: reinvidicações de afrofuturos em terno do Pantera Negra Chadwic Boseman**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros – identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOUZA, Waldson Gomes de. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 102p.; 2019. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35472/1/2019\\_WaldsonGomesdeSouza.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35472/1/2019_WaldsonGomesdeSouza.pdf) Acesso em: 31 jul. 2024.

SOUZA, Esdras Oliveira; ASSIS, Kleyson Rosário. **O Afrofuturismo como dispositivo na construção de uma proposta educativa antirracista**. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 64–74, 2021. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/3009>. Acesso em: 31 jul. 2024.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: [https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-14252/axos-e#google\\_vignette](https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-14252/axos-e#google_vignette) Acesso em: 07 jan. 2025.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás, deuses iorubas na África e no novo mundo**, Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

VIANA, Fausto. **África “pré-colonial” e “colonial”: choques religiosos e suas influências nos trajés desses períodos**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2024. Disponível em: [www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1432](http://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1432). Acesso em 7 janeiro. 2025.

TÁÍWÒ, Olúfẹmi. It never existed. **Aeon**. 13 jan. 2023. Disponível em:  
<https://aeon.co/essays/the-idea-of-precolonial-africa-is-vacuous-and-wrong> Acesso em 30 dez  
2024.