

**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Afrofuturismo:**  
**o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**

Waldson Gomes de Souza

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè

Brasília

2019

Dissertação apresentada em 11 de março de 2019 ao programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura.

#### BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr<sup>a</sup>. Regina Dalcastagnè (presidente)

Profa. Dr<sup>a</sup>. Patrícia Trindade Nakagome (membro)

Profa. Dr<sup>a</sup>. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas (membro)

Dr<sup>o</sup>. Gabriel Estides Delgado (suplente)

## **Agradecimentos**

Esta dissertação de mestrado foi escrita em dias bons e em dias ruins. Em momentos de esperança e de descrença. Com amor e ódio. Por acreditar na importância deste trabalho e por simplesmente querer concluí-lo. Tudo isso se reflete ao longo das páginas, nas quais está não só meu processo individual, mas também o apoio de pessoas, familiares e amigos, que são importantes na minha vida.

Agradeço aos meus pais, Claudete e Waldilson, que não tiveram ensino superior, mas sempre acreditaram em mim e fizeram de tudo para que eu pudesse priorizar meus estudos. Não consigo descrever a gratidão e o amor que sinto por vocês. Esta conquista é nossa, pois não teria sido possível sem vocês.

Às minhas irmãs, Isabel e Karla, e à minha sobrinha, Alice, por serem família no sentido de real convivência, companheirismo e amor.

À Maristela, Flávia e Fernanda, pelos anos de amizade. A Bruno, pela lua e as temporadas. A Rodrigo, pelos dias de sol. À Calila e Eduarda, por proporcionarem uma rede de apoio em um ambiente tão hostil à nossa existência como o meio acadêmico. Aos amigos e às amigas, de dentro e fora da UnB, que estiveram presentes nesses últimos anos, demonstrando interesse pelo tema e torcendo por mim.

À minha orientadora, Regina Dalcastagnè, pelo incentivo e por acreditar em minhas ideias e no meu trabalho desde a graduação.

A Dionei Gomes, Márcia Niederauer, Anderson da Mata e Lívia Natália, por todo o conhecimento compartilhado e por despertarem em mim o desejo de também ser professor.

À CAPES, pelo apoio financeiro, sem o qual não teria sido possível concluir este trabalho.

À Isadora, que esteve presente em todos os momentos da minha trajetória acadêmica até agora. Nas aulas da graduação, no projeto de iniciação científica, nas dúvidas e nas certezas desta dissertação. Obrigado por navegar comigo neste barco. Eu não teria conseguido sem você.

“This may be the night that my dreams might let me know all the stars are closer.”<sup>1</sup>

— Kendrick Lamar & SZA, *All the Stars*.

“Nós somos Semente da Terra. E o Destino da Semente da Terra é criar raízes entre as estrelas.”

— Octavia E. Butler, *A parábola do semeador*.

---

<sup>1</sup> Tradução minha: “Esta pode ser a noite em que meus sonhos podem me deixar saber que todas as estrelas estão mais próximas.”

## Sumário

Resumo.....	6
Abstract.....	7
Introdução: Experiência negra, personagens brancas.....	8
Capítulo 1: Ficção especulativa e representação negra.....	12
Ficção especulativa: um termo para três gêneros.....	13
Questões sobre representação negra na ficção especulativa.....	22
Capítulo 2: Afrofuturismo.....	31
<i>Black to the future</i> : surgimento e expansão do conceito de afrofuturismo.....	32
Antes do termo.....	35
Uma leitura afrofuturista do colonialismo (o apocalipse).....	38
A experiência negra pós-escravidão (o pós-apocalipse).....	42
Em busca da mitologia perdida e dos heróis e heroínas apagados.....	45
Um futuro interseccional.....	50
Um teste para identificar obras afrofuturistas?.....	53
A importância de imagens futuras.....	56
Capítulo 3: Afrofuturismo na literatura brasileira contemporânea.....	58
Definindo o <i>corpus</i> .....	59
<i>Ritos de passagem</i> , de Fábio Kabral.....	61
<i>Brasil 2408</i> , de Lu Ain-Zaila.....	72
<i>Cidade de Deus Z</i> , de Julio Pecky.....	80
Africanfuturismo brasileiro.....	88
Considerações finais: Um futuro ancestral.....	91
Referências.....	96

## Resumo

A ficção especulativa (fantasia, ficção científica e horror sobrenatural) é produtiva na abordagem de temas como preconceito, opressão e contato com o outro, mas ainda é um espaço majoritariamente branco no que diz respeito a personagens e autoria. Como pessoas negras ainda são pouco representadas em obras desses gêneros, esses temas acabam sendo lidos apenas como metáforas para a experiência negra no mundo real. Diante desse contexto, o afrofuturismo se destaca por, em termos gerais, nomear a produção artística que surge da união entre ficção especulativa, perspectivas raciais e protagonismo negro, tanto em relação à autoria da obra quanto às personagens nelas representadas. Este trabalho tem como objetivo principal abordar o conceito de afrofuturismo, com foco na literatura brasileira contemporânea. No primeiro capítulo, são pensadas distinções e aproximações para os gêneros não realistas, aqui pensados através do termo ficção especulativa. Também são exploradas algumas questões referentes à representação negra nessas produções dominadas por personagens brancas. No segundo capítulo, o conceito de afrofuturismo é explorado, desde a criação do termo, na década de 1990 nos Estados Unidos, até a expansão e melhor elaboração do conceito por estudiosas e estudiosos preocupados com a relação entre raça, ficção especulativa e tecnologia. No terceiro e último capítulo, são analisados os três romances brasileiros contemporâneos que compõem o *corpus* desta pesquisa, cada um apresentando os elementos afrofuturistas de uma maneira diferente. *Ritos de passagem* (2014), de Fábio Kabral, é ambientado em um mundo de fantasia que tem como base mitologias africanas. *Brasil 2408* (2016-2017), de Lu Ain-Zaila, que utiliza um apocalipse climático para a construção de um futuro distópico. E *Cidade de Deus Z* (2015), de Julio Peclly, no qual ocorre uma infestação de zumbis transformados a partir de um lote estragado de crack. De forma individual e coletiva esses romances são importantes para pensar em como o afrofuturismo se manifesta na literatura brasileira. Um movimento artístico que constrói uma noção de futuro que também é ancestral, pois se relaciona com aspectos que vão além das obras e dizem respeito a uma experiência compartilhada que transcende a linearidade do tempo.

**Palavras-chave:** afrofuturismo; autoria negra; ficção especulativa; representação; literatura brasileira contemporânea;

## Abstract

Speculative fiction (fantasy, science fiction, and supernatural horror) is productive in approaching issues such as prejudice, oppression, and contact with the other, but it is still a largely white space when we think about characters and authorship. As black people are still underrepresented in works of these genres, these themes end up being read only as metaphors for the black experience in the real world. Given this context, afrofuturism stands out in general terms for naming the artistic production that arises from the union between speculative fiction, racial perspectives and black protagonism, both in relation to the authorship of the work and the characters represented in them. This work has as main objective to approach the concept of afrofuturism, with focus in contemporary Brazilian literature. In the first chapter, distinctions and approximations are considered for nonrealistic genres, here thought through the term speculative fiction. We also explore some issues regarding black representation in these productions dominated by white characters. In the second chapter, the concept of afrofuturism is explored since the creation of the term in the 1990s in the United States, to the expansion and better elaboration of the concept by scholars concerned with the relationship between race, speculative fiction and technology. In the third and last chapter, the three contemporary Brazilian novels that compose the corpus of this research are analyzed, each one presenting the afrofuturist elements in a different way. *Ritos de passagem* (2014), by Fabio Kabral, is set in a fantasy world based on African mythologies. *Brasil 2408* (2016-2017), by Lu Ain-Zaila, who uses a climatic apocalypse for the construction of a dystopian future. And *Cidade de Deus Z* (2015), by Julio Pecly, in which there is an infestation of zombies transformed from spoiled crack. Individually and collectively, these novels are important for thinking about how afrofuturismo is manifested in Brazilian literature. An artistic movement that builds a notion of the future that is also ancestral, because it relates to aspects that go beyond works and relate to a shared experience that transcends the linearity of time.

**Keywords:** afrofuturism; black authorship; speculative fiction; representation; contemporary Brazilian literature;

## **Introdução**

### **Experiência negra, personagens brancas**

Grande parte da ficção especulativa (fantasia, ficção científica e horror sobrenatural) é movida pela pergunta “e se?”. E se androides existissem? E se um mundo mágico secreto coexistisse com o nosso? E se alienígenas invadissem o planeta Terra? E se o apocalipse viesse por consequência de ações humanas? E se uma mulher negra viajasse no tempo e chegasse ao sul dos Estados Unidos escravagista? E se os brancos fossem extintos e pessoas negras vivessem sem as amarras do racismo? Desenvolver histórias pautadas em perguntas desse tipo é um exercício que serve para questionar a sociedade do presente através da mudança de parâmetros já estabelecidos ou mesmo a partir da imaginação de acontecimentos alternativos. Enquanto a ficção científica é mais propícia e possui recursos próprios para criar realidades alternativas, a fantasia e o horror sobrenatural não são menos eficientes ao trabalhar essas questões.

O jogo eletrônico de fantasia *Dragon Age: Origins*, produzido pela BioWare e lançado em 2009, permite que o jogador crie e edite a personagem principal da narrativa. Além de definir características como gênero, tom de pele e outros atributos físicos, é possível escolher se você jogará como humano, elfo ou anão. Isso, em conjunto com a escolha de um *background* para a personagem, proporciona uma experiência que leva em conta fatores paralelos à trama. Apesar de possuir a mesma história para todos os jogadores, jogar como humano ou elfo no mundo de *Dragon Age: Origins* acarreta situações e perspectivas diferentes. No universo de *Dragon Age*, elfos ocupam posições subalternas e sofrem discriminação que resultam do período em que foram escravizados por humanos. Então, ser um elfo significa ouvir comentários preconceituosos de alguns humanos, ser mal recebido em determinados locais, ver outros elfos ocupando posições de servidão etc.

Narrativas sobre inteligência artificial, mais especificamente sobre androides e robôs, constituem um dos temas mais produtivos da ficção científica. Desde obras literárias de autores mais conhecidos como Isaac Asimov e Philip K. Dick, até produções audiovisuais recentes como *A.I.: inteligência artificial* (2000) e *Westworld* (2016- ), as histórias sobre androides tendem a focar em questões sobre direito à humanidade, subjugação e servidão. Se pegarmos a etimologia do termo “robô”, veremos que ele se origina de “robota”, uma palavra tcheca que significa “trabalho forçado”. Androides e robôs são criados com esse propósito, precisam ser seres, na verdade, produtos que desempenham inúmeros tipos de serviços para os humanos. Com isso, qualquer androide

que saia da lógica de submissão, servidão e obediência é tido como um produto defeituoso, ainda mais quando quebra os parâmetros de configuração esperados apresentando e reivindicando uma humanidade.

O escritor e crítico literário estadunidense Samuel Delany (1984) interpreta a opressão vivida por andróides como uma metáfora para questões raciais. Em sua perspectiva, pessoas negras seriam andróides e pessoas brancas, humanos. Assim, as situações envolvendo racismo e discriminação são análogas. Concordo com essa leitura, já que a criação de andróides me parece uma tentativa de estabelecer novos escravizados desprovidos da mesma humanidade que foi negada às pessoas negras. Delany ainda direciona sua discussão para as Três Leis da Robótica<sup>2</sup>, dizendo que elas consistem em um ideal branco de como deve ser um “bom negro”, ou seja, obediente e inofensivo (DELANY, 1984, p. 29).

Utilizar seres não humanos como elfos, alienígenas e andróides para abordar preconceito e discriminação é muito comum na fantasia e na ficção científica. Esses temas tendem a aparecer como recurso metafórico, sem focar em grupos minoritários do mundo real, mas as situações e os problemas que as personagens enfrentam ao longo da narrativa são semelhantes, quando não idênticos. Sendo assim, não podemos afirmar, por exemplo, que os desenvolvedores de *Dragon Age* desejaram utilizar o racismo contra elfos como metáfora para o racismo contra pessoas negras do mundo real, mas é possível estabelecer aproximações. O interessante nesse recurso, nessas metáforas, é que as questões retratadas podem ser interpretadas em relação a diversos grupos minoritários, ao mesmo tempo em que o autor não está necessariamente se posicionando politicamente ou retratando a experiência desses grupos.

Esse tipo de leitura que aproxima os temas da ficção científica com a experiência negra diaspórica foi algo feito pelo crítico literário Mark Dery ao pensar no conceito de afrofuturismo, que será abordado ao longo deste trabalho. Em termos gerais, o

---

<sup>2</sup> As Três Leis da Robótica foram criadas pelo escritor Isaac Asimov no conto *Andando em círculos* (publicado originalmente em 1942). De acordo com Asimov (2014, p. 65): 1) “um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano venha a ser ferido”; 2) “um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei”; 3) “um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou com a Segunda Lei”. Todos os robôs deveriam ser criados nesses parâmetros para que uma boa convivência com os humanos fosse possível. Posteriormente as leis foram exploradas em narrativas de outros autores, não só nas de Asimov.

afrofuturismo é um conceito utilizado para nomear e pensar a produção artística que surge da união entre ficção especulativa e protagonismo negro no que diz respeito à autoria da obra e às personagens nelas representadas. O desejo de construir esta dissertação surge do incômodo com a falta de representação negra em obras literárias especulativas e com a ausência ou não reconhecimento de autoras e autores negros que produzem essa literatura no Brasil. Pensando na ficção especulativa e na autoria negra como dois tipos de produção que tendem a ser desvalorizados pelo mercado editorial e pela crítica literária como um todo, este trabalho se propõe a trazer a discussão para o meio acadêmico — espaço fértil para compartilhar conhecimento.

No capítulo um, tentarei justificar a utilização do termo “ficção especulativa” como forma de agrupar a fantasia, a ficção científica e o horror sobrenatural, ressaltando por que ele se faz pertinente ao pensarmos em afrofuturismo. Depois farei algumas reflexões sobre a ficção especulativa enquanto espaço majoritariamente branco no que diz respeito à autoria e personagens.

O segundo capítulo será focado no conceito de afrofuturismo, desde a criação do termo até a expansão e elaboração do conceito ao longo dos anos. Para isso serão ressaltados os pensamentos de estudiosos e estudiosas do tema, com foco nos de origem estadunidense — lugar onde o termo primeiro foi pensado e de onde vem a maior parte da bibliografia. Para elucidar a discussão serão apresentadas e analisadas obras que nos permitem pensar o afrofuturismo nas suas mais variadas manifestações.

Por fim, o capítulo três se voltará para o *corpus* da pesquisa, composto por três romances brasileiros contemporâneos publicados de 2014 em diante. São eles *Ritos de passagem* (2014), de Fábio Kabral; *Brasil 2408* (2016-2017), de Lu Ain-Zaila; e *Cidade de Deus Z* (2015), de Julio Peçly. Obras que surgiram mais ou menos no período em que as discussões sobre afrofuturismo começaram a ganhar força no Brasil, principalmente em textos na internet.

Os títulos das obras foram mantidos em sua tradução, quando a possuem; já os títulos de obras não traduzidas foram utilizados em inglês, recebendo tradução livre na primeira vez que foram mencionados. Todos os trechos e citações diretas originalmente em inglês foram traduzidos por mim.

## **Capítulo 1**

### **Ficção especulativa e representação negra**

## **Ficção especulativa: um termo para três gêneros**

Em *Além da imaginação*<sup>3</sup>, Rod Serling, criador e apresentador da série, propõe definições para a fantasia e ficção científica no 25º episódio da terceira temporada, intitulado *The fugitive* [O fugitivo]. Sterling diz que na ficção científica o improvável se torna possível, e na fantasia o impossível se torna provável. Essa distinção parte da nossa noção de realidade e considera as leis que regem nosso mundo para pensar os temas e elementos não realistas explorados nesses tipos de narrativa. Para exemplificar, no mundo real é improvável que a humanidade colonize outros planetas, mas a ficção científica faz isso possível. Como também é impossível a existência de pessoas com poderes mágicos, algo provável em obras de fantasia.

*The fugitive* questiona os limites entre fantasia e ficção científica ao mostrar um alienígena com a habilidade de modificar seu próprio corpo, transformando-se, por exemplo, em animais. Sua forma de um homem velho, mostrada em quase todo o episódio, é, na verdade, mais uma de suas transformações, um disfarce já que ele fugiu do planeta onde é rei. O mais interessante é justamente considerar os elementos presentes na narrativa e questionar qual deles prevaleceria. Um alienígena vindo de um planeta desconhecido é comprovação de vida fora da Terra, logo, estamos falando de ficção científica. Entretanto ele possui habilidades mágicas, sem qualquer explicação científica a não ser quando consideramos sua origem.

A fantasia e a ficção científica estariam então sempre correndo o risco de se tornar outra coisa com apenas uma explicação ou reviravolta no enredo? Temas e elementos sobrenaturais por si só nem sempre são suficientes para definir o gênero de uma obra especulativa. Uma personagem pode viajar no tempo com uma máquina construída cientificamente ou por uma força mágica inexplicável. O exemplo da viagem no tempo é pertinente, pois, como veremos mais adiante, *Kindred: laços de sangue* (2017 [1979]), de Octavia E. Butler, é um romance de difícil definição uma vez que não há explicação, científica ou mágica, para o motivo das viagens que a protagonista faz ao passado.

Muitas obras se encontram no limiar desses gêneros e do horror sobrenatural. *Alien, o oitavo passageiro* (1979), de Ridley Scott, é um filme de ficção científica por se passar em uma nave espacial e apresentar um alienígena ou de horror sobrenatural por toda a

---

<sup>3</sup> Transmitida entre 1959 e 1964, *Além da imaginação* foi uma série antológica de ficção científica, fantasia horror e mistério. (Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/>)

estrutura de tensão, perseguição e necessidade de sobrevivência existente? O mesmo se aplica a *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Ficção científica ou horror? Em ambos os casos poderíamos pensar em uma mistura desses dois gêneros ou teríamos um terceiro gênero surgindo justamente dessa composição de elementos?

Em suma, a fantasia e a ficção científica podem ser entendidas como gêneros que não estão muito distantes um do outro. A distinção, em alguns casos, é tênue, e a mudança de uma para outra pode ocorrer durante a narrativa. Nem toda obra poderá ser definida como sendo de apenas um gênero, porque apresentará características dos dois. O horror sobrenatural, por sua vez, depende da fantasia e da ficção científica para existir, pois precisa de um elemento sobrenatural que sempre será motivado por uma explicação mágica ou científica. Mas o horror sobrenatural será tratado aqui como um gênero próprio e não um subgênero, pois, como veremos, possui o objetivo de causar uma sensação específica no leitor: o medo.

A partir dessas reflexões iniciais, pretendo propor definições para fantasia, ficção científica e horror sobrenatural, questionar os limites entre esses três gêneros e pensar a utilização de “ficção especulativa” como termo comum. Posteriormente defenderei a relevância desse termo na construção do conceito de afrofuturismo, que será abordado com mais detalhe no segundo capítulo. A ideia não é esmiuçar esses conceitos nem explorar a fundo as divergências conceituais — existem vários trabalhos dedicados a essas questões inesgotáveis. Mas considero necessária uma discussão sobre os gêneros especulativos, mesmo breve, uma vez que o afrofuturismo é construído a partir desse tipo de ficção.

Um bom estudo para começar a reflexão sobre esses gêneros é o clássico *Introdução à literatura fantástica* (2012 [1970]), de Tzvetan Todorov. O filósofo e linguista define o fantástico a partir de um acontecimento sobrenatural que não pode ser explicado pelas leis do nosso mundo. A explicação deste acontecimento pautada em nossas regras ou sua aceitação total sem questionamento resulta em outros gêneros, consecutivamente, o estranho e o maravilhoso. O fantástico, então, para Todorov, só existe na hesitação do leitor ou da personagem diante do desconhecido.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis

naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2012, p. 31).

É por isso que Todorov considera o fantástico um gênero sempre evanescente, em risco de não existir, no limite entre o estranho e o maravilhoso (TODOROV, 2012, p. 48-49). O autor, além de diferenciar o estranho e o maravilhoso, define subcategorias ou níveis para os dois gêneros. Aqui, decidi manter a distinção apenas nos termos gerais. Sendo assim, o estranho se caracteriza por narrativas que apresentam acontecimentos sobrenaturais, mas que depois são explicados por sonho, alucinação, loucura, uso de drogas (ou seja, leis do nosso mundo). Já o maravilhoso são histórias nas quais as personagens e o leitor não questionam o sobrenatural e o aceitam como verdade daquele mundo. O fantástico está entre a explicação racional do sobrenatural e a aceitação sem estranhamento deste elemento.

David Roas (2014) descreve como vaga essa noção do fantástico enquanto categoria evanescente, mas propõe uma discussão semelhante à de Todorov sobre o gênero quando defende a necessidade da construção de um mundo realista em contato com o sobrenatural.

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico (ROAS, 2014, p. 51).

Roas também defende a importância do leitor para a existência do fantástico. Usando a obra de J. R. R. Tolkien como exemplo de literatura maravilhosa, ele chama atenção para o fato de que o leitor, ao se deparar com a Terra Média, não questiona os acontecimentos ali descritos, não há surpresa ou hesitação. No mundo construído por Tolkien, não existe transgressão, as leis que regem a realidade da obra não entram em choque com o sobrenatural, pois elas próprias explicam e permitem o sobrenatural. Já no fantástico, a história narrada entra em conflito com o real que existe fora do texto (ROAS, 2014, p. 45). Pergunto-me, entretanto, até que ponto os leitores de Tolkien — para manter o exemplo — ainda não comparam as possibilidades do mundo maravilhoso com as leis da realidade onde estão inseridos. Apesar do pacto ficcional que adotamos ao ler esse tipo de obra, ainda levamos para essa leitura os parâmetros do nosso mundo. Nesse sentido,

defendo que ainda há uma espécie de transgressão, dada não na leitura da obra em si, mas na ideia da impossibilidade desses mesmos acontecimentos quando comparados ao mundo do leitor.

Utilizei autores que estão pensando e definindo a literatura fantástica, mas antes disso vim utilizando o termo fantasia. Não ocorreu uma confusão de conceitos, mas foi uma escolha opcional. Não nego a importância dos estudos que distinguem esses termos, mas aqui proponho a fantasia como categoria geral que inclui o fantástico, o maravilhoso, o estranho, e outros subgêneros como os contos de fadas, a fantasia urbana, a alta fantasia etc. Basicamente tudo que se aproxima da ficção científica, mas ao mesmo tempo se distancia dessa por não possuir o discurso científico ou tecnológico. Obras que, voltando a Sterling, mostram o impossível enquanto provável. Isso é fantasia no seu sentido mais amplo. E é assim que pensarei o conceito.

Todorov menciona a ficção científica em suas reflexões sobre o fantástico, chamando-a de “maravilhoso científico”. Para o autor, nesse tipo de literatura “o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. [...] São narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica” (TODOROV, 2012, p. 63). Acrescento que esse sobrenatural só é assim chamado porque consideramos o tempo presente da realidade em que a obra foi escrita. Partimos da ideia, muitas vezes do desejo, de que os avanços tecnológicos tornarão reais os acontecimentos narrados na ficção científica. Por isso Sterling chama esse “sobrenatural” de improvável. Só é sobrenatural porque ainda não podemos realizar.

A explicação dos acontecimentos sobrenaturais por meios científicos e a presença de tecnologias é comumente utilizada para se pensar o conceito de ficção científica, como faz Istvan Csicsery-Ronay:

FC [ficção científica] incorpora conceitos científico-técnicos na ampla esfera de interesses e ações humanas, explicando-os, mitificando-os e atribuindo, explicitamente, valor social a eles. Essa incorporação pode assumir muitas formas literárias, desde a exumação de mitologias mortas, extrapolação pseudomimética e subversão satírica, até a transformação utópica e o apocalipse secularizado. É um processo inerente e radicalmente orientado para o futuro. Os mundos imaginários da FC são pretensas resoluções de dilemas insolúveis e

frequentemente mal percebidos no presente (CSICSERY-RONAY, 2011, p. 3, tradução minha).

Neste conceito encontramos referência a diversos temas que a ficção científica aborda, bem como a importância de um discurso científico relacionado ao interesse humano e a questões sociais. A partir desses aspectos, o improvável pode ganhar *status* de possível, mas fatores como os níveis de profundidade das explicações científica e até mesmo o que é considerado ciência também estão em discussão. Raul Fiker (1885) e Adam Roberts (2018 [2016]) falam sobre a tendência da ficção científica em assumir um discurso físico-matemático e tecnológico, como se ciência significasse necessariamente avanços e descobertas materiais. Concordo com ambos os autores que as ciências humanas (linguística, geografia, filosofia etc.) encontram pouco espaço nessa literatura e esses assuntos não ocupam o imaginário do senso comum quando se fala em ficção científica.

A base da abordagem científica, pensando em sua precisão e conexão com o mundo real, é um ponto a ser considerado, pois sua existência gera a dicotomia: ficção científica *hard* versus ficção científica *soft*<sup>4</sup>. A *hard* se caracterizando por uma noção conectada com a precisão científica do nosso mundo real, por isso “rígida”; a *soft* sendo construída com uma ciência imaginativa e de extrapolação, “leve” (ROBERTS, 2018 [2016], p. 56). Há leitores que possuem preferência entre essas duas abordagens, mas é inegável a importância do discurso científico para pensar esse tipo de produção.

Usando como exemplo o romance *Eu sou a lenda* (2015 [1954]), de Richard Matheson, Fiker (1985) mostra que não é o tema em si que define uma obra como ficção científica, mas a existência ou não de uma abordagem científica — e acrescento que essa abordagem independe de sua profundidade ou rigidez. Em *Eu sou a lenda*, o protagonista Robert Neville é, ao que tudo indica, o único sobrevivente em um cenário pós-apocalíptico gerado por uma praga que transformou todos os seres humanos em criaturas vampírescas. Sozinho nesse mundo desolado, Neville busca compreender essas criaturas e encontrar uma cura, fazendo pesquisas e realizando testes em seu laboratório. Vampiros são criaturas mais frequentes na fantasia, mas em *Eu sou a lenda* elas são abordadas nos parâmetros da ficção científica uma vez que “o autor ‘explica’ (‘cientificamente’) os itens tradicionais do

---

<sup>4</sup> *Hard*, do inglês, significando a ficção científica “dura”, firme, rígida. E *soft*, também do inglês, como a ficção científica leve, suave, sem a mesma rigidez que a outra.

repertório do vampirismo: alho, crucifixo, estacas de madeira, efeitos da luz solar etc.” (FIKER, 1985, p. 15).

Além de pertencer à ficção científica, *Eu sou a lenda* também é um livro de horror. De horror sobrenatural, para ser mais específico. É assim que o terceiro gênero da ficção especulativa é pensado neste trabalho, sempre dependendo da fantasia ou da ficção científica. O horror sobrenatural pode ser definido não por seus temas, abordagens ou características, mas por um efeito específico que o autor procura causar no leitor. Algo semelhante à definição de fantástico de Todorov, que inclusive cita Lovecraft em suas reflexões.

H. P. Lovecraft, em *O horror sobrenatural em literatura* (2008 [1927]), definiu o horror a partir de reflexões sobre a literatura fantástica. Para ele, a história genuína desse tipo de literatura só existe com a criação de uma atmosfera inexplicável que gera no leitor um sentimento de pavor. Um conceito tão pautado na recepção que para Lovecraft não importa a intenção do autor ou o enredo, o critério final para definir o horror está no nível da sensação que a obra causa no leitor (LOVECRAFT, 2008 [1927], p. 17).

Seguindo essa perspectiva de recepção, Stephen King, em *Dança macabra* (2013 [1981]), vai um pouco além e divide essas narrativas em três níveis: terror, horror e repulsa. Para o autor, terror é a maior sensação que o gênero pode causar, um medo que surge por situações apenas sugeridas pela narrativa e completadas em suposições feitas pela imaginação do leitor. O horror gera uma reação física, não apenas imaginativa, é a sensação de que algo está “fisicamente errado” (KING, 2013 [1981]). E, por fim, a repulsa é o horror explícito, construído com cenas repugnantes e perturbadoras.

King (2013 [1981], p. 42) hierarquiza os três níveis mencionando seu processo de escrita, dizendo que enquanto escritor seu objetivo é gerar no leitor o terror, o nível mais apurado. É no fracasso de se obtê-lo que se chega aos outros níveis. Entretanto, como o professor Julio França defende, há um risco em pautar a definição do horror somente na recepção do leitor.

Afirmar que a reflexão crítica da narrativa de horror funda-se na recepção das obras implicaria dizer que a caracterização do gênero se dá menos pela observação de aspectos textuais e mais pela descrição das sensações experimentadas pelos leitores. Os efeitos de leitura determinariam tanto o juízo

ontológico sobre a obra – se determinada narrativa seria ou não uma obra de “horror” – quanto seu juízo crítico – quanto mais medo inspirasse no leitor, mais bem-sucedida ela seria (FRANÇA, 2008, p. 1).

Acredito que é preciso encontrar um meio termo entre depositar todo conceito do horror na recepção do leitor ou deixar a definição do gênero para os elementos textuais. De qualquer forma, o sentimento está lá, seja na tentativa do autor em desenvolvê-lo, nas situações enfrentadas pelas personagens ou na recepção do leitor.

A fantasia, a ficção científica e o horror sobrenatural podem ser pensados em conjunto quando agrupados no termo ficção especulativa<sup>5</sup>. Particularmente esse termo tem sido útil nas minhas reflexões sobre esses gêneros e, mais especificamente, sobre afrofuturismo. A ideia aqui é pensar a ficção especulativa como um termo geral e classificatório que busca aproximações, mas não impede abordagens individuais valorizando especificidades para seus gêneros e subgêneros.

R. B. Gill (2013) pensa em uma definição de ficção especulativa voltada para a noção que o leitor — ou a audiência, como ele chama — possui da realidade. As ficções desse tipo apresentam modos de existência, acontecimentos, situações e elementos que contrastam com a realidade do leitor. É uma ficção de possibilidades imaginadas. O que é descrito só poderia acontecer se houvesse uma substituição das condições de realidade (GILL, 2013, p. 73).

Esse conceito não deposita toda sua definição em experiências pessoais, não pretende alcançar um sentimento específico, mas considera as regras que regem o mundo do leitor. Parte de uma verdade extratextual e por isso comporta os diversos gêneros e subgêneros não realistas. Não importa se a obra em questão é definida como realismo mágico, literatura fantástica, alta fantasia, *space opera*, horror psicológico, ela é especulativa quando descreve algo que ao leitor não poderia encontrar no seu mundo.

Mesmo utilizando o termo ficção especulativa ainda me pego por vezes pensando no dilema entre generalizar demais ou especificar demais. Qual o melhor caminho? A fantasia, a ficção científica e o horror sobrenatural por si só já possuem diversos subgêneros. Podem eles fazer parte de algo ainda maior?

---

<sup>5</sup> O termo “ficção especulativa” tem sua criação atribuída ao escritor Robert A. Heinlein, que o utilizou pela primeira vez em 1947 no ensaio “On the writing of speculative fiction”.

A produtividade desses subgêneros é inegável e não pode ser ignorada, não são raros os teóricos que os mencionam ou mesmo refletem mais detalhadamente sobre eles. Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares no livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), por exemplo, chegam a dedicar capítulos inteiros aos subgêneros que consideram mais importantes. Já na edição do jornal *Candido* dedicada à ficção científica, Luiz Bras, na matéria de capa, elenca vários subgêneros da ficção científica, propondo breves definições para cada um.

Criei uma tabela com alguns subgêneros mencionados por esses autores e outros que encontrei ao longo de minhas leituras para tentar esquematizar melhor essa amplitude. A tabela serve tanto para visualizar as especificidades como também para localizar cada subgênero em seus gêneros.

<b>Termo guarda-chuva</b>	<b>Ficção especulativa</b>		
<b>Gêneros</b>	<b>Fantasia</b>	<b>Ficção científica</b>	<b>Horror sobrenatural</b>
<b>Subgêneros</b>	Alta fantasia, baixa fantasia, conto de fadas, espada e feitiçaria, fantasia urbana, fantástica, realismo maravilhoso, romance paranormal, <i>dark fantasy</i> , fantasia histórica, mitológica.	Apocalíptica, <i>biopunk</i> , <i>cyberpunk</i> , <i>diselpunk</i> , distopia, ficção científica feminista, <i>hard</i> , inteligência artificial, invasão alienígena, pós-apocalíptica, realidade paralela, retrofuturista, <i>space opera</i> , <i>soft</i> , <i>steampunk</i> , utopia, viagem no tempo.	Horror de sobrevivência, horror gótico, horror psicológico, fantasma, lobisomem, monstro, satânico, <i>slasher</i> , <i>splatter</i> , vampiro, zumbi.

Quadro 1: Gêneros e subgêneros da ficção especulativa.

É possível propor definições para cada um desses subgêneros considerando as respectivas particularidades, mas é importante não esquecer que eles continuam fazendo parte dos três gêneros principais que compõem a ficção especulativa. As definições desses subgêneros muitas vezes se apoiam em aspectos tão específicos que acabam se referindo à temática e aos elementos que constituem a narrativa. O *cyberpunk*, por exemplo, que tem

como base um mundo no qual existe alta tecnologia em contraste com uma baixa qualidade de vida para parte da sociedade, não deixa de ser sempre ficção científica.

Não estou pensando em subgênero como algo inferior à categoria a qual se insere, mas como uma forma de reconhecer e chamar atenção para especificidades. Adotar um subgênero pode ser útil inclusive para direcionar outras teorias e estudos. Podemos questionar a necessidade de tantos subgêneros da mesma forma que podemos questionar uma unificação que desconsidera o que é próprio de cada narrativa. Subgêneros podem gerar outros subgêneros ou possuírem entre si características muito próximas, por isso não é raro que determinada obra receba mais de uma definição. Um romance pós-apocalíptico é focado na ambientação em um mundo destruído por algum tipo de desastre (bomba nuclear, ataque alienígena etc.) e pode conter uma infestação zumbi, criaturas que estão ligadas tanto ao horror sobrenatural quanto à ficção científica.

No que diz respeito ao mercado, obras de ficção especulativa se tornam constantemente best-sellers e possuem basicamente o mesmo público. Em relação à crítica literária, não são gêneros estudados com frequência, salvo obras, autores específicos ou subgêneros que acabam recebendo mais atenção. A maioria, entretanto, continua sendo considerada literatura menor, de entretenimento. Por estar presente na literatura, no cinema, em séries de televisão e jogos eletrônicos, a ficção especulativa é uma grande movimentadora da cultura pop de um modo geral.

No fim, todos esses conceitos estão em disputa e cada autor vai definir como importante aquilo que acha melhor. As distinções mais ou menos rígidas são também interessadas. É importante saber qual postura tomar. Podemos considerar todos esses subgêneros como essenciais, pensando conceitos particulares ou perceber que no fim eles não podem escapar das três denominações maiores: fantasia, ficção científica e horror sobrenatural.

Concluindo, a ficção especulativa pode servir de termo guarda-chuva para agregar fantasia, ficção científica e horror sobrenatural. Essa abordagem identifica similaridades entre esses três gêneros, pois são narrativas com a possibilidade de criar novos mundos, de mudar as regras da nossa realidade, de imaginar alternativas, de especular no sentido mais literal do termo. Defendo que para o afrofuturismo não é prioridade distinguir fantasia, fantástico, ficção científica, horror sobrenatural, cyberpunk, alta fantasia. Pelo menos não

na definição do conceito em si. O essencial está na utilização dessas literaturas — não realistas, insólitas, sobrenaturais — para construir narrativas nas quais personagens negras e a discussão sobre raça são indispensáveis. É evidente que cada gênero ou subgênero proporciona discursos diferentes, com possibilidades narrativas e recursos próprios, como veremos nas obras analisadas ao longo deste trabalho. Mas pensar o afrofuturismo especificamente na fantasia, na ficção científica ou no horror sobrenatural seria mais uma vez questão de recorte e escolha. O objetivo aqui é partir de uma perspectiva ampla, pensando como os gêneros especulativos podem se alinhar com perspectivas raciais e se conectar com a experiência negra no mundo real.

### **Questões sobre representação negra na ficção especulativa**

Se por um lado a ficção especulativa é produtiva na profusão de temáticas, abordagens e recursos que refletem em seus numerosos subgêneros, por outro ainda mantém um perfil homogêneo no que diz respeito à autoria e personagens. Esse perfil, em ambos os casos, é composto por sujeitos brancos, heterossexuais, de classe média, sem deficiência, e está presente na literatura, no cinema, nas séries de televisão e nos jogos eletrônicos de um modo geral. Esse perfil, essa falta de diversidade, resulta na “invisibilização de grupos sociais inteiros e [n]o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 219). Diante desse quadro, a reflexão se desenvolverá com foco na representação negra.

A pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012), intitulada “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, evidenciou o perfil homogêneo tanto dos escritores quanto das personagens. Com leituras e preenchimento de uma ficha com diversas perguntas, a pesquisa analisou um total de 258 romances publicados pelas três principais editoras no período de 1990 a 2004 (Record, Companhia das Letras e Rocco). Os dados referentes à autoria revelaram que apenas 2,4% dos autores e autoras são “não brancos”, categoria coletiva que não engloba apenas autores/as negros/as (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 160). Essa homogeneidade racial também foi percebida na etnia das personagens, foram identificados apenas 98 personagens negras e 76 mestiças em um total de 1245 (id., p-174). Nesse conjunto de personagens negras identificadas, apenas 20 são protagonistas (id., 176).

Dentro do recorte dos romances analisados, optou-se por deixar de fora as publicações rotuladas pelas editoras como “ficção científica”, uma vez que gêneros como esse “são considerados menores e formam subcampos próprios, às margens do campo literário” (id., 152). Fica evidente que a escolha de Dalcastagnè por excluir romances que se enquadram no gênero especulativo se deu pelo próprio objetivo de sua pesquisa de analisar o campo literário que desvaloriza esses gêneros. Mas, se os estudos literários continuam a ignorar a ficção especulativa, os três gêneros comuns a esse termo nunca alcançarão legitimidade. De qualquer forma, um dado da pesquisa de Dalcastagnè diz que apenas 1,3% das personagens foram identificadas como “entes sobrenaturais” (id., 164), um vestígio de narrativas que ousaram especular.

Encontraríamos resultados diferentes no que diz respeito à questão racial em um estudo no mesmo modelo que mapeasse romances de editoras brasileiras especializadas na publicação de ficção especulativa? Infelizmente não tenho essa resposta. O máximo que me aproximei de um “mapeamento” foi lendo o livro *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares. Os autores não fizeram um levantamento quantitativo nos métodos de Dalcastagnè, mas oferecem um ótimo panorama da nossa ficção especulativa<sup>6</sup>. São mencionadas obras de autoria branca que abordam mitologias africanas e/ou possuem protagonistas negras, mas o número de autoras e autores negros é consideravelmente menor. O livro de Matangrano e Tavares confirma que os autores que mais publicam, mais vendem e recebem maior destaque na nossa literatura especulativa são brancos.

Por mais que as narrativas especulativas sejam férteis na abordagem de desigualdade e opressão, as personagens são majoritariamente brancas ou não humanas. É comum a utilização de temas e seres sobrenaturais para se abordar questões vividas pela população negra, como mencionei na introdução. Isso pode permitir leituras e interpretações preocupadas com problemas do mundo real, mas metáforas e analogias, mesmo intencionais, não são suficientes para uma discussão racial efetiva. Por isso a importância do afrofuturismo, um tipo de produção que, dentre outros elementos indispensáveis, é caracterizado por possuir representação negra em conjunto com questões raciais.

---

<sup>6</sup> Os autores preferem chamar essa literatura de “fantástica” ou “insólita”.

A literatura é um reflexo do seu contexto social de produção e ainda detém o poder de legitimar os discursos que carrega. Se a maioria dos autores publicados e que recebem mais destaque forma um grupo homogêneo, esses discursos tendem a ser também homogêneos. Essa maioria de autores é composta por homens brancos, heterossexuais, cisgênero e sem deficiência. São eles que controlam e possuem acesso a espaços que ao longo da história foram negados, e continuam sendo, a grupos minoritários. Essa homogeneidade resulta na construção das obras, e a repetição de perspectivas e modelos fez do homem branco o herói típico da ficção especulativa.

Pessoas negras sempre escreveram fantasia, ficção científica e horror sobrenatural, mas foram sistematicamente marginalizadas, retiradas dos cânones, das premiações e outros modelos de organização e legitimação. Os poucos autores negros e autoras negras que receberam certo reconhecimento não foram suficientes para equilibrar a situação, hoje melhor do que alguns anos atrás. O racismo reverbera não só dentro das obras, mas também em elementos extratextuais ao excluir pessoas negras do campo literário como um todo.

Quem controla a linguagem, o discurso, os meios de comunicação, detém o poder sobre as narrativas que são criadas. Se há um grupo dominante controlando as práticas discursivas, também há limitações resultantes da ausência de perspectivas múltiplas. As exigências que aqui faço por mais diversidade na literatura não procuram proibir um grupo de falar sobre o outro, mas questionar por que só um grupo detém o poder de falar sobre o que bem entende. Defender um lugar de fala em termos de restrição, também colocaria pessoas negras enquanto grupo que só pode falar sobre pessoas negras. Por isso penso no conceito de lugar de fala a partir da filósofa Djamila Ribeiro, que diz

não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas [...]. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social (RIBEIRO, 2017, p. 64).

O direito de falar sobre si vem da necessidade de quebrar os parâmetros e as hierarquias racistas. Refutar essas estruturas é exigir o direito de existir. A literatura é um exemplo do que Kathryn Woodward (2014 [1997]) chama de “prática de significação”. Essas práticas estão diretamente ligadas ao poder da representação, de produzir significado, de construir discursos que definem as identidades. Identidades que serão reproduzidas em outros discursos e tomadas como verdade sobre o grupo em questão. Nesse sentido,

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar (WOODWARD, 2014 [1997], p. 18).

O conceito de representação está sendo pensado aqui como prática de construir significados, sobre si ou sobre os outros, que não são meramente simbólicos, mas estabelecem conexão com a realidade. O discurso presente na literatura e em outras artes não pode ser desvinculado de seu impacto no mundo real. A repetição dos mesmos discursos racistas e estereotipados é um recado do que se espera de pessoas negras na sociedade. Quebrar esse padrão é proporcionar novos horizontes, novas perspectivas e repensar as identidades criadas ao longo do tempo.

A ficção especulativa, pela falta de diversidade de vozes perspectivas diferentes, possui noções preconceituosas e estereótipos no que se diz respeito à população negra. Representações ruins que passam pela construção de personagens muitas vezes sem importância para o enredo ou sem subjetividade. Personagens sem complexidades ou uma história própria desvinculada da narrativa principal. Personagens sem passado, sem propósitos, que ganham o fim na narrativa com mortes desnecessárias. E outro ponto que precisa ser analisado com mais cuidado, personagens sem conexão com questões raciais, ou seja, o fato de serem negras não é relevante.

Em minhas leituras, encontrei dois recursos narrativos, também chamado de tropos, que proporcionam uma discussão referente ao lugar desvalorizado constantemente ocupado

por personagens negras, são eles *O Cara Negro Morre Primeiro* (*Black Dude Dies First*) e *o Negro Mágico* (*Magical Negro*)<sup>7</sup>.

A situação pode ser familiar: você está assistindo a um filme de horror (sobrenatural ou não) e vê uma personagem negra no elenco central — geralmente um homem mesmo, mulheres negras são muito menos representadas e precisam se “contentar” apenas com o aspecto racial. As personagens começam a morrer, como é objetivo da narrativa, afinal serão poucos sobreviventes, mas justo aquela única personagem negra é a primeira a morrer. Sem ser desenvolvida, sem dar tempo para a audiência se importar com ela. *O Cara Negro Morre Primeiro* parece ter sido colocado na narrativa apenas para dar uma falsa sensação de diversidade, afinal a personagem negra está lá. Mas apenas existir na narrativa, sem relevância e uma boa construção, não é suficiente. Criar uma figura para que todas as minorias se reconheçam nela não é o caminho para uma boa representação.

*O Negro Mágico* também coloca a personagem negra como descartável, mas possui outras características a serem consideradas. A escritora Nnedi Okorafor (2004), analisando as ocorrências deste tropo em romances de Stephen King, define o *Mágico Negro* como, geralmente, uma personagem negra com grande sabedoria ou poderes mágicos, mas que só está na narrativa para ajudar o protagonista branco a alcançar seu propósito. Essa personagem está em um contexto majoritariamente branco e não possui um desenvolvimento próprio, desvinculado do protagonista branco. Após cumprir ou enquanto ainda cumpre sua única função, o *Negro Mágico* desaparece ou morre, mostrando o quanto é dispensável. Okorafor ainda diz que personagens desse tipo correspondem a um ideal racista que coloca pessoas negras na posição de submissas, numa hierarquização que define pessoas brancas como mais importantes.

Enquanto esses recursos e estereótipos racistas são encontrados já dentro da narrativa, outros problemas surgem na produção ou na postura hostil por parte do público consumidor com questões sobre diversidade. Se, como mencionado, há um herói típico formado pelo homem branco e heterossexual, resultado do perfil dos autores, consequentemente, homens brancos sempre se viram representados nessas obras. É importante ressaltar que estereótipos de gêneros também são frequentes, mas a representação de mulheres brancas nessas histórias ainda é mais recorrente do que a de

---

<sup>7</sup> Embora estejam presentes e sejam recorrentes na ficção especulativa, esses recursos não se limitam a esse tipo de produção.

homens negros e mulheres negras. É difícil precisar em números a parcela branca do público consumidor que aceita a existência de elfos, dragões, alienígenas e naves espaciais em suas histórias, mas fica desconfortável com a presença de mulheres negras, homens negros e até mesmo mulheres brancas, principalmente em posição de destaque. Entretanto esse grupo existe e é identificável hoje em comentários na internet.

O trailer oficial de *Star Wars: o despertar da força* (2015), de J. J. Abrams, inicia-se com uma figura encapuzada procurando sucatas. Logo em seguida, quando essa pessoa anda pelo deserto, não mais encapuzada, podemos ver que é uma mulher branca. O enquadramento ainda a mostra de costas, andando ao lado de um pequeno robô, mas, antes da logomarca da Lucasfilm, seu rosto é mostrado com foco. Em seguida, um Stormtrooper retira sua máscara, revelando o rosto assustado de um homem negro. Ele foge e chega a um deserto. Os dois são os protagonistas do filme, interpretados por Daisy Ridley e John Boyega. E é de se imaginar que mulheres e pessoas negras existam mesmo em galáxias distantes, mas alguns fãs não foram receptivos com esse avanço significativo em relação aos filmes anteriores da franquia. Houve até uma campanha na internet para que o filme fosse boicotado uma vez que, segundo esses fãs, a obra carregava um discurso focado na “eugenia branca”.

Por mais absurdo que possa parecer para alguns, reações desse tipo são comuns. Também em 2015, Michael B. Jordan foi escalado para interpretar o Tocha Humana na refilmagem de *Quarteto Fantástico* (2015), de Josh Trank, e Noma Dumezweni foi escolhida para atuar como Hermione na peça *Harry Potter e a criança amaldiçoada* (2016). Racismo sustentava as exigências de alguns por fidelidade às personagens originalmente brancas, criadas por Stan Lee (Tocha Humana) e J. K. Rowling (Hermione), algo que não pôde ser feito em *O despertar da força* já que, neste caso, tratava-se de novos personagens. Por isso faço a leitura de que a postura desses fãs não está pautada na necessidade de fidelidade, mas na dificuldade de aceitar imagens mais diversas entre seus heróis sempre tão brancos. Na dificuldade de conviver com a imagem de pessoas negras em posição de destaque.

Os criadores das personagens demonstraram apoio às escolhas dos atores. J. K. Rowling chegou a publicar uma mensagem no seu perfil pessoal no Twitter dizendo que o

tom de pele de Hermione nunca foi especificado nos livros<sup>8</sup>. Mas diante disso encontramos um problema. A falta de representação nos faz entender o não marcado como padrão, ou seja, não dizer a cor de uma personagem é a mesma coisa de dizer que ela é branca pois dificilmente alguém a imaginará como não branca. Isso porque, como defende Tomaz Tadeu da Silva (2014), em uma sociedade como a nossa na qual prevalece a supremacia branca, pessoas brancas são vistas como norma, como algo desejado, não são pensadas enquanto grupo racial ou étnico, apenas como seres humanos. A identidade marcada é sempre a definida como “o outro” em relação ao homem branco, heterossexual, cisgênero.

Esses casos são importantes para pensarmos o problema como um todo. Considero importante pensar o papel dos fãs (ou consumidores) de obras de ficção especulativa já que as indústrias também imaginam um perfil típico de seu público. Na lógica capitalista, produções são feitas visando o lucro, e produtores e artistas ainda continuam insistindo nos mesmos modelos de personagens porque partem do pressuposto de que narrativas com personagens negras não vendem. O filme *Pantera Negra* (2018), de Ryan Coogler, provou justamente o contrário.

No quadro geral, um Tocha Humana e uma Hermione negra são releituras importantes porque quebram a noção do herói branco e colocam pessoas negras em posição de destaque. Mas existe um movimento contrário e nocivo com o embranquecimento de personagens originalmente negras (ou não brancas) em adaptações.

Foi o que aconteceu com a minissérie *O poder das trevas (Earthsea)* (2004), dirigida por Robert Lieberman e baseada nos romances que fazem parte do Ciclo Terramar, de Ursula K. Le Guin. O protagonista, Ged, foi interpretado por um ator branco e a minissérie trouxe apenas um ator negro entre os personagens principais — algo que destoava dos livros. Le Guin se posicionou contra esse aspecto em texto publicado na época chamado *A whitewashed Earthsea* [Uma Terramar embranquecida] (2004), chamando atenção para o fato de que a maioria das personagens em seus livros de fantasia e ficção científica são não brancas. Em seu romance mais conhecido, *A mão esquerda da escuridão* (2014 [1969]), por exemplo, o protagonista, e único ser humano em um planeta distante, é um homem negro. E toda a população do planeta Inverno é composta por não brancos

---

<sup>8</sup> ROWLING, J. K. “Canon: brown eyes, frizzy hair and very clever. White skin was never specified. Rowling loves black Hermione”. 21 dez. 2015. Disponível em: <[https://twitter.com/jk\\_rowling/status/678888094339366914](https://twitter.com/jk_rowling/status/678888094339366914)>. Acesso em 21 dez. 2015.

(semelhantes a inuítes ou tibetanos). Nos dois livros em que *O poder das trevas* se inspirou, também há predominância de pessoas não brancas. Le Guin diz que sua escolha por escrever personagens não brancas foi consciente. “Eu não via por que todo mundo na ficção científica tinha que ser um branquelo chamado Bob ou Joe ou Bill. Eu não via por que todo mundo na fantasia heroica tinha que ser branco (e por que todas as mulheres principais tinham ‘olhos violetas’)” (LE GUIN, 2004, sem página, tradução minha). Infelizmente não são todos os autores e autoras brancos que denunciam o perfil homogêneo da ficção especulativa e se preocupam com questões de representação.

O embranquecimento de Hollywood atinge outras minorias étnicas, ocorrendo em filmes baseados não só em livros, mas em jogos eletrônicos e animes. Jake Gyllenhaal interpretando Dastan em *Príncipe da Pérsia: as areias do tempo* (2010); Scarlett Johansson como Motoko Kusanagi em *A vigilante do amanhã: ghost in the shell* (2017); Quase todo o elenco de *Deuses do Egito* (2016); são exemplos de um quadro maior que precisaria ser analisado com mais detalhe.

Para quem sempre se viu representado, pode parecer bobagem comemorar releituras e não concordar com embranquecimentos. É fácil não se preocupar com a construção estereotipada de uma personagem quando você pode encontrar diversos outros exemplos positivos. Não se importar com a cor de uma personagem também é privilégio.

Precisamos pensar no que Chimamanda Adichie (2009) disse sobre os perigos da história única e construir narrativas mais plurais na literatura e nas outras artes. Precisamos atender às exigências do Manifesto Irradiativo<sup>9</sup> e alcançar uma maior diversidade, não só em questões raciais. Precisamos de personagens negras (homens e mulheres), LGBT, da periferia e com deficiência, e não somente com essas características isoladas, mas em narrativas que permitam personagens pertencentes às intersecções desses grupos. Afinal, o grupo consumidor dessas obras é diverso e precisa se reconhecer em seus heróis.

Diante de todas essas questões, o afrofuturismo se faz mais que necessário e pode proporcionar mudanças significativas para a falta de representação negra na ficção especulativa. É um movimento que prevê autoria negra e protagonismo negro, podendo estar atrelado à imaginação de futuros distópicos e utópicos que subvertem papéis e

---

<sup>9</sup> O Manifesto Irradiativo, assinado por Jim Anotsu e Alliah, é um pedido por diversidade (racial, de gênero, de sexualidade etc) na literatura especulativa brasileira. Ele pode ser acessado em: <<https://manifestoirradiativo.wordpress.com/>>.

construções sociais, questiona o racismo, metáforiza a diáspora negra e resgata ancestralidade e mitos africanos. Penso que não cabe ao afrofuturismo salvar a literatura especulativa brasileira da falta de diversidade — não se trata de um mero instrumento. Mas é um dos caminhos pelos quais pessoas negras podem contar suas próprias histórias, controlar as construções do discurso sobre si e sua identidade, expandir as representações de sua subjetividade.

**Capítulo 2**  
**Afrofuturismo**

### ***Black to the future: surgimento e expansão do conceito de afrofuturismo***

Como vimos no capítulo anterior, a ficção especulativa possui uma profusão de subgêneros e temáticas, mas ao mesmo tempo mantém um perfil homogêneo em relação à personagens e autoria. Mesmo sendo fértil na abordagem de temas como desigualdade, diferença e opressão, a maioria das narrativas ainda imagina homens brancos nesses contextos, tornando ausente uma maior e mais complexa representação de personagens negras.

No início dos anos 1990, o crítico cultural Mark Dery reuniu entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose em texto intitulado *Black to the future [Negro para o futuro]*, presente no livro *Flame wars: the discourse of cyberculture [Guerras de chama: o discurso da cibercultura]* (1994). Na apresentação dessas entrevistas, Dery se questiona por que existem poucos autores negros de ficção científica já que o gênero constantemente aborda diferença, preconceito, o contato com o outro e diversos temas que são questões vividas por pessoas negras. Pensando em nomes como Samuel R. Delany, Octavia E. Butler, Steve Barnes e Charles Saunders, Dery chamou de afrofuturismo a produção desses autores e definiu o termo como “ficção especulativa que trata temas sobre afro-americanos e aborda preocupações de afro-americanos no contexto da tecnocultura do século XX” (DERY, 1994, p. 180, tradução minha). Partindo da literatura e propondo essa definição bastante específica e localizada na produção estadunidense daquele período, Dery criou o termo já pensando também em outras manifestações artísticas como a música, o cinema e as artes plásticas. Posteriormente, as reflexões foram expandidas por outros autores e o conceito foi ganhando novas abordagens, adquirindo um caráter global no sentido de não se restringir aos Estados Unidos.

O fato de o termo afrofuturismo ter sido criado por um crítico branco pode ser lido como mais uma forma de imposição classificatória cujo risco é o tratamento da produção de autores negros como um nicho separado e distante das obras de autores brancos. Mas como diz Kodwo Eshun (1998), no livro *More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction [Mais brilhante que o sol: aventuras na ficção sônica]*, outros pensadores discutiam as mesmas preocupações de Dery naquele período. Sendo assim o que veio a ser denominado afrofuturismo, parte de um conjunto de reflexões. De qualquer forma, o termo passou a estar cada vez mais nas mãos de estudiosas e estudiosos negros interessados nas relações entre raça, tecnologias e ficção especulativa. É importante notar que obras com

aspectos afrofuturistas já existiam muito antes do termo, Dery apenas nomeou esse tipo de produção e o surgimento dessa corrente crítica proporcionou uma discussão mais direcionada.

Kodwo Eshun, escritor e cineasta, é outra voz importante nas contribuições iniciais sobre o tema. Seu já mencionado livro *More brilliant than the sun*, definido por Reynaldo Anderson e Charles E. Jones (2016) como a primeira obra teórica inteiramente dedicada ao afrofuturismo, foca na relação entre música negra, ficção científica e tecnologia. Já no artigo *Further considerations on Afrofuturism* [Outras considerações sobre Afrofuturismo] (2003), Eshun defende que afrofuturismo não se trata de apenas inserir mais personagens negras em uma narrativa de ficção científica, chamando atenção para o fato de que pessoas negras já vivem as situações imaginadas por autores de ficção científica. Para o autor, “o afrofuturismo pode ser caracterizado como um programa para recuperar as histórias de contra-futuros criadas num século hostil à projeção afrodiaspórica” (ESHUN, 2003, p. 301, tradução minha).

No fim da década de 1990, a escritora e professora Alondra Nelson criou uma comunidade online para estudantes e artistas interessados em discutir ficção científica com questões envolvendo tecnologia, espaço, liberdade, cultura e arte (WOMACK, 2013, p. 18). Posteriormente, na introdução da edição 71 do periódico *Social Text*, Nelson explorou a relação entre raça e tecnologia, propondo sua definição de afrofuturismo como “vozes afro-americanas com outras histórias para contar sobre cultura, tecnologia e o que está por vir” (NELSON, 2002, p. 9, tradução minha). Esse conceito, como o de Dery, manteve-se no contexto estadunidense, mas já aponta para a necessidade da construção de narrativas voltadas para uma ideia de futuro a partir da perspectiva de pessoas negras — “vozes afro-americanas”. O texto de Nelson foca na relação entre negritude e tecnocultura/tecnologia, questionando a ideia da negritude construída como oposta ao progresso tecnológico, bem como abordando o mito fundador da era digital de que a tecnologia acabaria com raça, gênero e outras identidades sociais juntamente com as opressões a elas relacionadas.

Os trabalhos de Dery, Eshun e Nelson mostram como o conceito de afrofuturismo recebeu diferentes abordagens ao longo dos anos iniciais, dependendo do foco e dos interesses envolvidos. Mesmo no contexto estadunidense, a abordagem crítica é recente, possui menos de 30 anos. Por ser um movimento artístico amplo, presente na literatura, no cinema, na música e nas artes plásticas, ainda há muito para ser feito e questionado, novas

perspectivas e estudos são bem-vindos. Essa amplitude é discutida por Adriano Elia (2014), que encara o afrofuturismo como uma forma de linguagem, não em termos linguísticos, mas porque o conceito cria um sistema comunicativo a partir das diferentes formas artísticas no qual se manifesta. Para o autor o afrofuturismo é um “movimento cultural transnacional e transdisciplinar” (ELIA, 2014, p. 84, tradução minha).

Neste trabalho, defendo a ficção especulativa de autoria negra com protagonismo negro e perspectivas não eurocêntricas como premissa básica do afrofuturismo, seguindo a definição proposta por Womack (2013, p. 9, tradução minha), que diz

Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para uma teoria crítica, o Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma reelaboração total do passado e uma especulação sobre o futuro carregada de críticas culturais.

Quando há narrativa, o afrofuturismo pode mudar o passado, elevar a imaginação para além das convenções da realidade, questionar os problemas do presente e criar outros parâmetros de expectativa para pessoas negras. Pode utilizar a ficção como ferramenta para resgatar passados sistematicamente apagados ao mesmo tempo em que projeta futuros, mesmo que o pensamento sobre o futuro seja algo prejudicado pelas amarras do racismo (WOMACK, 2013, p. 41). O protagonismo negro previsto para esse tipo de produção vai além das personagens representadas, também diz respeito a quem produz a obra. Em outras palavras, pessoas brancas não fazem afrofuturismo por mais que utilizem todos os outros elementos aqui mencionados. A centralidade negra é indispensável para além da obra já que o afrofuturismo enquanto conceito surge da necessidade de ouvirmos as histórias de pessoas negras sobre ficção especulativa, tecnologia e noções de futuro.

Por isso é importante deixar evidente que o afrofuturismo não é a mera junção de futurismo + África. O afrofuturismo e o futurismo são movimentos completamente distintos. Como mostra Richard Humphreys (2000 [1999]), o futurismo surgiu na Itália na década de 1900 com a publicação do Manifesto Futurista, escrito por Filippo Marinetti. Tal movimento artístico apontava para uma ideia de futuro e modernização italiana, rejeitando o passado, glorificando a guerra, com crenças higienistas, perspectivas machistas, e contribuindo com o fascismo. Essas características não poderiam ser mais diferentes do que afrofuturismo propõe.

Pensando na própria formação da palavra, afrofuturismo também não é simplesmente a junção pessoas negras (afro) + futuro (futurismo). Poder reivindicar a construção de um futuro, imaginar-se em espaços majoritariamente negados são pontos importantíssimos do movimento. Mas a narrativa não precisa ser necessariamente futurista ou de ficção científica, a fantasia e o horror sobrenatural mesmo ambientados em épocas passadas são produtivos para criar o que o conceito propõe, como veremos ser o caso dos romances *Kindred: laços de sangue* (2017 [1979]), de Octavia E. Butler e *A balada do Black Tom* (2018 [2016]), de Victor LaValle. A ideia de futuro é algo que ocorre para além das obras, ela diz respeito à representação e recuperação de espaços negados até mesmo no campo da imaginação.

A ficção especulativa e a autoria negra são produções marginalizadas no campo literário, tanto as obras no que diz respeito à publicação em grandes editoras, quanto aos estudos acadêmicos ainda poucos sobre os dois temas. Muita coisa mudou e tem melhorado nos últimos anos, mas é importante perceber que o afrofuturismo ocupa um lugar duplamente desvalorizado causado pela junção do racismo com a marginalização do gênero especulativo. Quantos autores negros de ficção especulativa você já leu? Quantas autoras negras de ficção especulativa você já leu? Provavelmente poucos, mesmo para os mais familiarizados com os gêneros. No Brasil, algumas editoras, principalmente a Morro Branco, têm diminuído essa disparidade ao traduzir para o português autores como Octavia E. Butler, N. K. Jemisin, Samuel R. Delany, Victor LaValle, Nnedi Okorafor e Tomi Adeyemi.

Traduções também são significativas uma vez que o afrofuturismo encontra mais representantes em trabalhos publicados em língua inglesa, tanto se tratando de produção crítica quanto literária. No Brasil, os estudos sobre o tema e as obras artísticas pensadas a partir do conceito começaram a surgir nos últimos anos. Neste capítulo, explorarei mais o conceito em conjunto com a análise de algumas obras, principalmente estadunidenses — exemplos brasileiros aparecerão em menor número. E, no capítulo três, o foco será a análise dos três romances brasileiros contemporâneos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

## **Antes do termo**

Com a criação do termo afrofuturismo na década de 1990, toda uma produção anterior pôde ser analisada com novas perspectivas, ou pelo menos ser localizada dentro de um conjunto de obras com aspectos mais ou menos semelhantes. E não apenas trabalhos como *The Goophered Grapevine* (1887), conto de Charles W. Chesnutt, que já possui em sua estrutura um elemento sobrenatural deixado em suspenso ao fim da narrativa. Mas também obras como *Homem invisível* (1952), de Ralph Ellison, cujo tema e a metáfora da invisibilidade, retratando o lugar da pessoa negra em uma sociedade racista, ganharam um tom mais literal com leituras afrofuturistas. Na música, artistas como Sun Ra, George Clinton, Jimi Hendrix e Lee "Scratch" Perry foram considerados afrofuturistas. E o mesmo pôde ser dito dos filmes *Space is the place* (1974) e *Born in flames* (1983).

Composta por contos e trechos de romance, o livro *Dark matter: a century of speculative fiction from the African diaspora [Matéria escura: um século de ficção especulativa da diáspora africana]* (2000), editado por Sheree R. Thomas, oferece um ótimo panorama da ficção especulativa estadunidense de autoria negra do século XX. Presente nessa coletânea, o conto "The comet" [O cometa], de W. E. B. Du Bois, foi publicado originalmente em 1920 e descreve uma catástrofe resultante da colisão de um cometa com a Terra. A princípio, Jim, um homem negro, pensa ser o único sobrevivente conforme vai andando por uma Nova York completamente destruída, deserta e repleta de corpos. Depois de um tempo vagando e lidando com o sentimento de estar sozinho no mundo, ele acaba encontrando uma mulher branca chamada Julia. O encontro dos dois é instantaneamente marcado por uma tensão racial e de classe causada pelo contraste entre a cor de suas peles e entre as roupas que usam. Julia jamais imaginou que justo um homem negro a salvaria, e Jim estava certo de que antes da catástrofe ela jamais o olharia duas vezes. Julia pensa nele como pertencente a outro mundo, quase um alienígena. "Não que ele não fosse humano, mas habitava um mundo tão distante do dela, tão infinitamente distante, que ele raramente entrava nos pensamentos dela. No entanto, quando ela olhou para ele com curiosidade, ele parecia bastante comum e habitual" (DU BOIS, 2000 [1920], p. 9, tradução minha). Julia é forçada a olhar para Jim, realmente olhar, como nunca havia olhado outro negro antes, e apenas porque não existe outro ser humano para ser visto.

Após um tempo juntos, ela se dá conta de que está acompanhada por um estranho, e o que é pior, um estranho em termos de sangue e cultura. Temendo os pensamentos que Jim pode ter, ela foge. Mas foge só por tempo suficiente para perceber que estar

completamente sozinha é pior do que estar com Jim. Então ela desiste da ideia e retorna. A situação obriga Julia a permanecer com Jim, afinal são os últimos sobreviventes, o mundo todo foi destruído. No desenrolar da história, eles ficam mais próximos, raça e classe não importam mais, Jim passa a ser visto como humano. Eles são apenas homem e mulher, quase Adão e Eva, mas sem Éden. Não há paraíso, apenas destruição.

Até esse momento é possível imaginar a humanidade sendo reconstruída pelos dois e se perguntar se existiria racismo nas gerações futuras. Entretanto, o conto elimina essa pergunta quando se encaminha para o desfecho e Jim e Julia descobrem que apenas Nova York foi destruída, não o mundo inteiro como haviam pensado. O pai de Julia e outros homens aparecem, um deles automaticamente perguntando se Jim fez algum mal a ela. No instante em que outros seres humanos aparecem, a raça de Jim volta a ser importante, ele passa a ser só mais um negro. Conforme relatos do acontecimento se espalham, há espanto no fato de apenas uma mulher branca e um homem negro terem sobrevivido em toda Nova York. E muitos duvidam que Jim cuidou de Julia e a manteve salva.

Esse conto de Du Bois foi publicado em 1920, não podemos desconsiderar seu contexto sócio-histórico, estamos falando de um Estados Unidos segregado, com as leis Jim Crow<sup>10</sup> em vigor. E a partir da situação desenvolvida por Du Bois, podemos concluir que apenas uma catástrofe em escala global poderia eliminar a categoria de raça, não há possibilidade de convivência pacífica enquanto a sociedade como conhecemos existir, já que ela foi construída com séculos de escravidão e racismo institucionalizado. A pouca solução que vimos no conto só acontece quando as personagens se veem como os últimos seres humanos vivos. Como afirma Mbembe, (2014, p. 148), a diferença entre negros e brancos

funda-se na própria natureza, e o preconceito que a envolve é indestrutível. É a razão pela qual as relações entre as duas raças só podem oscilar, por um lado, entre a degradação dos Negros ou serem escravizados pelos Brancos, e o risco de destruição dos Brancos pelos Negros, por outro.

A narrativa de Du Bois é um ótimo exemplo de como a combinação entre raça e ficção especulativa pode oferecer situações complexas e instigantes. E se enquadra em um conjunto de obras que são pertinentes dentro do movimento afrofuturista, mesmo que não

---

<sup>10</sup> Leis locais e estaduais que ocorreram entre 1876 e 1965 nos Estados Unidos, institucionalizando a segregação racial.

tenham sido construídas com esse objetivo. Hoje encontramos artistas que se afirmam afrofuturistas e constroem suas obras com intenção de pertencer ao movimento, outros que rejeitam o termo, e ainda aqueles que aplicaram o conceito em seus trabalhos de forma inconsciente. De qualquer maneira, podemos pensar em dois momentos: um anterior e outro posterior à criação do conceito. Em ambos os casos, e independente da intenção do autor, o afrofuturismo oferece possibilidades de perspectivas e interpretações, construindo um movimento estético amplo e próspero nas artes como um todo.

### **Uma leitura afrofuturista do colonialismo (o apocalipse)**

É possível fugir dos parâmetros de raça? Podemos imaginar uma sociedade utópica na qual não existe racismo ou um mundo onde não houve escravidão? Ou sempre devemos levar para a ficção especulativa a opressão racial do mundo real? O afrofuturismo, enquanto exercício imaginativo, permite ambas possibilidades, suas abordagens podem tanto trazer preocupações reais urgentes da população negra, quanto seguir um caminho oposto e visualizar utopias de mundos livres do racismo.

No livro *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture* [Afrofuturismo: o mundo da cultura negra de ficção científica e fantasia] (2013), Ytasha L. Womack demonstra como os parâmetros de raça podem influenciar na escrita criativa ao citar uma aluna sua que queria escrever ficção histórica com personagens negras, mas não conseguia escapar da sombra da escravidão e do colonialismo em qualquer época do passado na qual considerava ambientar sua história. Essa aluna não conseguia imaginar final feliz para pessoas negras antes da década de 1960. Por esse motivo, a viagem no tempo, um dos temas mais trabalhados da ficção científica, pode parecer impossível para personagens negras. Não havia possibilidade de circulação nos espaços, ou melhor dizendo, não havia possibilidade de ser e de existir enquanto humano durante a escravidão. Octavia E. Butler trabalhou essa tensão em *Kindred: laços de sangue* (2017 [1979]), romance no qual a protagonista Dana vive nos Estados Unidos, em 1976, e é transportada para o século XIX, período pré-Guerra Civil.

Dana viaja para o passado de forma involuntária e inexplicável sempre que seu antepassado Rufus corre perigo. Ela precisa salvá-lo porque acredita que com a morte dele talvez ela não venha a existir no presente. Rufus é branco e filho de um senhor de

escravizados, Dana acompanha o crescimento do garoto durante suas viagens, vendo-o ficar mais velho e se tornar um reflexo do pai. E, nessas ocasiões, ela vivencia a escravidão, tendo como parâmetro um conhecimento histórico que lhe oferece relativa vantagem, mas não impede que sofra e presencie as violências do contexto. Dana sempre volta para o presente quando sua própria vida está em risco, quando alguém lhe aponta uma arma ou quando ela é açoitada, por exemplo.

A relação entre Dana e Rufus é complexa e confusa, existe a obrigação de garantir a sobrevivência dele, mas há também certa afeição pelo garoto mesclada com raiva pelas atitudes dele e da posição que ocupa. A maior frustração de Dana vem da sua impotência em não poder fazer nada para ajudar os escravizados com os quais convive. Talvez seu único conforto seja saber que a escravidão um dia chegará ao fim. E essa dinâmica que coloca Dana como observadora e participante temporária é o que torna a escravidão um tema palpável. A questão racial é base do romance, e Butler mostra que para pessoas negras a viagem no tempo não é sinônimo de uma aventura cheia de possibilidades, como estamos acostumados a ver em narrativas protagonizadas por homens brancos.

Para servir como contraponto, em *Novembro de 63* (2013 [2011]), de Stephen King, acompanhamos a experiência no passado de um homem branco. No romance, Jake Epping, o protagonista, entra em um portal que o leva a 1958. Faz isso a pedido de um amigo, Al Templeton, que lhe apresenta o portal e sua teoria de que a história recente dos Estados Unidos seria diferente (e melhor) se o então presidente John F. Kennedy não houvesse sido assassinado em 22 de novembro de 1963. O ponto principal dessa teoria é: com Kennedy vivo, Lyndon Johnson não seria presidente e a Guerra do Vietnã não seria intensificada. Além disso, e de outros fatores, Al também supõe que, como consequência, Martin Luther King não seria assassinado e assim não haveria tumultos raciais após sua morte. O fato de Al mencionar em suas mudanças “uma pequena redução, talvez insignificante, do medo que os brancos de classe média sentem dos negros” (KING, 2013 [2011], p. 62) mostra que Stephen King não ignora questões raciais ao longo de seu romance.

Como o portal só permite que a viagem ocorra para um dia e horário fixo do ano de 1958, sem a possibilidade de selecionar outra data, Jake precisa esperar até o ano 1963. Esses cinco anos de espera são os mais interessantes para a comparação com *Kindred*, uma vez que vivendo no passado, Jake se depara com situações marcadas pela segregação racial no sul dos Estados Unidos. Entretanto, as leis segregacionistas não prejudicam Jake de

maneira alguma, e por isso mostram que apenas uma personagem branca teria liberdade e possibilidade de acessos que ele tem para conhecer pessoas, frequentar lugares, investigar/observar o passado e sobreviver até o ano de sua missão. Nesse meio tempo, Jake trabalha como professor de inglês, sua profissão do presente, e se adapta ao passado com facilidade.

Uma das noções trabalhadas no afrofuturismo é a de que o colonialismo foi uma invasão alienígena, um apocalipse — Dery (1994), Eshun (2003) e Womack (2013) tocam nessa questão, bem como outros estudiosos. Pessoas negras foram abduzidas por estranhos e levadas em navios enormes para uma terra distante e desconhecida para serem subjugadas, escravizadas, expostas a experimentos, submetidas a diversos tipos de violência, e tudo com argumentos científicos. Com o tempo, tornaram-se elas próprias estranhas em relação ao seu país, seu passado, sua língua, sua cultura, sua ancestralidade. Em um verdadeiro processo de extração de humanidade que resultou em um não pertencimento à África e em uma não aquisição de direitos no Novo Mundo (TOCQUEVILLE, 1981 apud MBEMBE, 2014).

Essa ideia foi abordada pelo escritor brasileiro Fábio Kabral em *O caçador cibernético da rua 13* (2017), romance que mistura fantasia e ficção científica em um mundo futurista com elementos da mitologia ioruba. Na obra, acompanhamos a história de João Arolê, um ciborgue — metade humano, metade máquina — cujo braço esquerdo é feito de metal e pode se transformar em uma lança. Ele faz parte dos emí eje, uma “minoría dominante que possui dons especiais do sangue dos espíritos” (KABRAL, 2017, p. 14). Trabalha como herói de aluguel, uma forma de se redimir dos erros do passado como assassino de uma organização governamental, e vive em Ketu 3, uma cidade afrocentrada e com tecnologias movidas a espíritos. Durante o romance, a rotina de João fica mais agitada conforme celebridades começam a ser assassinadas por um velho amigo que busca vingança e quer chamar sua atenção.

A narrativa intercala o presente e o passado do protagonista, memórias que insistem em voltar para atormentá-lo principalmente na forma de sonho. Através de *flashbacks* conhecemos a infância e adolescência de João, desde a descoberta de suas habilidades e o momento em que é separado dos pais para treinar em um instituto próprio para emí eje. João aprende a controlar sua habilidade de teletransporte e começa a trabalhar

como assassino para o instituto, o que resulta em questões morais quando ele percebe que está matando inocentes. Durante um mal-entendido, João perde seu braço em uma briga violenta com Jorge, um de seus colegas, que passa então a ser seu maior inimigo.

Sem referências geográficas e temporais é impossível saber onde Ketu 3 está localizada e quando se passa a história do livro, mas há uma breve contextualização que explica o fato de Ketu 3 ser uma cidade onde vivem apenas pessoas negras. Durante um evento comemorativo importante, a presidenta de Ketu 3 conta como era a vida em África e descreve a colonização. O trecho vai de encontro com a noção da colonização como uma invasão alienígena e o pensamento de Mbembe (2014) sobre o risco da destruição dos brancos pelos negros.

Aí vieram as naves alienígenas. Barcos voadores invadiram o Mundo. Os alienígenas violaram a Mãe, arrancaram os filhos do seu ventre. Sequestraram pessoas, acorrentaram-nas como se fossem animais. Levaram para outro Mundo, que mais tarde foi chamado de Mundo Novo. Os alienígenas agrediram o Mundo com lixo e poluição, e escravizaram os filhos do Continente com violência e ódio. Mas a força dos ancestrais está com seus filhos e filhas. A força ancestral despertou, e os filhos do Mundo acabaram com os alienígenas. Conquistaram a liberdade com as suas próprias mãos, e fizeram do Mundo Novo o seu lar. E o Mundo voltou a sorrir para os seus filhos e filhas. O fim dos alienígenas significou o nosso novo começo (KABRAL, 2017, p. 184).

Entretanto, mesmo em uma cidade afrocentrada e livre do racismo, outras desigualdades são identificadas ao longo do romance. Ao interagir com um rapaz de pele negra muito escura, o protagonista já deduz que ele é de alguma família importante. Em outros momentos fica evidente que quanto mais escura a pele, melhor é a posição de classe social. Já os emí eje sofrem preconceito por possuírem poderes sobrenaturais, mas em sua maioria são membros de famílias ricas e com suas habilidades conseguem se defender dos ataques de espíritos malignos. A população pobre é mais vulnerável a esses ataques constantes, o que serve de motivação para João Arolê combater esses espíritos.

Kabral inverte a lógica do colorismo e da pigmentocracia ao criar um sistema de organização social no qual a elite é formada por negros de pele mais escura. Observamos o contrário na nossa sociedade, pessoas negras de pele clara geralmente têm mais oportunidades de acesso que pessoas negras de pele escura. Isso é observado no Brasil e nos Estados Unidos desde o período da escravidão onde negros de pele clara costumavam

trabalhar na casa grande e ter mais possibilidade de ascensão social quando libertos. Pois como observa Henry Louis Gates Jr.,

As crianças mestiças, nascidas no Brasil, se saíam muito melhor na vida, ao obter a liberdade, do que suas mães africanas, do que a maior parte das escravas ou do que quase todos os outros escravos do sexo masculino. Com isso, já durante a escravidão, surgiram diferentes classes de negros, que perpetuaram sua posição de classe, sendo a “classe” indicada pela cor, por graus de mestiçagem (GATES JR., 2014 [2011], p. 40).

É pertinente encarar o afrofuturismo como um exercício de produção decolonial já que sua ideia principal é pensar de maneira não ocidental e inverter lógicas estabelecidas. Mbembe (2014) afirma que o discurso eurocêntrico sobre raça é uma ficção a serviço da branquitude, diante disso penso no afrofuturismo como uma forma de utilizar a própria ficção para se opor a esse discurso dominante. Independente do caminho, considerando aspectos raciais da realidade ou criando utopias afrocentradas sem racismo, o importante é colocar pessoas negras protagonizando suas próprias histórias, com representações que divergem das mostradas majoritariamente. Reescrevendo o passado, criticando a violência e os problemas do presente, imaginando futuros melhores.

### **A experiência negra pós-escravidão (o pós-apocalipse)**

Se o colonialismo foi o apocalipse, a população negra se viu em seguida em um contexto pós-apocalíptico que perdura até o presente. Partindo de uma perspectiva afrofuturista, é assim que descrevemos os resquícios da escravidão. A escritora jamaicana Nalo Hopkinson defende essa ideia ao dizer que “para pessoas que estão sobrevivendo aos efeitos do colonialismo e da globalização, o apocalipse já aconteceu” (HOPKINSON, 2017, sem página). E acrescenta que “pensamos na distopia e na catástrofe como aquela coisa que acontece em outro lugar, ou que pode ser adiada, quando acontece diariamente em todo o mundo” (HOPKINSON, 2017, sem página). Nessa perspectiva, analisamos racismo, genocídio, violência, desemprego etc. como fatores que deixam o mundo inóspito para pessoas negras, criando uma verdadeira distopia. Por isso a importância de considerar essas questões quando se constrói uma ficção científica distópica protagonizada por personagens negras.

Por esses motivos, Womack (2013) apresenta o trabalho de Adrienne Maree Brown, uma ativista estadunidense que, inspirada pelos livros da série *Sementes da terra*, de Octavia E. Butler, decidiu ensinar estratégias básicas de sobrevivência para pessoas que vivem em comunidades onde os recursos são escassos. Incluindo a habilidade de plantio, primeiros socorros, serviço de parteira e manutenção de um bom relacionamento com os vizinhos.

O primeiro romance da série, *A parábola do semeador* (2018 [1993]), é um ótimo exemplo de literatura afrofuturista que não desconsidera a realidade da população negra e ao mesmo tempo conversa com o presente, fazendo-se relevante mesmo após anos de sua publicação original. A narrativa epistolar composta pelos diários da protagonista Lauren Oya Olamina retrata um futuro próximo violento e com escassez de recursos naturais resultante de uma crise ambiental e econômica. Lauren, através de seus relatos, descreve seus dias pautados na necessidade de sobreviver e se adaptar constantemente às condições impostas. Octavia E. Butler não desconsidera as implicações do que uma mulher enfrentaria nesse contexto apocalíptico, no sentido de que a tragédia em si não elimina as diferenças de raça e gênero, pelo contrário, elas são acentuadas. Sua protagonista tem plena consciência da forma como é lida pelo mundo e de como as relações de poder são estabelecidas, e isso a deixa mais preparada para lidar com as adversidades.

Pensando na analogia do colonialismo como um apocalipse, pode ser fácil concordar quando Sun Ra dizia que não há lugar seguro para pessoas negras no planeta Terra, um argumento que expande a noção abordada por Mbembe (2014, p. 55-56) de que “o Negro jamais encontrará paz, descanso e liberdade na América”. Sun Ra é uma figura central do afrofuturismo, sendo considerado um pioneiro do movimento. O músico faleceu em 1993 e teve seu trabalho interpretado a partir de uma perspectiva afrofuturista logo após a criação do termo por Mary Dery. Ele possuía uma *persona* para além dos palcos e afirmava ser um alienígena de Saturno. Esses aspectos de sua vida e carreira foram explorados no filme *Space is the place [Espaço é o lugar]* (1974), de John Coney, no qual Sun Ra, 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 sideral poderia oferecer. Entretanto, essa ideia é perigosa, uma vez que se aproxima do argumento equivocado de que pessoas negras precisam “voltar para África” por não encontrarem lugar ou não pertencerem às Américas.

O horror do pós-apocalipse também foi marcado por experimentos realizados em nome da ciência ocidental que destruíram corpos negros e contribuíram para a

construção de estereótipos negativos em relação aos povos africanos e indígenas. As identidades e expectativa pessoais dos brancos foram moldadas por relações assimétricas de poder. Esta ideologia vinda da Europa (que então dominava o planeta) e Estados Unidos (Império emergente) no século XIX municiou a elite intelectual branca brasileira com várias teses que defendiam a inferioridade física, moral e intelectual dos negros e indígenas, ampliando assim, a hierarquia racial e a orientação de políticas governamentais (MACHADO, 2014, p. 8-9).

Pensando mais especificamente no contexto brasileiro, as favelas exemplificam bem a questão da distopia enquanto realidade para pessoas negras. Como sabemos, a população que vive nessas áreas é formada majoritariamente por pessoas negras. Dados estatísticos sobre o genocídio negro deflagram esse pós-apocalipse.<sup>11</sup> O romance *Cidade de Deus Z* (2015), de Julio Peclý, que será analisado no terceiro capítulo, também é um ótimo exemplo de como uma a ficção especulativa pode se alinhar com críticas sociais e raciais. Com elementos da ficção científica e do horror sobrenatural, Peclý cria uma narrativa na qual usuários de crack se transformam em zumbis após usarem a droga. Com isso aborda o tratamento que essas pessoas recebem do governo e da polícia, em um Rio de Janeiro contemporâneo ao nosso.

Um mundo ideal e livre de desigualdades não existe, as questões mencionadas nesta seção só reforçam isso, mas o primeiro passo para a construção de uma sociedade melhor e mais justa vem do exercício de imaginação. É por isso que, fora da ficção, estamos fazendo ficção científica “quando falamos sobre um mundo sem prisões; um mundo sem violência policial; um mundo onde todo mundo tem comida, roupas, abrigo, educação de qualidade; um mundo livre da supremacia branca, do patriarcado, do capitalismo, do heterossexismo” (IMARISHA, 2015, sem página, tradução minha). Partindo dessa noção de militância enquanto ficção científica, Walidah Imarisha e Adrienne Maree Brown organizaram a coletânea *Octavia's Brood: science fiction stories from social justice movements* (2015). Inspirados na obra de Octavia E. Butler, os contos da coletânea têm como objetivo unir ficção especulativa e ativismo, abordando questões pertinentes aos movimentos sociais.

---

<sup>11</sup> De acordo com o Atlas da Violência 2018 (Ipea e FBSP), “71,5% das pessoas que são assassinadas a cada ano no país são pretas ou pardas”.

Em conversas informais, já fui questionado se o afrofuturismo é um “movimento ativista”. A minha resposta foi e continua sendo a mesma: não necessariamente, mas não há problema caso algumas obras sejam. Pensar em uma arte declaradamente ativista como a coletânea de Imarisha e Brown é só uma característica que o movimento permite abordar. O problema é cair na tendência de enquadrar a obra de autoras e autores afrofuturistas como militância só porque são pessoas negras usando a ficção para questionar hierarquias e opressões estabelecidas em nossa sociedade. Afinal, artistas brancos não são necessariamente taxados como militantes quando retratam suas vidas e subjetividades, ou quando falam de injustiças.

É político o ato de nomear um tipo de produção, destacá-la diante de um recorte majoritariamente branco e chamar atenção para obras marginalizadas de autoras e autores negros devido a uma sociedade estruturalmente racista. Nomear um tipo de produção de afrofuturismo permite que mais pessoas se interessem pelo tema e produzam trabalhos semelhantes. Permite que o tema seja estudado, dando novas perspectivas para questões já conhecidas. Permite também que esta dissertação exista e a discussão seja trazida, de uma forma ou de outra, para dentro do contexto acadêmico.

### **Em busca da mitologia perdida e dos heróis e heroínas apagados**

Delany (1984) chama a ficção científica de leitura de escape, e, seguindo a mesma lógica, Saunders (2000) afirma que a fantasia e a ficção científica são gêneros que permitem ao leitor imaginar rotas alternativas, oferecendo uma janela para o futuro. Entretanto, como Saunders (2000) continua dizendo, a falta de representação e a repetição de estereótipos faz com que leitores negros não tenham a mesma experiência positiva que leitores brancos. Penso que essa experiência não é totalmente inexistente ou impedida pela falta de representação, mesmo que não haja um reconhecimento direto com protagonistas brancas, leitoras e leitores negros ainda podem encontrar fascínio na ficção especulativa.

É nesse sentido que o romancista e professor nigeriano Chinua Achebe reflete sobre o lugar que obras de autores brancos ocuparam na sua formação como leitor. Os livros que ele leu na infância, no contexto escolar, “não falavam sobre nós [negros] ou sobre pessoas como nós, mas eram histórias emocionantes. Mesmo histórias [...] em que homens brancos lutavam heroicamente e derrotavam os repulsivos habitantes nativos, não

nos perturbavam no início” (ACHEBE, 2012 [2009], p. 30). Para uma criança, ou mesmo para quem não adquiriu ferramentas para identificar esses problemas, a reprodução de discursos racistas pode passar despercebida até o momento em que se começa a questionar isso. Achebe encara isso como uma vantagem, uma preparação para posteriormente conseguir “ler nas entrelinhas” e perceber a mesma obra de diferentes maneiras.

Essa dicotomia entre gostar e ao mesmo tempo se incomodar com uma obra foi explorada por bell hooks<sup>12</sup> no texto *O olhar opositivo: a espectadora negra* (2017 [1992]). Partindo de obras audiovisuais, hooks diz que a relação da população negra com filmes e televisão, desde o início, foi marcada por um olhar opositivo surgido do conhecimento de que essas mídias mantinham e reproduziam uma supremacia branca ao mesmo tempo em que negavam a representação negra. Sendo esse mesmo olhar opositivo que faria surgir o cinema negro independente (hooks, 2017 [1992], sem página). A reflexão de hooks se direciona então para filmes feitos por negros, preocupados com questões de raça e racismo, mas que eram falhos no que diz respeito à representação de mulheres negras. Considerando a recepção da telespectadora negra, em um pensamento interseccional, o olhar opositivo continua a existir em produções negras que carregam preconceito de gênero.

hooks me leva a concluir que leitores, e consumidores de um modo geral, pertencentes a grupos minoritários constantemente vivenciam recepções complexas marcadas pelo olhar opositivo. Um livro pode ser excelente em sua discussão racial, mas pode conter problemas sobre classe, sexualidade, gênero, corpos com deficiência. Da mesma forma que um filme pode focar na temática LGBT, mas deixar de apresentar personagens negras. Para esses grupos historicamente mal representados vivenciarem o prazer que uma obra pode proporcionar, será preciso ignorar constantemente, ou mesmo momentaneamente, certas preocupações. Amar e odiar na mesma medida.

Essas questões são exemplificadas pela experiência do escritor estadunidense Victor LaValle enquanto leitor de H. P. Lovecraft. Imagine ser uma criança negra fascinada pelo mundo construído por determinado autor e só depois, através de releituras em uma idade mais avançada, ser capaz de perceber os problemas nos trabalhos deste autor que sempre estiveram lá. Lovecraft é um nome importante na ficção de horror sobrenatural, mas também detentor de um discurso extremamente racista e xenofóbico.

---

<sup>12</sup> Pseudônimo utilizado com iniciais minúsculas em respeito à escolha política da autora.

Victor LaValle, sem jogar fora a influência de Lovecraft na sua formação, mas incomodado com as perspectivas do autor, escreve *A balada do Black Tom* (2018 [2016]). Romance que faz uma releitura do conto *Horror em Red Hook* (1927), de Lovecraft. LaValle utiliza o mesmo acontecimento do conto, e até algumas personagens, para redirecionar o foco para um protagonista negro e abordar como o racismo se desenvolvia na sociedade estadunidense da década de 1920.

A ausência de rostos negros protagonizando qualquer tipo de narrativa — não só especulativa — e a cristalização de negros e negras nos mesmos tipos de personagens é um recado constante do lugar que a sociedade espera que essas pessoas ocupem, ou não ocupem. O olhar opositivo é uma forma de lidar com a falta de representação ou a construção problemática de personagens negras, uma postura que pode ser produtiva, mas não é suficiente. O afrofuturismo não deve ser tratado como um mero instrumento para preencher essas lacunas, mas acaba atendendo à necessidade de construir narrativas sobre pessoas negras no contexto da ficção especulativa.

O movimento afrofuturista tem a difícil missão de usar seus elementos para projetar imagens futuras para um povo que teve o passado sistematicamente apagado. E por consequência, devido à manutenção de um sistema racista, não encontra referenciais no que diz respeito à cultura, tradições e ancestralidade. Pois como diz o professor e escritor Abdias Nascimento (2016 [1978], p.112),

além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia – as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria.

Sendo assim, resgatar através de narrativas ficcionais o que foi roubado e obliterado da história dos povos negros é uma forma de conduzir uma cultura própria. E nos campos da mitologia e da ciência, esse resgate acaba sendo um “ato afrofuturista”, pois como lembra Womack (2013) a teoria crítica também é um aspecto desse movimento.

Na nossa sociedade ocidental, não é surpresa a falta de conhecimento do senso comum de mitologias africanas em comparação com o lugar que a mitologia greco-romana

ocupa no imaginário geral. Pouco se conhece de mitologia egípcia, e geralmente esse conhecimento vem desvinculado do restante do continente africano — como se o Egito não fizesse parte de África. Hollywood não perde a oportunidade de embranquecer o Egito, desde produções como *Cleópatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz, com Elizabeth Taylor, que se tornou a representação mais conhecida da jovem rainha, até filmes mais recentes como *Deuses do Egito* (2016), de Alex Proyas, que apresentou um elenco quase inteiramente branco, escalando apenas um ator negro.

Não se deve ignorar as origens dessas mitologias. Embranquecer narrativas africanas é o caminho oposto do resgate que o afrofuturismo pode fazer ao abordar a temática. Apesar da riqueza que possuem, as mitologias africanas não compõem o imaginário geral, não são utilizadas como material narrativo da mesma forma que a mitologia greco-romana e a nórdica, por exemplo.

Construir um mundo ficcional ambientado em África, e não em terras geladas do norte, mostra que narrativas fantásticas também podem ter como base personagens, lugares, tradições e elementos desse continente. *Quem teme a morte* (2014 [2010]), de Nnedi Okorafor, e *Ritos de passagem* (2014), de Fábio Kabral, são excelentes obras elaboradas nesse aspecto. Okorafor mistura ficção científica e fantasia em uma narrativa pós-apocalíptica, tecnológica e ancestral, sobre uma sociedade fortemente marcada pela religião e que vive em cidades construídas no meio do deserto. Kabral constrói todo um universo afrocentrado e fantástico com tradições e mitologias africanas, mostrando um funcionamento social próprio, com costumes, regras e conflitos entre comunidades tribais. A obra de Okorafor será discutida na próxima seção e a de Kabral será analisada no próximo capítulo.

Não só existe a noção de que pessoas negras não gostam de tecnologia, como também há a desvalorização de tecnologias desenvolvidas por povos negros antigos. Como ressalta Womack (2013), a teoria de que foram alienígenas e não humanos que criaram as pirâmides esconde um pensamento racista. Acreditar nisso é preferir dar os créditos dessas construções para seres de outros planetas em vez de admitir que povos em África foram capazes de desenvolver tal arquitetura. A desvalorização do conhecimento de povos africanos antigos reverbera no apagamento dos feitos, invenções, conquistas e descobertas de cientistas negros e negras na história mais recente.

O livro *Estrelas além do tempo*, de Margot Lee Shetterly, lançado em 2016 e adaptado para o cinema no mesmo ano, apresenta a biografia de três mulheres negras — Katherine Johnson, Dorothy Vaughan e Mary Jackson — que trabalharam para a NASA na década de 1960. Racismo e sexismo fizeram com que essas cientistas não recebessem o devido reconhecimento por suas contribuições e fossem apagadas das narrativas sobre a Corrida Espacial. Recuperar esses nomes e as realizações dessas pessoas é essencial para um discurso sobre negritude e tecnologia, é uma forma de quebrar o discurso hegemônico em relação ao lugar que negros e negras podem ocupar. Considero importante que as pessoas de um modo geral, e principalmente crianças negras, saibam que coisas como o semáforo e o banco de sangue, por exemplo, foram criadas por pessoas negras<sup>13</sup>.

O professor Carlos Eduardo Dias Machado faz esse trabalho de resgatar os feitos de pessoas negras nas mais variadas áreas do conhecimento que geralmente são associadas a europeus e asiáticos, como a matemática, a astronomia, a filosofia e o desenvolvimento de tecnologias. Machado defende que a quebra da noção estereotipada de que pessoas negras não tiveram um papel importante nessas áreas,

impactará significativamente no imaginário e na autoimagem da população negra, na medida em que possibilita seus membros identificarem-se e serem identificados como pessoas criativas, capazes de produzir conhecimentos considerados relevantes para a humanidade, para além das áreas tradicionais como música, dança e esporte (MACHADO, 2014, p. 8)

Por isso chamei a recuperação de cientistas negras e negros de ato afrofuturista porque acredito no poder que essas discussões, sejam teóricas ou ficcionais, têm de modificar as imagens cristalizadas sobre a população negra. Alondra Nelson inclui nas preocupações do afrofuturismo, para além da ficção científica e dos temas futuristas, discutir também sobre as “inovações tecnológicas na diáspora africana” (2002, p. 9, tradução minha). Mostrar as realizações científicas de pessoas negras no passado e no presente também é uma forma de construir novas noções de futuros e possibilidades.

Sobre o resgate mitologias africanas, Clyde W. Ford defende que a construção dessas narrativas configura um processo importante de cura para traumas individuais e coletivos. Ao ser perguntado sobre o que faria diante da violência racial que atinge tantos

---

<sup>13</sup> O site The Black Inventor Online Museum (<http://blackinventor.com>) reúne as biografias e os feitos de diversos inventores e cientistas historicamente apagados.

jovens negros, o autor respondeu: “contar uma história [...] em que eles também sejam heróis e heroínas capazes de seguir os passos dos heróis e heroínas de todos os tempos, mesmo que defrontem os implacáveis monstros da fome, da pobreza, da injustiça e do racismo” (FORD, 1999, p. 39). E aplico essa reflexão não só nos resgates de mitologias, mas também em relação às biografias de cientistas e inventores que sofreram apagamento. Proporcionando o contato com mitologias perdidas e com histórias de heróis e heroínas esquecidos, o afrofuturismo olha para o passado ao mesmo tempo em que questiona o presente e proporciona possibilidades de novos futuros.

### **Um futuro interseccional**

Womack (2013) também ressalta o caráter feminista do afrofuturismo e diz que o “movimento em si pode ser o primeiro no qual mulheres negras criadoras são creditadas pelo poder de suas imaginações e são igualmente representadas como o rosto do futuro e as modeladoras do futuro” (WOMACK, 2013, p. 101, tradução minha). É perceptível a grande presença de mulheres tanto na produção literária quanto na produção crítica afrofuturista. Autoras como Nalo Hopkinson, Nnedi Okorafor e N. K. Jemisin estão entre os principais nomes do afrofuturismo ao lado de Octavia E. Butler.

O feminismo interseccional negro é uma ótima — e eu diria indispensável — chave de leitura para entender a obra dessas autoras. Ler o mundo de uma forma interseccional é perceber que a opressão vivida por mulheres negras passa por questões envolvendo raça, gênero e classe simultaneamente, sem que possam ser separadas ou hierarquizadas (CRENSHAW, 2004). Os pontos de convergência entre as obras de Butler e Okorafor, por exemplo, mostram que para essas autoras as questões sobre gênero e raça são inter cruzadas e de igual importância.

Em *Quem teme a morte* (2014 [2010]), de Nnedi Okorafor, não há uma preocupação inicial em situar a história no tempo ou no espaço, mas nas últimas páginas descobrimos que a narrativa ocorreu onde “costumava ser parte do Reino do Sudão” (OKORAFOR, 2014 [2010], p. 404). O universo é dividido entre Okeke e Nuru, respectivamente pessoas negras de tonalidade mais escura e pessoas de pele mais clara, com fenótipo árabe. Okeke vivem majoritariamente no leste, região mais desértica onde há mais escassez de recursos naturais, principalmente água, e não é habitada por Nuru. Já os

Nuru vivem no oeste subjugando e escravizando os Okeke. A região dos Nuru possui mais recursos e é conhecida pelos seus sete rios. Nesta dinâmica, a população Okeke se vê obrigada a se afastar cada vez mais para leste e fugir da violência causada pelos Nuru.

As diferenças étnicas são essenciais na composição do mundo criado por Okorafor, principalmente no desenvolvimento da protagonista que ocupa um meio termo entre Okeke e Nuru. Onyesonwu (Onye) narra o livro e lida com o fato de ser Ewu, termo usado para definir os que nasceram da relação entre Okeke e Nuru — relação que em quase todos os casos ocorre por meio de estupros cometidos por homens Nuru contra mulheres Okeke. A origem violenta está marcada na pele de Onye, a tonalidade mais clara de sua pele em comparação com o tom escuro dos Okeke é uma lembrança constante do estupro que sua mãe sofreu. E motivo pelo qual Onye é discriminada. Além disso, no início da narrativa, Onye descobre que possui habilidades especiais, é capaz de mudar a forma de seu corpo. Dentre outros animais, um abutre será a forma que a protagonista mais irá assumir durante a narrativa.

Onye odeia seu pai biológico, Daib, por todo o sofrimento que ele causou à mãe dela. Daib é um mago poderoso que planeja exterminar os Okeke e matar Onye no processo. Daib significa uma ameaça não só para si como para todo seu povo e Onye inicia uma jornada em direção ao oeste para enfrentá-lo, acompanhada de três amigas e dois amigos. Dentre essas cinco pessoas, Mwita desenvolve a relação mais íntima com Onye, não só por ser seu namorado, mas por ser também Ewu. O relacionamento de Onye com Mwita significa não só noção de pertencimento e reconhecimento para ela, já que eles possuem o mesmo tom de pele, mas também a possibilidade de ser amada — sentimento que só havia recebido de sua mãe e de seu pai adotivo.

A sociedade de Onye é fortemente marcada por construções de expectativas em relação aos papéis de gênero. Existe um ritual de remoção clitoriana pelo qual as garotas que vivem em Jwahir se submetem. O ritual não é obrigatório, mas acredita-se que “não fazer circuncisão aos onze anos gera má-sorte e vergonha para a família” (OKORAFOR, 2014, p. 38). Uma tradição de 2.000 anos que tem sua função questionada por Onye, mas ela acaba decidindo participar porque não quer possuir mais um fator de distinção social para ser somado ao fato de ser Ewu. O ritual marcará o início da amizade de Onye com outras três garotas participantes. As quatro desenvolvem laços importantes e cada vez mais fortes conforme deixam a infância e vão ficando mais velhas.

Saindo do romance de Nnedi Okorafor e retomando *Kindred*, de Octavia E. Butler, é importante ressaltar que a obra é sobre uma mulher negra viajando no tempo, então a violência de gênero no período escravagista é um dado que não deve ser ignorado. Manter seu antepassado a salvo não é a única preocupação da protagonista Dana, esse objetivo não se compara com o que ela precisa fazer para garantir sua sobrevivência em um contexto escravagista. Por ser mulher, o corpo de Dana é mais violentável. E o estupro, apesar de não chegar a acontecer com ela na narrativa, é uma ideia possível que obviamente a preocupa. Angela Davis (2016, p. 180) diz que “a escravidão se sustentava tanto na rotina do abuso sexual quanto no tronco e no açoite”, sendo o abuso sexual uma violência sistematicamente imposta às mulheres. Para Davis, a mulher negra era vista como desprovida de gênero quando realizava serviços braçais, no sentido de precisar desempenhar as mesmas tarefas que os homens, sem divisão distintiva. Mas o gênero voltava a ser um fator relevante quando o homem branco queria demonstrar seu poder através do acesso ao corpo das mulheres negras.

Pensando em seu lugar como mulher negra e na sua difícil missão de não só sobreviver à escravidão, mas garantir que sua linhagem se concretize, Dana reflete: “eu era a pior guardiã possível que ele podia ter, uma negra para cuidar dele em uma sociedade que via os negros como sub-humanos, uma mulher para cuidar dele em uma sociedade que via mulheres como eternas incapazes” (BUTLER, 2017 [1979], p. 110). Esse trecho deixa evidente como há duas opressões operando em conjunto, se tivéssemos um homem negro ou uma mulher branca como protagonistas a história seria outra.

A experiência de Dana no período escravagista também é marcada pela convivência com outras mulheres negras, pois é acompanhando as histórias delas que a protagonista estabelece laços de fortalecimento. Essas personagens femininas, bem como as do romance de Okorafor, proporcionam situações e problematizações com questões pertinentes a gênero que não estão desvinculadas do fator racial. Por isso, ao analisar as obras de Okorafor, Butler e outras mulheres afrofuturistas, é

relevante considerar gênero como categoria significativa e representativa. Uma vez que para mulheres negras o gênero é modificado e atravessado por questões raciais e vice-versa, analisar as construções dessas mulheres desconsiderando alguma dessas categorias é analisar produção e autoria de maneira insuficiente,

negando a constituição histórico-social de suas identidades (SOUZA e DIAS, 2018, p. 310).

A abordagem antirracista é indispensável para a construção de obras afrofuturistas, mas não deve ser encarada como única preocupação. Não são raras as temáticas feministas e pró-LGBT, algo também observado em dois dos três romances brasileiros que compõem o recorte desta pesquisa. No contexto afrofuturista estadunidense, é notável a quantidade de mulheres publicando ficção e teorizando sobre o tema. E um dos autores mais importantes do movimento, Samuel R. Delany, destaca-se por abordar sexualidade em suas obras e pelo fato de ser um homem gay. Esse dado biográfico acaba recebendo constantes menções justamente por destoar do já comentado perfil homogêneo dos autores de ficção especulativa que alcançam maior reconhecimento.

Em suas reflexões sobre a utilização da ficção científica para questionar as injustiças sociais do mundo real, Walidah Imarisha (2015, sem página, tradução minha) defende que “não estamos lutando contra um único sistema de opressão — estamos lutando contra um sistema supremacista branco, capitalista e heteropatriarcal”. Nesse sentido, afrofuturismo pode ser definido como um movimento interseccional. Os outros assuntos abordados em conjunto com as questões raciais não devem ser tratados como secundários, são também de suma importância para a construção de futuros melhores.

### **Um teste para identificar obras afrofuturistas?**

Incomodado com artistas brancos se autoafirmando afrofuturistas e na tentativa de impedir outros de assumir a mesma postura, pensei em criar um teste para identificar obras afrofuturistas inspirado no teste de Bechdel<sup>14</sup>, já considerando sua praticidade e limitações. Mas não sei se o que elaborei nesta seção é de fato um teste. São perguntas e reflexões pautadas nas conceituações apresentadas até aqui. Perguntas que, quando respondidas e expandidas, nos levam a uma compreensão mais abrangente do que é o afrofuturismo.

Eshun (2003) já sinaliza sobre o fato do afrofuturismo possuir uma centralidade prevista na produção **de** pessoas negras **para** pessoas negras. Algo que concordo e não encaro como uma forma de tentar impedir pessoas brancas de consumirem obras

---

<sup>14</sup> Teste criado pela cartunista Alison Bechdel que analisa a representação de mulheres em filmes.

afrofuturistas, mas simplesmente entender que este grupo não importa para a construção do movimento. A preocupação é com a produção negra, construção de personagens negras e abordagem de questões negras. Por isso o “de” e o “para”. A centralidade e o protagonismo de pessoas negras passarão não pela obra em si, mas também por sua autoria.

Pensei em “modos do afrofuturismo”, considerando algumas maneiras pelas quais podemos usar o conceito a nosso favor. Já adianto a conclusão de que existe uma importante distinção entre artista afrofuturista, obra afrofuturista e leitura afrofuturista. Apesar de não gostar do termo, uma obra “genuinamente” afrofuturista responderia positivamente às três perguntas que elaborei. Mas nada impede que façamos arranjos e utilizemos o conceito quando nos parece necessário, desde que a posição tomada e as distinções estejam bem definidas.

### **1. A obra é de autoria negra e possui elementos especulativos (ficção científica, fantasia, horror sobrenatural, mitologias africanas)?**

Esses dois aspectos, autoria negra e elementos especulativos, são os que considero mais importantes e primordiais para se pensar o afrofuturismo. Tem relação com as preocupações iniciais sobre a falta de representação negra na ficção científica, bem como com a utilização do discurso especulativo para abordar questões sobre raça. Se excluíssemos a ficção especulativa e considerássemos apenas a autoria negra não faria sentido pensar em um tipo de produção específica, praticamente tudo seria afrofuturismo. Também foi mencionado ao longo deste capítulo que esses elementos não se resumem à ficção científica, como pode-se assumir uma abordagem equivocada do conceito. A ficção científica tem sim sua força no movimento, mas a fantasia, o horror sobrenatural e as mitologias africanas são igualmente utilizados pelo afrofuturismo.

### **2. A obra possui protagonistas negras?**

Se o afrofuturismo pode ser também uma resposta para a falta de representação negra, obviamente essas obras precisam estar centradas em personagens negras e suas experiências. Uma obra que corresponde à pergunta anterior, mas que não apresenta um protagonista negro sequer teria de ser elaborada em torno de uma discussão racial justificada na própria ausência de pessoas negras para ser considerada afrofuturista.

### **3. A obra possui perspectivas não eurocêntricas e antirracistas? / A obra considera a experiência negra no mundo real?**

Mesmo uma obra de ficção especulativa com protagonismo negro e de autoria negra ainda precisa possuir uma abordagem racial. O afrofuturismo pode apresentar isso de maneira discreta, explícita, metafórica, utópica, distópica. Imaginar futuros onde o racismo não mais existe ou utilizar elementos para questionar as estruturas existentes no mundo real. Uma personagem negra em um contexto onde questões raciais são inexistentes não nos leva a construir uma discussão efetiva em termos de afrofuturismo.

Partindo dessas perguntas, citarei alguns exemplos para pensar a distinção entre artista afrofuturista, obra afrofuturista e leitura afrofuturista.

Como mencionado, após a criação do termo, muitos artistas começaram a produzir já pensando no conceito. Mas essa afirmação nunca foi indispensável para a construção do afrofuturismo, que se iniciou com leituras de obras já existentes. A cantora estadunidense Janelle Monáe, por exemplo, já afirmou ser afrofuturista em entrevista e trabalha o conceito de forma consciente em seus álbuns e vídeo musicais. Monáe, em seu primeiro EP e em seus dois primeiros álbuns de estúdio, conta a história de Cindi Mayweather, uma androide fugitiva que se apaixona por um humano e por isso precisa ser desativada. Todas as músicas contribuem para a narrativa da personagem e através delas Monáe aborda temas voltados para a população negra e LGBT. Entretanto dizer “sou afrofuturista” ou “meu trabalho segue uma perspectiva afrofuturista” de nada adianta se os aspectos do movimento não estiverem presentes na obra.

A obra afrofuturista será assim reconhecida por possuir os elementos necessários (respostas afirmativas para as três perguntas) independente da posição ou da intenção dos autores. Nesse modelo encontraremos, talvez, a maioria dos exemplos, principalmente quando estamos falando de obras produzidas antes da criação e elaboração do conceito. Aqui podemos citar *Kindred*, de Octavia E. Butler, romance lançado muito antes de o afrofuturismo ser nomeado, mas que possui suas características essenciais. O foco então é antes a leitura crítica feita das obras do que a intenção do autor.

A leitura crítica ainda pode ser feita em dois níveis. No primeiro caso, nem todas as obras de artistas negros possuirão todos os elementos principais do afrofuturismo, mas elas podem ser interpretadas através dessa lente. Por exemplo, o filme *Lemonade* (2016), de

Beyoncé. A cantora nunca se afirmou afrofuturista ou produziu algo nesses termos, mas alguns aspectos do conceito podem ser encontrados neste seu álbum visual. Apesar de não ser propriamente uma obra especulativa, o filme mostra o resgate da mitologia africana em um figurino inspirado em Oshun, pensa o presente a partir da fusão do passado com o futuro, apresenta cenas surrealistas e aponta para um suposto contexto utópico construído apenas por mulheres negras. Uma análise mais profunda mostraria como esses elementos se conectam com os temas que Beyoncé aborda, mas aqui a ideia é demonstrar que *Lemonade* não é um filme afrofuturista, mas esses aspectos mínimos podem ser lidos a partir dessa perspectiva.

No segundo caso, a leitura afrofuturista diz respeito à produção branca, seja feita com pretensão ou não de ser afrofuturista. Para artistas brancos resta apenas a interpretação e não o fazer afrofuturista. O filme *Branco sai, preto fica* (2014), Ardiley Queirós, possui protagonistas negros, elementos de ficção científica e uma discussão racial, mas foi dirigido e roteirizado por um artista branco. A ideia não é impedir que pessoas brancas produzam fantasia e ficção científica com perspectivas raciais, mas chamar atenção para o fato de que o protagonismo negro no afrofuturismo também se aplica à autoria. E a autoria sempre será mais complicada de se definir no cinema ou na música em que, diferente da literatura, há uma equipe numerosa criando o mesmo produto. Mas no cinema podemos considerar direção, roteiro e protagonistas como uma tríade definidora para pensar o afrofuturismo. Como é o caso de *Corra!* (2017), de Jordan Peele, que possui diretor, roteirista e protagonista negros e utiliza surrealismo e horror para abordar racismo.

Uma postura crítica que considere as características expostas pelas perguntas e defina o tratamento do objeto é importante para que o conceito não se torne tão amplo a ponto de qualquer coisa ser considerada afrofuturista. O afrofuturismo é, antes de tudo, um movimento centrado na produção e na experiência negras, exige um protagonismo que vai além das obras e diz respeito também à possibilidade de controlar as próprias narrativas.

### **A importância de imagens futuras**

Na década de 1960, Nichelle Nichols interpretou a Tenente Uhura na série *Jornada nas estrelas* (1966-1969), uma época em que mulheres negras só atuavam como empregadas domésticas, salvo raras exceções. Womack (2013) conta que Nichols quis

abandonar o papel, mas acabou mudando de ideia quando foi convencida por Martin Luther King Jr. a continuar interpretando Uhura. A personagem estava mudando mentes e quebrando paradigmas em um contexto mais que necessário. A importância de Uhura fica mais que evidente na biografia de duas mulheres negras famosas. Mae Jemison, a primeira negra a ir ao espaço em 1992, desejou se tornar astronauta porque assistia *Star Trek* quando criança. E Whoopi Goldberg também foi influenciada por Uhura na sua decisão de se tornar atriz. Para essas crianças, a personagem Uhura forneceu rupturas, foi uma imagem poderosa que lhes permitiu sonhar com futuros melhores, que forneceu outro caminho além das representações recorrentes.

No texto *The necessity of tomorrows* (1984), Samuel R. Delany aborda a contribuição de Susan K. Langer em relação ao poder da imagem. Langer diz que a experiência inicial com a imagem de algo que ainda não existe serve como impulso para o progresso humano em vários campos da sociedade (DELANY, 1984, p. 31). E com isso Delany reforça seu argumento de que a população negra, mais que qualquer outro grupo, precisa de imagens sobre o futuro, imagens do amanhã. Com essas imagens em mente, visualizando muitas alternativas, tanto boas quanto ruins, é que se pode ter algum controle sobre o modo de se chegar a um futuro concreto, um amanhã real (DELANY, 1984, p. 35). E o afrofuturismo é capaz de fornecer noções de futuro para além de suas obras. Ao entrar em contato com essas histórias, pessoas negras encontram outros modelos tão necessários de representação.

Por isso, concordo com a noção desenvolvida por Walidah Imarisha de que pessoas negras hoje vivem uma ficção científica. “Nós somos os sonhos de pessoas negras escravizadas que ouviram que era muito ‘irreal’ imaginar que um dia elas não seriam chamadas de propriedade. Essas pessoas negras se recusaram a limitar seus sonhos ao realismo, e, em vez disso, nos sonharam” (IMARISHA, 2015, sem página, tradução minha). Há força nesse pensamento, uma força que transcende as barreiras do tempo. É ancestralidade, é projeção de um futuro. Futuro ancestral. O afrofuturismo permite que pessoas negras contem suas próprias histórias especulativas e se reconheçam em seus heróis e heroínas. O afrofuturismo pode expandir os horizontes de uma garotinha negra, fazendo-a desejar ser astronauta só porque a imagem de uma personagem lhe diz que isso é possível. O afrofuturismo nos faz sonhar, mesmo com todas as opressões e adversidades do mundo real. Sonhos sobre futuros reais melhores.

### **Capítulo 3**

## **Afrofuturismo na literatura brasileira contemporânea**

## **Definindo o *corpus***

Eleger um panorama ou construir um recorte com obras mais significativas, em qualquer âmbito das artes, sempre é uma tarefa excludente e limitada pelas possibilidades de acesso. Ao longo do trabalho, deixei de abordar propositalmente o afrofuturismo nas artes plásticas, na moda e na fotografia, mantendo os exemplos na literatura, no cinema e na música — áreas com as quais mantenho mais contato. A maioria das obras estrangeiras mencionadas foram escolhidas primeiramente por estarem traduzidas em português, quase todas lançadas a partir de 2017, ano em que esta pesquisa começou a ser desenvolvida. Não houve tempo hábil para ler obras como *Bruxa Akata* (2018 [2011]), de Nnedi Okorafor, e *Filhos de sangue e osso* (2018), de Tomi Adeyemi — ambas se inserindo na discussão sobre narrativas de fantasia construídas através de mitologias africanas. Mas no trabalho crítico também precisamos aceitar a impossibilidade de falar sobre tudo. De qualquer forma, esta dissertação pretende contribuir para que a reflexão sobre o tema no país seja ampliada, esperando que as editoras brasileiras continuem investindo em obras afrofuturistas estrangeiras e que isso sirva para impulsionar publicações de autoras e autores brasileiros.

Nos últimos anos, a discussão sobre afrofuturismo chegou aos sites e blogs brasileiros. Inicialmente de forma tímida, esses textos e vídeos, em sua maior parte, possuíam o intuito de apresentar o movimento para um público leigo, propondo conceito e localizando obras literárias, cinematográficas e musicais para servir como exemplos e indicações. Aos poucos, foram surgindo textos focados em questões mais específicas e houve um aumento na quantidade dessas produções, principalmente impulsionadas pelo lançamento do filme *Pantera Negra*, de Ryan Coogler, em 2018.

A produção afrofuturista acadêmica também é recente no Brasil. Não existe, até onde eu saiba, algum livro teórico inteiramente dedicado ao tema escrito em português, nem mesmo tradução de obras estrangeiras. É importante mencionar o trabalho que vem sendo desenvolvido por Kênia Freitas, umas das primeiras brasileiras a trabalhar com o afrofuturismo de forma crítica. Com foco no cinema, Freitas vem estudando o tema, dando entrevistas e publicando artigos. Foi curadora da mostra “Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica”, realizada entre novembro e dezembro de 2015 em São Paulo. Evento que reuniu diversos filmes e curtas, estrangeiros e brasileiros, construindo um ótimo panorama da produção audiovisual.

Para definir o *corpus* desta pesquisa, pensando na literatura brasileira, precisei fazer algumas escolhas. A primeira delas foi optar por romances publicados recentemente, ou seja, não foi objetivo deste trabalho resgatar uma possível historiografia do afrofuturismo no Brasil. As obras selecionadas são: *Ritos de passagem* (2014), de Fábio Kabral; *Brasil 2408* (2016-2017), de Lu Ain-Zaila; e *Cidade de Deus Z* (2015), de Julio Pecly. A obra de Lu Ain-Zaila é, na verdade, uma duologia composta pelos títulos *(In)verdades* e *(R)evolução*, mas para fins de análise os dois romances foram considerados um.

Decidi focar em obras que carregam aspectos e elementos básicos que considero importantes no afrofuturismo: o resgate de mitologias africanas, o desenvolvimento de críticas sociais voltadas para problemas reais do nosso mundo contemporâneo e a construção de uma noção de futuro. Esses três aspectos quase compõem uma das premissas do afrofuturismo de que é preciso resgatar um passado sistematicamente apagado para refletir sobre os problemas do presente e projetar futuros para a população negra. E as obras escolhidas não se fecham em apenas um desses elementos, elas apresentam outros aspectos importantes do afrofuturismo. Os elementos são antes de tudo direções que estou tomando no intuito de organizar pensamentos e análises.

Quanto à minha postura crítica, posso afirmar que Fábio Kabral e Lu Ain-Zaila são considerados autores afrofuturistas, uma vez que abordam o conceito também de forma teórica, escrevendo artigos e participando de eventos. Há o interesse de ambos em aplicar o conceito em suas obras e utilizar o termo para movimentar a discussão. Em relação a Julio Pecly, o aspecto afrofuturista de sua obra parte de minha interpretação.

Também era um objetivo trabalhar com autoria de mulheres. Esse desejo quase se tornou uma frustração já que encontrei apenas Ain-Zaila produzindo afrofuturismo no Brasil. E o fato dessa autora ser independente é algo a ser observado, pois demonstra os empecilhos que uma mulher negra encontra no mercado editorial.

Outra preocupação foi trazer para a análise uma obra de cada gênero da ficção especulativa (fantasia, ficção científica e horror sobrenatural), uma vez que o termo foi útil para minhas reflexões. Sendo assim, o livro de Kabral é ambientado em um mundo fantástico baseado em mitologias africanas. A duologia de Ain-Zaila se enquadra na ficção científica, de caráter futurista e distópico. E o de Pecly se direciona mais para o horror sobrenatural, tendo zumbis como temática principal.

Levando tudo isso em consideração, o *corpus* certamente possui lacunas consequentes das decisões feitas ou do simples desconhecimento da existência de outras obras que enriqueceriam a discussão. A escolha das três obras não significa que elas são as únicas existentes no afrofuturismo brasileiro. Como já mencionei, definir um recorte é limitar algumas (ou várias) possibilidades. E se tratando de um estudo sobre literatura contemporânea e de uma produção ainda com poucos representantes no Brasil, pode ser que novas obras sejam publicadas no momento em que esta dissertação estiver sendo defendida. Na verdade, torço para que isso aconteça.

### ***Ritos de passagem, de Fábio Kabral***

Fábio Kabral nasceu no Rio de Janeiro e estudou artes dramáticas na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Até o momento publicou dois romances, *Ritos de passagem* (2014), pela editora Giostri, e *O caçador cibernético da rua 13* (2017), pela Malê. O autor costuma ser bastante citado em trabalhos sobre afrofuturismo por sua produção literária, mas também pela contribuição crítica em textos na internet. Além disso, é cofundador do site O Lado Negro da Força, dedicado à presença negra na cultura pop.

*Ritos de passagem*, primeiro romance de Kabral, apresenta uma narrativa afrocentrada, na qual todas as personagens são negras, ambientada em um mundo fantástico construído com mitologias africanas. Esse tipo de produção, como mencionado no segundo capítulo, faz parte de um processo de resgate que procura valorizar essas mitologias, retirando-as do apagamento sistemático que a cultura negra sofre como um todo.

Concordando com o escritor Mike Resnick, o também escritor Charles R. Saunders diz que o continente africano oferece um terreno fértil para narrativas de ficção científica e mais ainda para a fantasia. Porém, em sua leitura, a fantasia parece estar mais atrasada do que a ficção científica na utilização de lendas da cultura não europeia para a construção de histórias (SAUNDERS, 2000, p. 403). Diante disso, retomo o pensamento do capítulo anterior sobre o lugar não central ocupado pela mitologia africana em comparação com a greco-romana e a nórdica, esta talvez em menor escala. E pergunto: como autores, não só negros e negras, podem considerar elementos sobrenaturais da cultura africana em suas histórias se somos ensinados a valorizar mitologias europeias?

A resposta pode ser encontrada no importante trabalho do professor e mitologista Clyde W. Ford com o livro *O herói com rosto africano* (1999). Uma obra que não só reúne e conta mitos da África subsaariana, mas analisa os sentidos dessas narrativas e localiza nelas temas universais, aproximando-as e distanciando-as de elementos de outras mitologias. Ford chama atenção para o fato de que

os mitologistas ocidentais, inclusive o falecido Joseph Campbell, escrevem pouco e quase sempre com zombaria sobre a mitologia africana, rebaixando as contribuições africanas ao nível de lendas populares, em lugar de colocá-las no patamar das “mitologias superiores”, reservado para as culturas orientais e ocidentais (FORD, 1999, p. 9-10).

O livro de Ford vem então preencher essa lacuna deixada por outros mitologistas, em especial Campbell, cuja obra influenciou seu próprio trabalho. Até mesmo o título, *O herói com rosto africano*, remete ao mais importante trabalho de Campbell, *O herói de mil faces* (2007 [1949]). Essa lacuna também pode ser observada nas produções ficcionais, e esse é um dos motivos para uma obra como a de Kabral ser relevante. Em *Ritos de passagem* nos distanciamos dos heróis de mil faces, quase todas brancas, e nos debruçamos sobre as jornadas de heróis com rosto africano.

O romance se inicia com a criação do mundo e de todas as civilizações. A Mãe Serpente sonhou consigo mesma como Criadora, e seu sonho foi tão poderoso que deu origem a todas as coisas existentes no mundo. Foi nesse tempo de sonhos, onde espíritos conviviam com humanos, que a Grande Mãe Serpente desposou seu amado Nzaji, o Raio. O acontecimento resultou “numa espetacular noite de tempestade — a tempestade das tempestades, que reverberou por todo o Continente” (KABRAL, 2014, p. 9). Da chuva torrencial e dos relâmpagos violentos, nasceram os Quatro Filhos da Tempestade: Namutu, o Iluminado; Feti, a Escuridão; Gambalisita, o Cagador de Ferro; e Kamutu, a Insana.

Os Quatro Filhos da Tempestade se espalharam pelo mundo e cresceram, gerando filhos e herdeiros que construíram seus próprios reinos e impérios. Linhagens e civilizações surgiram ao longo dos séculos, marcadas por situações de disputas e o desejo de subjugar outros povos. Os conflitos e guerras acompanham a destruição de selvas e savanas, linhagens e civilizações foram destruídas. Chegou o momento em que os espíritos cansaram dessa situação e os Caminhos para o Sonho foram fechados às tribos mortais. A relação direta e o convívio entre espíritos e humanos se encerraram, mas acredita-se que os

Filhos da Tempestade um dia retornarão à Terra. É com tom de profecia que essa história da criação termina.

O sonho tem um lugar central na narrativa de *Ritos de passagem*. Não por acaso, logo no início, vemos a Mãe Serpente primeiro sonhar a criação para só então tudo ser criado, o mundo surge de um sonho. Mas “a Era dos Sonhos foi-se há muito” (KABRAL, p. 9), os espíritos fecharam os Caminhos para os Sonhos justamente por causa das atrocidades realizadas pelos humanos contra eles próprios e contra a natureza. Então, a época atual do romance é marcada pela dificuldade e até mesmo impossibilidade de sonhar. Diante disso, as personagens principais sonham e precisam sonhar, como veremos nas análises individuais. Elas sonham e têm pesadelos enquanto enfrentam a realidade do cotidiano, questionando seu lugar no mundo e as convenções sociais que lhes são impostas.

*Ritos de passagem* mistura narração em primeira e terceira pessoa com capítulos que alternam o foco narrativo entre quatro personagens principais: Numumba, Kinemara, Gulungo e Nolom. Essa característica corresponde a um aspecto central das mitologias africanas em apresentar equilíbrio entre indivíduo e o grupo, diferente das mitologias ocidentais que são focadas no indivíduo (FORD, 1999, p. 139). No romance de Kabral, não temos apenas um herói movimentando toda a narrativa, mas quatro jornadas com questões particulares e semelhantes entre si.

Numumba é o primeiro personagem central apresentado. Em seus sonhos, ele é um poderoso guerreiro caçador de monstros. Na vida real, é atrapalhado e vive atrasado, sofrendo constantes humilhações e perseguições, principalmente devido ao seu corpo gordo. O trabalho de Numumba consiste em levar comida para os guerreiros de sua tribo<sup>15</sup>, tarefa considerada “feminina”, mas única função que Numumba consegue realizar. Esse aspecto é outro motivo para as perseguições e tem influência direta na relação de Numumba com seu pai — considerado o guerreiro mais fraco. Por ser fraco, o pai também sofre humilhações dos amigos, e ter um filho como o seu só piora as coisas. Filho e pai não estão de acordo com o modelo de masculinidade da linhagem Nangana, conhecida por seus guerreiros fortes e capazes de se mover como o vento, teletransportando-se de um lugar para o outro quando caçam. Numumba não possui tais habilidades e admira os guerreiros

---

<sup>15</sup> O termo “tribo” pode carregar um sentido pejorativo quando se refere a sociedades tidas como “primitivas”, o que não é o caso do romance de Kabral. Por esse motivo o termo também foi mantido neste trabalho.

que além de fortes e poderosos, conquistam olhares e atenção das mulheres, algo que o garoto nunca obteve fora de seus sonhos.

O lar disfuncional, onde mãe e pai constantemente brigam e culpam um ao outro pelo filho fracassado, além das humilhações rotineiras, tornam a realidade um fardo para Numumba. Ele possui apenas um amigo, Nolom, personagem central que será analisada posteriormente. Para Numumba, o amigo é modelo de intelectualidade, tanto que quando analisa a sociedade ele marca em sua fala o que Nolom disse ou diria. Em alguns momentos Numumba não se acha apto para pensar sobre certas questões, mas mesmo assim apresenta reflexões importantes sobre os conflitos dentro de sua própria linhagem e o lugar que os ensinamentos e construções de discursos sobre os outros influenciam nas relações e no tratamento que as diferentes tribos estabelecem.

No capítulo “Quero fechar os olhos para sempre”, Numumba demonstra a importância dos sonhos para ele no enfrentamento da realidade cotidiana: “parece que, sempre que fecho os olhos para este mundo estagnado e lamacento, sou capaz de vislumbrar uma outra realidade resplandecente e incrível” (KABRAL, 2014, 103). Por esse motivo, o mundo dos sonhos se torna um lugar idealizado, a ponto de a personagem imaginar se poderia sonhar eternamente se fechasse os olhos para sempre. Essa referência à morte (fechar os olhos para sempre) como algo positivo (sonhar eternamente) é o indício de uma noção trabalhada no romance conforme as personagens principais começam a morrer. Algumas encontrarão na morte não o fim de suas existências, mas a continuação de suas aventuras.

A narrativa de Numumba chega ao momento em que sua aldeia entra em conflito com outro grupo (pigmeus), uma guerra que já era iminente. Numumba e Nolom foram convocados mesmo não sendo guerreiros habilidosos, pois seu povo precisava de todas as forças possíveis. No calor da batalha, Nolom se sacrifica para salvar Numumba de um ataque mortal — atitude vã, uma vez que Numumba se desespera, sai correndo, tropeça e cai em cima de pedras que perfuram seus olhos. E a morte, que poderia ser o fim, é apenas mais um passo da jornada do nosso, a partir de agora, herói.

Em um plano astral, onde Numumba não possui corpo ou qualquer aspecto físico, ele ouve vozes de espíritos que lhe concedem o desejo de se tornar um herói poderoso, o mais poderoso de todos. O garoto ressuscita e retorna para o mesmo lugar onde morreu,

logo em seguida aparecendo na Munda Central, a maior montanha de todas, que ele sonhava poder escalar um dia. Como os olhos foram gravemente feridos, Numumba fica cego, mas seus outros sentidos se intensificam e se misturam em uma confusão de percepção<sup>16</sup>. Ele encontra uma pequena lança, descobrindo possuir agora a destreza de um guerreiro caçador de monstros. Numumba finalmente alcança a tão sonhada grandeza.

Kinemara, segunda personagem principal apresentada, possui algumas semelhanças com Numumba, ambos compartilham o sentimento de fracasso, sofrem humilhações, são isolados das relações sociais, são infelizes e choram muito. Kinemara é uma princesa da linhagem Kalumba, composta por feiticeiras que mantêm uma configuração social matriarcal, sendo governada por e para mulheres. Os nascidos homens, mesmo pertencendo à linhagem, são escravizados. Não há exceções e a justificativa para a escravização é justamente o gênero, homens são considerados inferiores e o poder das feiticeiras Kalumba não permite que eles se rebellem e conquistem a liberdade.

O grande dilema de Kinemara é a chegada do inevitável Festival da Serpente, ocasião que definirá uma herdeira para a chefia da linhagem. Kinemara não treina para o festival, não se alimenta direito, tenta passar despercebida e vive fingindo que não existe. Ela não mantém laços saudáveis com suas muitas irmãs e é distante de sua mãe, a rainha. Tal como Numumba, Kinemara só recebe afeto de uma pessoa: Zulara, sua criada particular. Mas neste caso não existe uma amizade ou desejo de construir uma, pelo contrário, Kinemara despreza Zulara de todas as formas possíveis, sentindo aversão pelas características físicas e pelos gestos cuidadosos e cheios de afeto da criada.

Durante o festival, todas as princesas precisam viajar sem o *status* da realeza até a rainha considerá-las oficialmente dignas de pertencer à linhagem. O festival gera uma competição nada saudável. Antes mesmo de começar, as princesas já brigam entre si e se matam para eliminar futuras ameaças. Todas querem vencer, menos Kinemara. Ela não se prepara, e, por ser considerada fraca, já imaginam que envergonhará a linhagem.

O festival só pode começar depois de uma iniciação sexual, é após esse momento que são consideradas mulheres. As irmãs de Kinemara já são sexualmente ativas, não

---

<sup>16</sup> Na ficção especulativa, existe um estereótipo de personagens com deficiência que têm a deficiência “compensada” por poderes especiais ou uma percepção altamente elevada dos outros sentidos. Numumba acaba se enquadrando nesse estereótipo, podendo também ser citado como exemplos personagens de histórias em quadrinhos como Demolidor e Prof. Charles Xavier.

obedecendo inclusive a um modelo heteronormativo. O incesto na linhagem Kalumba não é condenado e Kinemara trata a masturbação com naturalidade. Mas Kinemara é a única que permanece virgem, ela nunca foi “tocada por nenhum homem ou mulher” (KABRAL, 2014, p. 117), e por isso precisa ser iniciada por um completo estranho. A personagem encara isso como estupro e questiona a necessidade de ser submetida a essa forma de violência apenas para honrar suas ancestrais. É durante a realização do ritual que os poderes adormecidos no interior de Kinemara se manifestam e ela explode em chamas, queimando seu estuprador. O Festival da Serpente poderá finalmente começar.

A linhagem Kalumba não escraviza apenas os seus nascidos homens, mas também os de outros povos que subjugaram e destruíram. Um desses escravizados é o terceiro protagonista do livro, Gulungo, o último sobrevivente de sua linhagem. Ele relembra o trauma da destruição de sua aldeia, sempre pensando na mulher que deu a vida para que ele sobrevivesse. Inicialmente, sua memória está tão fragmentada que ele sequer lembra que a mulher em questão era sua mãe. Tampouco lembra a qual linhagem pertence, mas marca seus escravizadores como aqueles que “pertencem a uma linhagem que não é a minha” (KABRAL, 2014, p. 30). Além da constante lembrança dessa mulher, ele pensa diversas vezes na impossibilidade de gritar e ter medo. Não grita em seus momentos de dor porque a mãe, ao morrer, não gritou. Essa memória, esse sentimento, é de onde Gulungo retira suas forças.

Escravizados não têm direito a nome, Gulungo é um nome inventado, mas é nomeando a si próprio que ele tem certeza de sua existência. E esse aspecto é um ponto essencial na distinção entre os escravizados de outras linhagens e os da linhagem Kalumba, pois os homens Kalumba possuem nomes. Esses guerreiros não só possuem nomes como parecem descontar sua própria condição de escravizados realizando diversos tipos de violência contra os “irmãos sem nome” de Gulungo, como ele próprio define. Nessa situação, é possível pensar em categorias de escravizados, uma vez que a posição ocupada por Gulungo é muito mais subalterna que a de um guerreiro Kalumba. E entre os homens Kalumba também existem categorias, já que para eles a ascensão social máxima é ser um dos cinco escravizados sexuais da rainha.

Os sentimentos de Gulungo são conflituosos. Na maior parte do tempo é dominado pelo ódio, pelo desejo de vingança, e assume uma postura de quem não quer se adaptar ou se curvar. Atitude que é assombrada por momentos de fraqueza e desânimo só eliminados

com auxílio da lembrança da mulher que o protegeu. Outro conflito está no seu interesse pelas mulheres Kalumba. O primeiro sentimento para com elas é de ódio, mas ao mesmo tempo ele gosta de vê-las passando e fica admirando-as de longe. “Nunca me esquecerei do que me fizeram e do que fazem aos meus irmãos, então por que diabos fico tão vidrado nas princesas de Kalumba?” (KABRAL, 2014, p. 110) Esse dilema é mais forte em relação a Kinemara, pois por ela Gulungo nutre um sentimento especial, o qual ele nega ser paixão.

Gulungo sonha que ele é um cão selvagem, forte o bastante para vencer seus inimigos. Só com o tempo ele entende que isso não é apenas um sonho, mas sua própria natureza. Aos poucos recupera a memória e lembra que pertence à linhagem Garumba, conhecida por seus homens e suas mulheres capazes de se transformar em cães selvagens. Sendo assim, Gulungo sonha com algo que ele já é. Mas enquanto não se lembra de suas origens, encara os sonhos como uma inutilidade. Sua situação de escravizado só deixa espaço para pesadelos. Ele então é construído como essa figura enjaulada dentro de si e do esquecimento de sua ancestralidade, um corpo forte e que pode se transformar em um cão selvagem capaz de estraçalhar tudo, mas que ao mesmo tempo, citando o título de um de seus capítulos, sente-se “minúsculo perante a grandeza de seus mestres”.

O quarto protagonista também se encontra em um contexto de escravização. Nolom, o melhor amigo de Numumba, é um kakuma, ou seja, o escravizado sexual de um velho muata. Ele não aceita ocupar esse lugar e vê na aquisição de conhecimento uma forma de mudar seu futuro, mas ao mesmo tempo se sente desanimado acreditando também que dificilmente mudará alguma coisa. Essa dicotomia é importante, ela molda a personalidade de Nolom. Esperança e desejo de mudar se encontra em eterno embate com a dificuldade de mudança. Por isso Nolom acredita ao mesmo tempo em que sente desânimo, uma constância em seu pensamento.

Nas histórias ancestrais contadas pelo velho Nanga, Nolom encontra sabedoria para questionar a sociedade e as configurações contemporâneas de sua linhagem. Mas isso não é reconfortante, questionar é doloroso. Nolom dirige um olhar crítico para o mundo, sem conseguir entender a ganância por poder, as injustiças, as guerras, as violências cotidianas. Ao mesmo tempo ele demonstra total desprezo pelas “pessoas comuns” — como ele mesmo define. Comuns porque vivem suas vidas sem se preocupar com os aspectos sociais que Nolom questiona. Mas esse desprezo talvez surja de uma possível inveja, já que

Nolom sabe que as “pessoas comuns”, na posição de não escravizadas, ocupam uma posição melhor que a dele.

A relação com seu único amigo, Numumba, também é complexa. Nolom gosta das conversas dos dois, nas quais praticamente só ele fala. Numumba escuta com fascínio e Nolom quer passar para o amigo todo conhecimento que possui. Nolom também despreza Numumba e o chama de estúpido, mas ao mesmo tempo sente por ele um amor não correspondido e nunca expressado. Sentimento que o leva a se sacrificar na tentativa inútil de salvar a vida de Numumba.

Após morrer na guerra, Nolom não vai para um lugar de sonhos como seu amigo. Ele aparece em um plano astral repleto de ódio e de espíritos perversos que o convencem a aceitar sua nova natureza maligna. Nolom se sente traído e abandonado por Numumba, que saiu correndo e o deixou morrer sozinho. Como disse o próprio Nolom em um momento, “para cada sonho há um pesadelo correspondente” (KABRAL, 2014, p. 33), e sua ida a um mundo de pesadelos pode significar que os sentimentos negativos (pesadelos) que teve em vida foram os que prevaleceram no fim.

O mundo de *Ritos de passagem* não está em contato com a supremacia branca, tampouco vem de um passado colonial. Tendo em mente que as sociedades descritas no livro são afrocentradas, a construção da diferença e as situações de opressão ocorrem a partir de outros aspectos. As linhagens são ponto crucial para a definição e subjugação do outro. O livro foca em três linhagens que descendem dos Quatro Filhos da Tempestade. O quadro a seguir contém as linhagens principais geradas pelos Filhos da Tempestade e as personagens protagonistas correspondentes.

<b>Os quatro Filhos da tempestade</b>	<b>Linhagem</b>	<b>Protagonistas</b>
Namutu, o Iluminado	Nangana	Numumba e Nolom
Kamutu, a Insana	Kalumba	Kinemara
Gambalisita, o Cagador de Ferro	Garumba	Gulungo
Feti, a Escuridão	Fetuga	Sem personagem central <sup>17</sup>

<sup>17</sup> A linhagem que descende de Feti não possui destaque na narrativa. São mencionadas como as “sacerdotisas sinistras da tribo Fetuga que ninguém conhece nem viu!” (KABRAL, 2014, p. 24).

Quadro 2: as linhagens e suas respectivas personagens protagonistas em *Ritos de passagem*.

Informações ao longo do romance descrevem as disputas entre as linhagens. Um dos exemplos mais óbvios é a destruição da linhagem Garumba pela linhagem Kalumba, contada através da trajetória de Gulungo. Nangana, além de travar conflitos com povos que julga inferiores, possui embates internos já que é a única linhagem que se dividiu em sete sobados. Em contrapartida, a linhagem Kalumba se manteve intacta.

Não só ocorrem conflitos internos e externos, mas a situação demográfica desses lugares demonstra desigualdade social. Tanto na tribo de Numumba e Nolom, quanto na cidade de Kinemara é possível observar uma minoria formando uma elite, pelos mais variados motivos, e uma maioria ocupando as periferias e sendo explorada pelo sistema. Um trecho narrado por Numumba explicita a desigualdade em sua tribo.

As pessoas todas parecem mais desesperadas no geral, todos sempre com pressa pra lá e pra cá; várias cubatas com máscaras protetoras de maus espíritos na porta, e casos de roubo e estupro aumentando aqui e ali, os guardas parecem defender só os interesses dos poderosos, comerciantes e artífices vendendo cada vez mais caro, trabalhadores insatisfeitos mas que não fazem nada para mudar (KABRAL, 2014, p. 26).

Esses arranjos citados por Numumba e outros mostrados ao longo do romance configuram práticas de opressão, subjugação, negação de humanidade etc. semelhantes ao que encontramos em nosso mundo real.

Tomaz Tadeu da Silva, abordando a relação direta entre os conceitos de identidade e diferença, ambas construções sociais, defende que “em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidades não fariam sentido” (SILVA, 2014, p. 75). O mundo criado por Kabral não apresenta uma homogenia total, apenas a categoria negro x branco é inexistente. Diante disso, outras motivações são encontradas para definição de identidade e diferença, como as linhagens, gênero, sexualidade, posição social. Os seres imaginários da especulação de Silva teriam que de fato possuir apenas uma característica, qualquer aspecto destoante daria sentido para identidades serem afirmadas.

O romance de Kabral também levanta algumas questões sobre masculinidade, principalmente com as experiências dos três protagonistas: Numumba, Nolom e Gulungo.

Julgo necessário sair um pouco do afrocentrismo do romance para refletir sobre construção de masculinidade e sexualidade negras no nosso mundo real.

Podemos pensar na existência de uma masculinidade hegemônica a partir dos estudos de Osmundo Pinho (2004) e Deivison Faustino (2014). Esses autores concordam que existe um modelo hegemônico de masculinidade formado pela figura do homem branco, heterossexual e de classe média. Quem não corresponde a esse modelo — homens negros, homossexuais e pobres — ocupa posições de subalternidade. Por isso é importante pensar de forma interseccional. A intersecção nos permite entender que não existe apenas um tipo de masculinidade e que noções de desigualdade ganham novas configurações dependendo do contexto. Sendo assim, o não-pertencimento a uma masculinidade hegemônica ganha novos aspectos quando o homem negro se enquadra também em uma não-heterossexualidade.

O antropólogo Waldemir Rosa (2006, p. 2) diz que “os homens possuem gênero, mesmo que isso seja invisível para muitos deles. Mas, o homem negro não consegue fugir de sua marca de gênero mesmo que ele queira torná-la invisível para si próprio.” Isso porque o discurso racista moldou um tipo de masculinidade negra fundamentada em atributos físicos que desumaniza, objetifica e vê o homem negro como um corpo forte e com aptidão para a realização de trabalhos braçais. Quando não está sendo representado como ladrão ou traficante, o homem negro é hipersexualizado. O mito do órgão genital avantajado em relação às outras raças o torna um animal que só serve para sexo, atribuindo-lhe uma ideia de virilidade nata. E essa hipersexualização também ocorre em relações homossexuais, pois não é um problema exclusivo da heterossexualidade, e sim da branquitude.

Mesmo sem esse modelo do homem branco e heterossexual, em *Ritos de passagem* há outros modelos normativos de masculinidade, e escapar deles gera sanções e opressões em variados níveis. Numumba não ocupa esse lugar idealizado, seu trabalho, considerado feminino, gera humilhações para ele e para o pai, também definido pelos outros como fraco. Numumba não é nada parecido com os guerreiros de sua tribo, mas sonha em ser como eles para compartilhar do mesmo status.

Nolom e Gulungo são personagens semelhantes e ao mesmo tempo diferentes. Fisicamente são opostos, Nolom é descrito como sendo muito magro e desengonçado,

Gulungo já é forte e peludo, e isso se dá por causa de sua linhagem capaz de se transformar em cães selvagens. Nolom passa a maior parte do tempo pensando, estudando e buscando sua ancestralidade, pois vê na intelectualidade uma remota maneira de mudar sua condição de escravizado. Gulungo ignora sua ancestralidade, inicialmente sequer lembra a qual linhagem pertence, deseja vingança e mudança através da força bruta. Ambos são extremamente solitários. Nolom nutre sentimentos não correspondidos por seu melhor amigo. Gulungo não quer admitir sua paixão por Kinemara e vai encontrando conforto nas carícias noturnas e silenciosas que os escravizados trocam entre si.

Esses modelos de masculinidade configuram apenas mais uma imposição social com as quais os protagonistas precisam lidar. Os ritos de passagem, que dão título ao livro, são tratados pelas personagens como parte dessas imposições. Apenas o rito de passagem de Kinemara é descrito com detalhes. As outras personagens já foram submetidas em um momento anterior ao da narrativa. Kinemara não deseja o rito, Gulungo trata o seu com descaso, até por não ter sido de sua linhagem, Numumba e Nolom foram obrigados e por pouco resistiram ao que foram submetidos juntos.

A primeira frase do romance diz que “a Era dos Sonhos foi-se há muito; o futuro já está definido” (KABRAL, 2014, p. 9). É diante das imposições sociais, do distanciamento da Era dos Sonhos, e da impossibilidade de mudar o futuro que uma pergunta feita por Nolom guia as protagonistas pela narrativa: “Eu deveria aceitar meu destino? Deveria fazer algo para mudar?” (KABRAL, 2014, p. 90). De um modo geral, não se conformar com as normas do contexto social em que estão inseridos é uma característica comum aos quatro protagonistas, todos desejam mudança. Esse aspecto do herói enquanto transgressor de regras estabelecidas é identificado por Ford (1999) em muitas sociedades ancestrais africanas. Numumba, Nolom, Kinemara e Gulungo vivem inconformados com os papéis que ocupam. Sentem-se presos, desajustados, mas o que podem fazer para alcançar uma mudança?

Sonhar.

Cada personagem encara o sonho de forma diferente. Para Numumba é escapismo, idealização e única forma de superar a realidade. Para Gulungo é algo inútil, mas algo que lhe permite conhecer melhor a si mesmo. Nolom procura e deseja sonhar, mas a impossibilidade de mudança lhe oferece pesadelos.

Ford (1999) aborda o entendimento dos povos bantos e achantis sobre a morte. Entendimento pautado na noção de que os mortos habitavam um mundo semelhante ao dos vivos, uma espécie de realidade espelhada, e que a morte em si ocorre em etapas ao longo das gerações. Ford ainda diz que nessas crenças o espírito de uma pessoa viva pode se juntar aos ancestrais invisíveis através dos sonhos ou em estados de profundo devaneio (FORD, 1999, p.54). Seguindo essa perspectiva, o herói no romance de Kabral não encontra o fim na morte, mas se depara com a possibilidade de crescimento pessoal e espiritual.

Não é surpresa alguma que a sabedoria mítica africana sustente que a vida humana corresponde a esse ciclo infundável da natureza, marcando a vida não linearmente, do nascimento à morte, mas ciclicamente, do mundo dos vivos ao mundo dos ancestrais, ao mundo dos ainda não-nascidos, ao mundo dos vivos outra vez (FORD, 1999, p. 71)

Em *Ritos de passagem*, esse ciclo infundável entre vida e morte é acessado por meio do sonho, também colocado na narrativa como algo que permitiu a Criação e como elemento de um passado mais próspero e de convivência entre mortais e espíritos. O sonho é prática ancestral a ser alcançada. Sonhar, para as personagens, é nada mais que imaginar futuros possíveis, considerar saídas para os contextos em que estão inseridos. Sonhar, nessa perspectiva, nada mais é que afrofuturismo.

### ***Brasil 2408, de Lu Ain-Zaila***

Lu Ain-Zaila é o pseudônimo de Luciene Marcelino Ernesto. Nascida no Rio de Janeiro e formada em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Além dos livros que compõem a duologia *Brasil 2408*, parte do recorte desta pesquisa, publicou em 2018 o livro de contos *Sankofia*. Ain-Zaila também escreve artigos e ensaios sobre afrofuturismo e ficção especulativa.

Como já mencionado, é notável a presença de mulheres na produção afrofuturista estadunidense. Autoras se destacando e publicando um conjunto de obras que apresentam protagonistas mulheres e abordam questões raciais e de gênero em conjunto. No afrofuturismo brasileiro, ainda é muito cedo para pensar autoria e gênero, é muito cedo, eu diria, para se definir qualquer recorte mais focado. De qualquer forma, pensar a autoria

negra de mulheres é se defrontar com as dificuldades que elas encontram no mercado literário se comparadas com mulheres e homens brancos, e até mesmo homens negros. A opressão de raça e de gênero combinadas limitam o acesso a determinados espaços e oportunidades, e no caso da ficção especulativa, ainda existe a desvalorização das grandes editoras em relação a obras especulativas.

*Brasil 2408*, primeiro trabalho de Ain-Zaila é formado por um romance dividido em duas partes, *(In)verdades* e *(R)evolução*, publicados respectivamente em 2016 e 2017. Os livros compõem uma narrativa que não possui um fechamento mínimo no primeiro volume, até mesmo a contagem dos capítulos não é interrompida e *(R)evolução* tem início no capítulo trinta e dois. Muitos aspectos da narrativa seriam perdidos com a decisão de analisar apenas *(In)verdades*.

O mundo de *Brasil 2408* é pós-apocalíptico, mas a destruição não veio por causa de uma invasão alienígena, explosão nuclear ou de um vírus zumbis. A devastação aconteceu por consequência de ações humanas de longo prazo, a natureza é a grande inimiga. Instabilidade climática, aumento do nível do mar, fortes tempestades culminam na Grande Mudança Climática marcada pelo ano de 2198. No apocalipse climático de Ain-Zaila, o Brasil perde 40% do território e é obrigado a se reorganizar geograficamente. O litoral deixa de existir, os prédios dessa região são derrubados para formar um paredão de concreto que contém o mar. Os estados como conhecemos deixam de existir e são divididos em três regiões (Centro Noroeste, Centro Nordeste e Centro Sudeste) e o sul do país se transforma em um corredor de tornado, completamente inabitável.

Para além de divisões territoriais, a agora República Distrital do Brasil colocou em prática diversas leis e medidas políticas para controlar a distribuição dos recursos naturais: foi adotado um Governo Misto no qual “cada uma das três regiões possui três representantes par agir em prol dos assuntos do seu distrito sem a interferência dos outros dois” (AIN-ZAILA, 2016, p. 25); bem como diversos tratados para a educação, saúde, segurança, moradia etc.

A tecnologia tem papel fundamental para a sobrevivência. Os distritos brasileiros são equipados com climatizadores para amenizar as altas temperaturas e com sistema de selamento que transformam prédios e outras construções em verdadeiras fortalezas para proteger a população quando há fortes tempestades. É característico dessa nova sociedade

prezar por energia limpa e materiais recicláveis numa tentativa de não piorar mais ainda a situação já delicada.

O sistema de Identificação Biométrica Nacional reúne, desde o nascimento, todas as informações relevantes dos cidadãos, como vida escolar, financeira, trabalhista, criminal e médica. A criação dessa identidade digital, mesmo que ainda de adesão não obrigatória, resulta na divisão da opinião pública e em segregação social entre os inseridos no sistema e os que optaram por não serem identificados. Interligado a essa biometria existe o Aparelho de Comunicação Integrada (ACI), uma ferramenta tecnológica multifuncional que serve como uma espécie de celular, permitindo acessos bancários, controle financeiro, utilização de transporte e compras de recursos naturais (alimentação, água, energia elétrica).

O primeiro livro da duologia, *(In)verdades*, concentra-se no treinamento da protagonista Ena para se tornar oficial das Forças Distritais do Brasil. Ena vive com sua mãe, Naira, e lida com a memória do pai, Amir, morto em um atentado ao prédio onde ele trabalhava. Tal acontecimento, além de guiar toda a narrativa, reflete diretamente na personalidade de Ena. Por estar no prédio junto com o pai no dia da explosão, saindo inclusive com um ferimento no braço, a memória da protagonista é ao mesmo tempo vívida e confusa. Ena tinha apenas 12 anos quando o fato ocorreu e posteriormente precisa lembrar uma frase específica que seu pai lhe disse.

*(In)verdades* funciona como uma longa introdução para questões que são abordadas no próximo volume. A narrativa foca no dia-a-dia de Ena, na sua relação com a mãe e amigos e, principalmente, no treinamento árduo como oficial. É seu quarto ano de treinamento, então Ena não é uma protagonista inexperiente como costumamos ver em outros romances de ficção especulativa. O desejo pela carreira militar nasce do desejo de seguir os mesmos passos do pai, mesmo sua profissão tendo sido a causa de sua morte.

A morte de Emily, amiga de longa data, durante o treinamento é um ponto divisor de águas na narrativa. O acontecimento não só demonstra os perigos da profissão, já que Emily é assassinada pelo membro de um grupo de hackers criminosos conhecidos com fan.bers, como também é marcado pela descoberta da verdade em relação a morte do pai. O assassino de Emily revela para Ena que a morte do pai não foi um ataque terrorista, mas uma armação, uma jogada política.

Com a descoberta e o peso da morte recente de Emily somando-se a do pai, Ena encontra motivação para descobrir a verdade. Para isso ela precisa se conectar ao passado, revisitando memórias, para buscar o que ficou perdido em meio ao trauma do atentado. É nesse aspecto que Ain-Zaila trabalha com o conceito de sankofa, símbolo dos povos acã que significa “aprender com o passado para construir o futuro”<sup>18</sup>. Sankofa faz parte de um conjunto de símbolos chamado adinkra e é representado por um pássaro que tem a cabeça voltada para a cauda. A noção de sankofa carrega em si um aspecto afrofuturista, um resgate ao passado para que se possa questionar o presente e criar o futuro. Aprender com erros e acertos, não desconsiderar a história. A partir do passado sistematicamente apagado, o afrofuturismo projeta futuros.



Imagem 1: Sankofa.

O sonho é uma das formas pela qual Ena acessa a memória do pai, mais especificamente o dia do atentado. Diferente do que acontece na obra de Kabral, o sonho em *Brasil 2408* não é uma experiência mística, amplamente compartilhada e em conexão direta com a realidade, mas uma chave de acesso utilizada por Ena para compreender seu trauma individual e um passado que diz respeito a todo o país. É o conceito de Sankofa colocado em prática, Ena volta ao passado, uma viagem no tempo metafórica, para compreender o significado da morte de seu pai e utiliza esse conhecimento para modificar o presente e construir um futuro mais próspero.

A morte de Emily também faz com que Dei, amigo de longa data de Ena, desista do treinamento. Isso marca o fim de uma época mais branda, já que Emily era sempre descrita como uma pessoa sorridente e brincalhona, preparando a protagonista para as adversidades

---

<sup>18</sup> Fonte: <<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/>>. Acesso em 10 jan. 2019.

do próximo volume. Mas antes disso Ena já estava se aproximando de Wadei e Naná, personagens que conhece em *(In)verdades*, amigas recentes, mas que comporão o trio central.

A discussão do primeiro capítulo deste trabalho girou em torno do conceito de representação e da falta de representação de grupos minoritários na literatura especulativa. A duologia de Ain-zaila possui um grande quadro de personagens diversas. O trio protagonista é composto por uma mulher negra, uma mulher indígena e um homem negro com deficiência. Entretanto, essas subjetividades individuais são pouco exploradas. No caso de Wadei, que tem as pernas amputadas, as próteses tecnológicas permitem que ele não experiencie uma exclusão cotidiana por causa da deficiência, com exceção de momentos específicos no treinamento. Mesmo assim, as faces dessas personagens ainda contribuem para a construção de uma visão plural da noção de Brasil, demarcando que o futuro, mesmo que catastrófico, também é lugar para essas pessoas.

*(In)verdades* corresponde ao ano de 2407, *(R)evolução* tem seu desenvolvimento no ano seguinte, que dá título à duologia. Recém-formada e exercendo a função de oficial, Ena começa a usar oportunidades que a profissão lhe concede para investigar a verdade sobre a morte do pai. Seu caminho é marcado pelo contato com a líder política da população não identificada biometricamente. É se envolvendo com a causa dos não identificados que Ena começa a compreender a segregação desses em relação aos identificados, situação por ela ignorada até então. Segregação que se dá até de maneira espacial, já que os não identificados vivem em uma área periférica. Visitando um desses locais, Ena, em um primeiro momento, não nota diferenças estruturais muito grandes. Mas depois percebe que “ali o serviço público deixa a desejar: o transporte não se conecta ao resto do distrito, os prédios não parecem receber a manutenção mecatrônica como os demais e é possível ver muitas pessoas com bicicletas, skates ou a pé, ao invés de andadores elétricos” (AIN-ZAILA, 2017, p. 82).

Uma fala de Lize, colega de trabalho de Ena envolvida com a causa dos não identificados, ilustra bem a segregação:

— Esse é o preço de ser um não-identificado Ena, os serviços públicos de atendimento ficam ao redor desta área, não dentro. A iluminação solar dos prédios funciona, mas não nos vendem os créditos de adição, nem de luz ou de água como acontece no resto da centro sudeste. Como você pode ver, somos

todos iguais, mas não ter um ACI faz toda a diferença e além disso, temos problemas de ordem humana relacionados à cadeia de comando que está impregnada de preconceito, sempre demorando a nos atender mesmo quando é uma emergência. (AIN-ZAILA, 2017, p. 82-83)

Se por um lado o ACI permite um melhor controle do governo na administração da venda e distribuição de recursos naturais escassos, não utilizar a tecnologia resulta na limitação de acessos e em um estigma social. As ferramentas tecnológicas tão necessárias para melhorar a qualidade de vida em meio ao caos climático não são acessadas por todos os brasileiros. Logo entendemos que parte dos não identificados é composta por pessoas prejudicadas pelo sistema de identificação biométrica e pelo ACI. Com um sistema tão integrado, o governo rastreia e controla muitas ações da população.

A líder dos não identificados, Agarde, luta para aprovarem representantes governamentais do seu grupo. Ela também defende que deve haver uma “*Política de Transparência Público-Privada* para os empresários, cultivadores, responsáveis do sistema aquífero, hidrelétrico” (AIN-ZAILA, 2017, p. 108). Agarde defende que há uma má distribuição dos recursos naturais, concentrados na mão de uma elite sem que, obviamente, sejam feitos registros da utilização desses recursos. Por isso uma transparência é necessária.

Após invadir o sistema do governo para buscar provas que a ajudarão a rastrear as atividades ilícitas dos fan.bers, Ena acaba se colocando em risco e é expulsa das forças armadas. A partir disso ela se torna integrante ativa da Resistência e se iniciam manifestações pressionando o governo por votações favoráveis aos não identificados.

Resgatando a memória do que o pai lhe disse antes de morrer, Ena encontra provas contra a corrupção em um livro antigo de símbolos adinkra que pertenceu a ele. Seu pai, sabendo que iria ser morto por ter descoberto o esquema, garantiu que algo ficasse para a posteridade. Finalmente a verdade é revelada. Em transmissão feita para toda a população, através dos ACIs, Amir, pelas palavras de Ena, desmascara o esquema em que empresas controlam há tempos os recursos naturais distribuídos para a população. O controle é de tal magnitude que existem locais não marcados no mapa com recursos que poderiam ser utilizados por todos, áreas em que o povo acreditava existir apenas destroços. Isso demonstra a criação de uma narrativa falsa em torno da geografia do país e da própria gravidade da situação climática. Uma lista com nomes de pessoas envolvidas no esquema

de corrupção é liberada junto com as provas, e prisões são feitas, não sem resistência dos criminosos. Nos momentos finais de *(R)evolução*, Ena por pouco não perde sua mãe da mesma forma que perdeu o pai. Essa segunda explosão de um prédio governamental, marca uma espécie de ciclo que se fecha.

*Brasil 2408* constrói uma narrativa em que inicialmente tudo parecia estabilizado, na medida em que o contexto climático permitia, demonstrando um suposto controle justo dos recursos naturais através de tecnologias facilitadoras da vida cotidiana — ou que pelo menos amenizavam os problemas. Mas conforme Ena recupera o legado do pai e a investigação que custou a vida dele, ela contribui para desmontar um esquema de corrupção e desvio dos recursos existentes. Colaborando assim para, talvez, uma sociedade mais justa e próspera. E isso só é possível a partir do momento em que Ena recupera o que foi perdido, como diz o símbolo sankofa. O futuro que ela ajuda a construir é baseado em não tentar repetir os mesmos erros do passado. E apesar de ser a protagonista e o rosto da revolução, essas conquistas não são individuais, mas resultantes do trabalho de várias outras personagens.

Pensando na discussão do primeiro capítulo sobre os subgêneros da ficção especulativa, *Brasil 2408* pode ser definido como *cli-fi*, uma abreviatura para *climate fiction* (ficção climática). A ficção climática é assim definida por apresentar no centro de sua narrativa desestabilização climática ou catástrofes resultantes dessas mudanças, que podem ser causadas por ações humanas (SCHNEIDER-MAYERSON, 2017). Geralmente são obras que acabam chamando atenção para a forma como nós seres humanos estamos cuidando do meio ambiente.

Na narrativa de *Ain-Zaila*, as personagens não precisam lidar com o impacto imediato da catástrofe, como acontece na obra *Julio Pecly* que será analisada na próxima seção. Em *Brasil 2408* o apocalipse aconteceu há muito tempo, obrigando o país a passar por adaptações de vários tipos. Por isso a protagonista Ena encara as instabilidades climáticas e os problemas decorrentes disso como coisas rotineiras, pois fazem parte da sua normalidade. Os avanços tecnológicos convivem com a catástrofe e não são tidos como problema, como acontece em algumas obras de ficção científica, mas significam uma solução provisória para amenizar os impactos das mudanças climáticas que não dão indícios de melhora. O problema é encontrado, então, na forma como a tecnologia é utilizada para controlar a população e distribuir de forma injusta os recursos naturais. O

apocalipse não foi suficiente para tornar o Brasil um país mais justo, a catástrofe não eliminou a desigualdade social, apenas modificou sua configuração.

Mesmo em um cenário pós-apocalíptico, a mensagem final do romance é de esperança pelo fato de Ena ajudar a criar uma sociedade mais próspera após desmascarar o esquema de corrupção. Nesse sentido, o livro de Ain-Zaila se aproxima do romance *A parábola do semeador*, de Octavia E. Butler, não só por ambos apresentarem uma distopia causada por mudanças climáticas, mas também por apontar para uma possível utopia. No artigo “Post-apocalyptic hoping: Octavia Butler’s dystopian/utopian vision” [Esperança pós-apocalíptica: a visão distópica/utópica de Octavia Butler] (1998), Jim Miller explora esse aspecto em algumas obras de Butler, dizendo que a autora utiliza uma situação futurista e distópica para, a partir da catástrofe, desenvolver o desejo por um mundo melhor (MILLER, 1998).

Essa característica, tanto em Ain-Zaila quanto em Butler, não parte do simples desejo por um futuro melhor, mas de uma postura que não busca desconsiderar os erros do passado, mas sim aprender com eles. A mudança, enquanto tema, também é essencial para os dois romances. A protagonista de Butler acredita que somos modificados pelo contexto no qual estamos inseridos, da mesma forma que podemos modificar esses contextos. Nessa perspectiva, nem toda mudança é possível em termos de indivíduos ou grupo afetando diretamente o funcionamento do mundo, mas sempre é possível aprender com as mudanças que nos são impostas. Em Ain-Zaila, tudo parecia estável na medida em que a situação climática permitia, com o desenvolvimento de tecnologias, novas leis e um novo modelo de vida, a população brasileira conseguiu se adaptar bem. As mudanças impulsionadas por Ena são outro marco importante para esse Brasil futurista, mas em termos climáticos o planeta se mantém na catástrofe e não indica mudança.

O tempo continua o mesmo, o estragamos séculos atrás e continuaremos a viver com as suas consequências: as secas, os Selamentos, as fortes chuvas, o corredor de tornados na região sul. Isso não vai mudar tão cedo, talvez nem mude, vai saber... mas melhoramos e aprendemos a cada bom exemplo (AIN-ZAILA, 2017, p. 274).

Mas apesar da mudança não ter ocorrido na questão climática, a sociedade brasileira aprendeu com o passado e se tornou mais justa. A área dos não identificados e a vigilância que existia sob todos deixam de existir, encerram-se os problemas de

segregação, do controle e de informação e da má distribuição dos recursos naturais. Neste pós-apocalipse a catástrofe é norma, mas a sociedade, aprendendo com o passado, progride e caminha para um futuro próspero.

### ***Cidade de Deus Z, de Julio Peclý***

A terceira obra a ser analisada aproxima-se mais do horror sobrenatural, devido à sua temática. *Cidade de Deus Z* (2015), de Julio Peclý, utiliza ficção especulativa para abordar um problema que diz respeito, principalmente, à população negra e pobre. É um romance sobre zumbis ambientado na Cidade de Deus, mas também é uma crítica social com foco nas condições em que os usuários de crack se encontram e no tratamento que essas pessoas recebem por parte do governo. O elemento que constitui a obra é sobrenatural, mas o problema não poderia ser mais real e urgente.

O autor, Julio Peclý, nasceu no Rio de Janeiro em 1974. Morador da Cidade de Deus e cadeirante, concentrou sua carreira como cineasta e roteirista. Dentre os curtas e longas-metragens que produziu, destacam-se *O filme do filme roubado do roubo da loja de filmes* (2016), *Sete minutos* (2007) e *Enchente* (2011). Infelizmente, Peclý faleceu em janeiro de 2015, mesmo ano em que seu único romance, *Cidade de Deus Z*, foi publicado.

Antes de analisar o romance de Peclý, é pertinente pensar em como a cultura popular moldou a nossa noção de zumbis com parâmetros que se afastaram do conceito original surgido da cultura de escravizados haitianos. A partir do século XX, as representações dos mortos-vivos se aproximaram mais da ficção científica com explicações pautadas em vírus, epidemias, testes em laboratórios, acidentes biológicos, radiação, caracterizando uma ameaça constante, tanto pelo risco físico do contágio quanto pelos danos causados nas estruturas sociais já estabelecidas. Produções com essas narrativas abordam temas mais amplos como infestações resultando em destruição global, e também assumem aspectos mais individuais e emocionais ao focar em dramas de pessoas comuns em situações adversas. De uma forma ou de outra, apresentam sociedades que desmoronam e nos fazem questionar o que significa ser humano.

Mathias Clasen, crítico e professor universitário que dedica seus estudos ao horror sobrenatural, analisa a figura do zumbi no artigo *The anatomy of the zombie: a bio-*

*psychological look at the undead other* (2010). Para o autor, o morto-vivo, enquanto conceito, além de violar a lógica da morte como evento irreversível, possui em sua composição algo que mexe com elementos básicos da mente humana. Para reforçar esse argumento, Clasen busca apoio em teorias sobre as emoções humanas básicas: nojo, raiva, medo, alegria, tristeza e surpresa; direcionando a discussão para pensar o nojo como mecanismo de defesa adaptativo.

Na perspectiva de Clasen, apesar do nojo estar programado no genoma humano, ele não é totalmente fixo e inflexível, ou seja, precisa de estímulos e socialização para funcionar, não sendo apenas inato (CLASEN, 2010, p. 6). Em outras palavras, somos ensinados a ter nojo de certas coisas, e isso pode variar dependendo do contexto cultural em que estamos inseridos. Clasen ainda divide em cinco categorias as coisas que causam nojo ao redor do mundo: “1. Excrementos corporais e partes do corpo; 2. Decadência e comida estragada; 3. Criaturas vivas específicas; 4. Certas categorias de ‘outras pessoas’; 5. Violações da moralidade ou de normas sociais” (CLASEN, 2010 p. 5-6, tradução minha).

Essa discussão é importante para a análise de *Cidade de Deus Z* porque neste romance não estamos lidando apenas com zumbis no modelo convencional, que oferecem risco à vida e carregam aspectos físicos, de putrefação e decomposição, que evocam repugnância. São zumbis que antes da transformação já pertenciam à categoria de “outras pessoas”, sendo tratados como um problema social do qual, de um modo geral, prefere-se manter distância. Por isso *Cidade de Deus Z* se destaca em relação a outras obras sobre apocalipse zumbi: o vírus se desenvolve a partir de um lote estragado de crack, contaminando e mudando o comportamento dos usuários da droga, especialmente homens negros e pobres.

O romance se inicia com a fabricação da droga em um laboratório na Colômbia. O local é atacado por homens armados, o que resulta em uma explosão no local, matando todos que ainda estavam vivos após o confronto e causando um incêndio. Tudo é consumido pelo fogo e o laboratório permanece nesse estado por três anos até a chegada de caçadores de palmito que encontram a droga modificada pela explosão e pelo tempo que ali permaneceu. O processo químico não é explicado, mas pelo aspecto e coloração das pedras fica logo evidente que não se trata de uma substância comum.

A droga, um total de 20 quilos, vai sendo repassada até chegar às mãos de um taxista que a levaria até o Rio de Janeiro. Entretanto, no meio do caminho, ela é apreendida por policiais que tentam extorquir o taxista para deixá-lo seguir em frente. Sem poder pagar o suborno, o taxista é preso e depois liberado quando o sargento decide entregar a droga na Cidade de Deus. Esse trecho denuncia uma corrupção policial que viabiliza o tráfico de drogas, essas personagens mantêm o material apreendido apenas por tempo suficiente para aparecerem em uma matéria jornalista e assim mostrar o bom trabalho realizado pela polícia. Mas é pelas mãos deles que a droga chega até traficantes da Cidade de Deus.

Uma vez no bairro, o crack começa a ser vendido e a modificar o comportamento dos usuários, tornando-os mais violentos enquanto procuram conseguir mais droga para usar. Essa analogia não está nem um pouco distante da realidade, usuários de crack costumam ser comparados com zumbis devido a uma leitura feita dos efeitos da droga e pelo amontoado de usuários que frequentam locais popularmente conhecidos como “cracolândias”<sup>19</sup>.

Mas no romance de Peclý não se trata apenas de uma analogia, essas pessoas se tornam zumbis “de verdade”. Isso é demonstrado no diálogo entre dois personagens quando a infestação ainda está se espalhando:

- Porra, patrão, tá cheio de zumbi na favela.
- Eu sei, tô ligado, eu não queria esses cracudos aqui na favela. Mas mandaram eu vender crack, não posso fazer nada. [...]
- Não, patrão, você não tá entendendo. São zumbis de verdade, eles estão atacando as pessoas (PECLY, 2015, p. 38).

O vírus de *Cidade de Deus Z* possui particularidades em comparação com outras narrativas sobre zumbis. O contágio não ocorre com as clássicas mordidas, mas apenas pelo consumo das pedras do crack estragado. Os infectados não desejam comer carne ou cérebro de humanos, o desejo instintivo e incontrolável é conseguir mais crack, seja atacando outras pessoas, seja roubando eletrodomésticos com objetivo de vendê-los e comprar mais droga. Esse aspecto em si é um indício de que os zumbis de Peclý ainda

---

<sup>19</sup> Como lembra Carl Hart, “a palavra “cracolândia”, traduzida literalmente como o “território do crack”, é um termo pejorativo comumente utilizado no Brasil para descrever locais onde os supostos viciados em crack se reúnem para usar a droga” (HART, 2015, p. 1).

mantêm certo nível de consciência, pois eles utilizam objetos como armas improvisadas e invadem as casas para realizar roubos. Mas estudos não são feitos para compreender o vírus e descobrir o quanto de humanidade ainda resta nos transformados.

Com o vírus se espalhando entre os usuários de crack, inicia-se o que chamo de “apocalipse zumbi localizado”, já que o acontecimento não sai dos limites da Cidade de Deus graças à primeira medida que o governo toma: sitiar a favela, impedindo a entrada e a saída de qualquer pessoa até que tudo seja resolvido. É uma catástrofe breve, durando apenas uma noite, e restrita a um espaço específico.

Julio Ortega, no ensaio “La alegoría del apocalipsis en la literatura latino-americana” [A alegoria do apocalipse na literatura latino-americana] (2010), defende que, no contexto latino-americano, o apocalipse se manifesta como um contradiscurso, no sentido de trazer à tona a crise do fim como uma promessa de recomeço, em uma perspectiva que retorna à ideia do apocalipse bíblico. O apocalipse na Bíblia não é simplesmente o fim, como o senso comum passou a entender o conceito. É sim um acontecimento catastrófico, mas que se conclui com o cessar do sofrimento e a salvação da humanidade. Além disso, Ortega ressalta a influência das ditaduras na abordagem da temática no contexto de América Latina e diz que a alegoria apocalíptica problematiza as representações dominantes.

Apesar de Ortega não ter mencionado obras brasileiras, veremos que a representação da temática apocalíptica em *Cidade de Deus Z* se diferencia do modelo destacado pelo autor como geralmente encontrado nas obras literárias latino-americanas.

Como na obra de Kabral, o livro de Pecly não apresenta apenas uma protagonista, mas um grupo de personagens centrais. Por ser uma narrativa curta e não explorar a fundo aspectos individuais, essas personagens acabam possuindo a mesma importância. A narrativa mostra a situação a partir de dois pontos bem localizados e distintos. Um externo, distante e governamental, representado pelo secretário de segurança pública, Rômulo. E outro interno e próximo do perigo representado por um grupo de moradores que tentará sair da favela. Perspectivas “de dentro” e “de fora”. Com os focos narrativos variando entre o grupo que tenta escapar e o secretário de segurança, os zumbis recebem foco e são desenvolvidos, estes sim parecendo ser os personagens principais da narrativa. No fim das

contas, o romance é muito mais sobre os zumbis do que sobre humanos tentando sobreviver.

Rômulo representa o Estado na posição de secretário de segurança pública. Ele demonstra descrença sobre a existência dos zumbis, desmentindo o fato e proibindo seus subordinados de usarem inclusive a palavra. Nega completamente o elemento sobrenatural do acontecimento, dizendo que as criaturas são usuários comuns de crack. Mas Rômulo precisa tomar medidas para resolver o problema, e mais que isso, precisa garantir que os zumbis não alcancem outras regiões do Rio de Janeiro. O secretário ordena que seja antecipada a instalação de uma UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) para com esse pretexto liquidar os zumbis. A abordagem escolhida por Rômulo é extremamente violenta:

– Temos que acabar com isso hoje, vamos acabar com esses bichos, quero todos os caveirões e helicópteros a postos. Vamos traçar algum tipo de plano e matar o máximo de bichos que a gente puder, deixando o menor número possível de vítimas. Quando a gente for invadir, eu quero que aconteça um apagão na zona oeste. Depois arranjem um culpado para a falta de energia. Digam que foi a Light, fogo nas linhas de transmissões, roubo de fio. Inventem qualquer porra. É o único jeito da gente matar todos esses bichos, sumir com os corpos e colocar alguns cracudos normais, para dizer que curamos ele[s] (PECLY, 2015, p. 79).

Pouco tempo depois, o secretário Rômulo deixa de lado a preocupação com o número de vítimas, e dá autorização para o Bope matar qualquer pessoa que encontre, pois “quem tiver na rua é zumbi e acabou” (PECLY, 2015, p. 93). Nessa atitude podemos observar todos os moradores da favela, infectados ou não, perdendo o direito à humanidade. Com isso, uma verdadeira carnificina se inicia, zumbis e não infectados sendo alvejados nas ruas sem qualquer distinção. Para completar, caminhões de lixo são enviados para recolher os corpos, realizando uma completa limpeza que eliminará todas as provas de que a infestação aconteceu.

A narrativa é intercalada com a perspectiva de um grupo de moradores que tenta sair da favela diante da ameaça dupla, composta por zumbis e extermínio por parte da polícia. O grupo é formado por um casal heterossexual de namorados, um ninja aposentado (literalmente) e alguns traficantes, totalizando nove pessoas que se encontram aos poucos. A narrativa desse núcleo segue o modelo clássico da temática. Eles se organizam, procuram armamento para se proteger e seguem em direção a uma saída da favela que só um deles conhece, então não foi fechada pela polícia. Os acontecimentos seguem um ritmo

que se assemelha muito com o cinematográfico — certamente influência do trabalho de Pecly como cineasta.

Conforme o grupo avança pelas ruas e procura sobreviver, eles presenciam a abordagem policial, logo percebendo que não é feita uma distinção entre zumbis e não infectados. Tanto o narrador em terceira pessoa como esses observadores tendem a humanizar os zumbis e ressaltar o horror da ação policial. Corpos não infectados se misturam com os corpos dos zumbis e são recolhidos por tratores para encherem caminhos que os levarão para fora da favela. Querem eliminar não só a ameaça, mas também possíveis testemunhas, por isso a energia e os meios de comunicação como internet são cortados — o que não impede que algumas informações vazem e o caso ganhe repercussão nacional e internacional.

Alguns integrantes do grupo acabam morrendo conforme a narrativa se aproxima do fim, apenas quatro conseguem cumprir o objetivo e escapar da favela. O contexto mostra que os zumbis não são a maior ameaça, basta pensar no comportamento deles para concluir que não há um interesse em atacar pessoas. Como já mencionado, seu objetivo principal é adquirir mais crack. Sendo assim, nenhuma das personagens perece devido ao ataque de zumbis, mas sim em confrontos com a polícia. Esse aspecto é comum se tratando de narrativas de zumbis mais recentes, como a série *The walking dead* (2010- ), nas quais essas criaturas nem sempre são o maior perigo e os seres humanos também são representados como monstros, no sentido de realizarem atos violentos e desumanos.

Pecly faz poucas referências raciais em relação às suas personagens, mas não seria necessário, uma vez que ele está retratando um contexto majoritariamente negro tanto no que diz respeito à população moradora das favelas brasileiras quanto aos usuários de crack. Os dados da *Pesquisa nacional sobre o uso de crack* (2014) mostram que 78,68% dos usuários de crack são homens e 79,15% são pretos e pardos. Por isso, os estudos de Carl Hart sobre o crack e suas consequências foram importantes na análise do romance. O autor desenvolve uma perspectiva que desmitifica ideias cristalizadas sobre o crack e defende que a “guerra às drogas”, além de ser um fracasso, perpetua a discriminação racial e mantém a exclusão social e econômica. Um dos pontos principais nos estudos de Hart está na importância de analisar os contextos de utilização das drogas, e não reduzir o comportamento humano com noções de vício e processos químicos (HART, 2014, p. 80). O que nos leva a entender que os problemas hoje relacionados ao crack, como altos índices

de desemprego, já existiam antes do aumento do uso da droga, pois são reflexos do racismo institucionalizado e da pobreza (HART, 2014, p. 26).

O senso comum acreditou na narrativa criada sobre o crack ser uma droga altamente perigosa a ponto de apenas uma dose ser suficiente para deixar a pessoa viciada, mas desconhece que crack e cocaína em pó são a mesma droga. A grande questão é que

o crack foi absorto em uma narrativa de raça e patologia. Enquanto a cocaína em pó chegou a ser considerada um símbolo de luxo e associada aos brancos, o crack foi retratado como causador de efeitos exclusivamente viciantes, imprevisíveis e mortais e foi, essencialmente, associado aos negros. (HART, 2015, p. 2)

Como observa Juliana Borges (2018), “o discurso de epidemia e de amedrontamento da população em relação às substâncias ilícitas cria o caldo necessário para a militarização de territórios periféricos sob o verniz de enfrentamento a este “problema” social” (BORGES, 2018, p. 18). A autora também defende que a guerra às drogas carrega um discurso que sustenta a desigualdade racial e é fator central para aumento do encarceramento e do genocídio da população negra. É nesse sentido que Peclý, ao abordar a transformação zumbi a partir de um grupo marginalizado, constrói uma crítica social que nos permite pensar em como o Estado lida com problemas nas favelas brasileiras.

Tratar zumbis de forma desumana não é novidade, são criaturas que foram humanas, mas perdem esse *status* após a transformação. Mas é importante perceber que, em *Cidade de Deus Z*, o extermínio e a limpeza realizados pela polícia só acontece por causa do espaço em que o apocalipse se desenvolve. Pois como o próprio secretário Rômulo argumenta, “um tiro dado lá na Cidade de Deus não tem o mesmo valor de um tiro disparado em Copacabana” (PECLY, 2015, p. 110). Com a eclosão do apocalipse zumbi em uma favela, não há preocupação com as consequências ao lidar com o caso, pessoas não infectadas podem morrer no processo, pois a vida dessa população não tem valor para o Estado.

Contrariando a perspectiva de Ortega (2010), o apocalipse de Peclý ocorre apenas no nível da catástrofe, não há indício de renovação, não há esperança de salvação para os infectados ou o restante da população que enfrentou a violência do Estado pelas mãos da

polícia. Não é contra-apocalíptico porque não há mudança naquele contexto, não há sequer a promessa dela. Com os zumbis eliminados no fim do livro e os esforços para silenciar as narrativas sobre o acontecimento, a Cidade de Deus retorna para seu estado de normalidade. Normalidade que já é uma espécie de distopia, configurada por um ambiente hostil quase inóspito muito bem descrito por João Camillo Penna:

As guerras recorrentes entre facções de narcotraficantes, no Rio de Janeiro, definem um novo padrão rotineiro de guerra urbana, mas que de novo propriamente só tem o fato de terem adquirido recentemente visibilidade midiática ao atingirem ou respingarem nos bairros de classe média carioca. Quando as estatísticas de homicídio são distribuídas por área fica evidente que [no Brasil] as zonas mais vitimizadas são justamente os bairros pobres de periferia e favelas, em que as mortes atingem frequentemente níveis epidêmicos. Não por acaso são estas as áreas mais carentes de serviços públicos básicos (escolas, centros culturais e desportivos, água encanada, eletricidade, policiamento) [...]. O abandono do estado determina a ocupação destas áreas pelo comércio ilegal de drogas, que oferece um plano de carreira a uma juventude exterminável e rapidamente substituível, para quem os caminhos tradicionais de ascensão social deixaram de ser uma opção atraente (PENNA, 2007, p. 188-189).

Esses fatores em conjunto com a instalação de UPPs e a intervenção federal no Rio de Janeiro em 2018 mostram que as favelas brasileiras se encontram em um estado de exceção permanente. Em *Cidade de Deus Z*, o apocalipse zumbi é um evento sobrenatural definindo uma ruptura na ordem daquele espaço, mas há um antes e um depois marcados pela violência, uma realidade extratextual de opressão que não foi ignorada por Pecly.

*Cidade de Deus Z* é uma obra afrofuturista que não desconsidera o contexto social em que suas personagens zumbis estavam inseridas antes da transformação. Majoritariamente quem vive no contexto pós-apocalíptico das favelas brasileiras é a população negra, por isso é mais que pertinente considerar questões raciais ao analisar essa obra. A analogia já presente em nossa realidade ganha sentido literal na obra, usuários de crack se tornam zumbis de verdade que obedecem ao impulso de conseguir mais droga. A infestação funciona como justificativa para o governo lidar com o problema de forma extremamente violenta, sem tentar estudar o vírus antes ou esperar por uma possível melhora dos infectados após passarem os efeitos da droga. Assim Pecly direciona sua narrativa para um problema social, criticando o tratamento que os usuários de crack recebem do governo e da polícia. O autor ilustra a violência cotidiana das favelas

brasileiras e mostra que sua população, de maioria negra e periférica, não precisa se transformar em zumbis para ser considerada menos humana.

### **Afrofuturismo brasileiro**

Em comparação com o Brasil, a produção afrofuturista estadunidense está muito mais consolidada, tanto em termo de obras artísticas quanto de produção teórica. É fácil encontrar em língua inglesa manifestações afrofuturistas das mais variadas. Neste trabalho, o recorte das obras brasileiras se voltou para o momento em que a discussão sobre afrofuturismo começa a ganhar força. É impossível saber como estarão essas discussões daqui alguns anos ou prever se haverá um aumento também nas obras literárias, cinematográficas, musicais etc. Entretanto, podemos tirar algumas conclusões sobre como o afrofuturismo brasileiro se caracteriza a partir desses três romances.

O primeiro ponto a ser considerado é o fato de que as obras analisadas foram as primeiras publicações dos autores. No caso de Fábio Kabral e Lu Ain-Zaila, que continuam produzindo, é impossível prever como o conceito será explorado em obras futuras, mesmo com as publicações do segundo romance de Kabral e do livro de contos de Ain-Zaila.

Os três autores nasceram no Rio de Janeiro, então o recorte não mostra a perspectiva de autores de outros estados, o que contribuiria para pensar de fato em Brasil e não apenas na região sudeste.

Identifiquei alguns temas que são centrais e comuns aos três romances: desigualdade social, morte e sonho (ou a impossibilidade de sonhar no caso de *Cidade de Deus Z*). As abordagens são específicas, mas uma aproximação ajuda a estabelecer conexões.

A desigualdade social em Kabral aparece como modelo de diferença construído, em primeiro lugar, entre as linhagens e, em segundo plano, dentro de cada linhagem. A categoria racial está suspensa, então não existe a dicotomia branco x negro, mas sim outros parâmetros que estabelecem opressão e subjugação. Em Ain-Zaila a desigualdade social ocorre no que diz respeito à classe, focada no controle e distribuição injusta dos recursos naturais, já escassos no contexto pós-apocalíptico criado pela autora. A tecnologia tem papel importante para a manutenção desse controle e acaba servindo também para

desmascarar o esquema de corrupção. Já em Pecky, o tema é diretamente conectado com um problema urgente enfrentado por uma população marginalizada e majoritariamente negra. A desigualdade social, motivada pelo racismo, é estabelecida na relação entre periferia e centro, com um Estado que faz de tudo para manter o problema com os zumbis dentro da Cidade de Deus.

Exterminar os zumbis e qualquer prova da existência dessas criaturas é a forma como o governo lida com o problema, utilizando-se da morte para garantir uma limpeza e se livrar de pessoas já consideradas um problema antes mesmo da transformação. A narrativa sobre o acontecimento também é silenciada, não há direito à memória. Por isso a morte no livro de Pecky assume um ar definitivo, que acaba com vidas e as possíveis narrativas sobre elas. Aspecto muito diferente de *Ritos de passagem*, onde a morte não significa o fim, mas outro plano de existência, que, como vimos, permite ascensão pessoal, realizações heroicas e continuação da aventura. *Brasil 2408*, por sua vez, aborda a morte no meio caminho dessas perspectivas, é o fim da matéria e do corpo, mas não resulta na impossibilidade de construção de memória. Em relação ao pai da protagonista, o atentado terrorista serve para silenciá-lo e impedi-lo de revelar o esquema de corrupção. Mas Ena consegue resgatar o passado do pai e utiliza as informações deixadas por ele para a construção de um Brasil melhor.

O sonho é uma das formas que Ena encontra para acessar a memória do pai, então o sonho é caminho para recuperar o passado. Bem semelhante à perspectiva *Ritos de passagem*, onde o sonho é, além de prática de resgate, forma de projetar futuros e momento de convivências entre mortais e espíritos. Em *Ain-Zaila* e *Kabral* o sonho transcende as linhas do tempo presente e se relaciona com o desejo de mudança, respectivamente coletivas e individuais. Já em Pecky, há uma impossibilidade de se sonhar e imaginar alternativas para a opressão do presente. A narrativa se passa no curto período de uma noite e indica que os problemas no bairro continuarão, inexistindo uma perspectiva de mudança para o futuro, os problemas da população periférica serão mantidos.

A catástrofe em Pecky é uma questão imediata e local, as personagens precisam lidar com ela no calor de seu surgimento, por isso também há o tom de urgência e incerteza. Já em *Ain-Zaila* o apocalipse foi mundial e aconteceu há muito tempo, a sociedade brasileira se reestruturou da melhor maneira possível, tendo de se adaptar com novos padrões de vida.

Alguns teóricos indicam a necessidade de construção de futuros utópicos no afrofuturismo, mas os três romances analisados estão longe dessa perspectiva. O único que aponta para um futuro próspero é *Brasil 2408*, mas mesmo assim é uma prosperidade desenvolvida nas limitações de um planeta distópico e com poucos recursos.<sup>20</sup> Kabral constrói um mundo não futurista com seus próprios problemas e questões a serem resolvidas, mas sua narrativa se encerra com a manutenção da mesma configuração apresentada, apesar do desejo que suas personagens principais têm de proporcionar uma mudança em suas sociedades. E Pecly intensifica uma questão já problemática, também sem apresentar soluções para a distopia das favelas brasileiras.

Mas a utopia é só uma das várias formas de se fazer afrofuturismo. Como mencionei anteriormente, Delany (1984) diz que precisamos visualizar todas as possibilidades, boas e ruins, para saber onde queremos chegar. O afrofuturismo brasileiro está começando a ser construído, nossos aspectos nacionais e nossas questões específicas já se mostram essências na abordagem do conceito. É impossível saber o quanto nos distanciaremos do modelo estadunidense, é impossível saber qual força terá o movimento em nosso país nos próximos anos, nas próximas décadas. Mas sempre se pode especular imaginar um futuro para o movimento, e eu espero que ele seja produtivo e múltiplo.

---

<sup>20</sup> Um trabalho que questiona a vertente utópica do afrofuturismo é o artigo “O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente”, de Kênia Freitas e José Messias (2018).

**Considerações finais**

**Um futuro ancestral**

Crescer em contato com livros, filmes, séries e jogos eletrônicos me permitiu criar um panorama próprio, um cânone pessoal, que possuía poucas referências no que diz respeito a personagens negras. Os filmes estrelados por Will Smith, a série animada *Super Choque*, Wesley Snipes interpretando Blade, Chris Tucker em *O quinto elemento* (1997), Halle Berry como Tempestade e Mulher-Gato foram imagens isoladas em meio a tantos outros heróis brancos. Ser negro e não encontrar personagens negras com mais frequência não me impediu de me encantar com as narrativas especulativas protagonizadas por personagens brancas, mas também chegou o dia em que cansei de não me ver mais representado.

Na literatura foi mais complicado. As primeiras obras de autoria negra que li aconteceram na elaboração do projeto para o mestrado e durante a escrita desta dissertação. Octavia E. Butler demorou quase quarenta anos para ser traduzida para o Brasil, mas veio acompanhada das traduções de outros autores e autoras, chegou já com brasileiros produzindo obras literárias e movimentando discussões teóricas. Um bom momento no qual a internet nos permite assistir curtas-metragens afrofuturistas, ouvir Sun Ra e Janelle Monáe em plataformas digitais, participar do financiamento coletivo de artistas independentes.

Insistir no termo afrofuturismo é importante já que “se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível” (RIBEIRO, 2017, p. 41). Nomear é dar destaque, nomear nos permite focar em algo que precisa ser pensado e mudado. Entretanto, não devemos retirar as obras afrofuturistas do conjunto mais amplo da ficção especulativa, o conceito é essencial para ressaltar um modo específico de produção, ainda que as obras não deixem de pertencer ao conjunto maior formado pela fantasia, a ficção científica e o horror sobrenatural.

No primeiro capítulo, defendi a utilização do termo ficção especulativa para pensar a produção afrofuturista, um termo que busca aproximar a fantasia, a ficção científica e o horror sobrenatural. Apesar de cada gênero possuir suas particularidades e oferecer um modo de se pensar o movimento, para o afrofuturismo é mais importante perceber como os elementos não realistas se relacionam com a realidade da população negra e as questões do contexto pós-apocalíptico em que ela está inserida. Também foi objetivo do primeiro capítulo pensar em como a ficção especulativa falha em termos de representação negra, mesmo sendo fecunda em abordar temas da experiência negra, como opressão, preconceito

e o contato com o outro. Nesse cenário, o afrofuturismo não é um mero instrumento para preencher lacunas deixadas por autores brancos, mas um modo de organizar e pensar a produção de artistas negras e negros.

No segundo capítulo, o conceito de afrofuturismo foi explorado desde a criação do termo até as elaborações e contribuições subsequentes ao longo dos anos. Defini a ficção especulativa de autoria negra com protagonismo negro e perspectivas não eurocêtricas como premissa básica do afrofuturismo, pensando em um momento anterior e outro posterior ao termo. O movimento se caracteriza por artistas que produzem a partir do conceito, com objetivo de ser afrofuturista, e outros que tiveram e têm suas obras lidas a partir desta lente de teoria crítica. Um conceito amplo e interseccional que encontra representantes na literatura, no cinema, na música, nas artes plásticas e na moda, não se limitando à ideia de um futuro negro, mas também utilizando narrativas situadas em outras épocas.

Por fim, no terceiro capítulo, três obras literárias brasileiras foram analisadas, uma para cada gênero da ficção especulativa e todas publicadas após 2014, período em que também se iniciam no Brasil as discussões sobre afrofuturismo. Apesar de possuírem propostas e focos diferentes, alguns temas como desigualdade social, morte, sonho, memória e desejo por mudança são comuns aos romances. Conectam-se questões e problemas relevantes na sociedade brasileira, nos fornecendo uma boa noção de como o afrofuturismo pode ser explorado na nossa literatura. Outras obras sempre serão bem-vindas para a composição de um recorte mais amplo e mais representativo em termo de território nacional.

O título deste trabalho carrega o termo “futuro ancestral”, que é mais uma sensação que tive ao longo de algumas leituras do que um conceito, uma imagem que quebra as noções lineares estabelecidas entre passado, presente e futuro. Surgiu quando li um trecho de Walidah Imarisha já citado anteriormente, uma noção tão forte e que me emocionou de tal forma que preciso citá-la mais uma vez. “Nós somos os sonhos de pessoas negras escravizadas que ouviram que era muito ‘irreal’ imaginar que um dia elas não seriam chamadas de propriedade. Essas pessoas negras se recusaram a limitar seus sonhos ao realismo, e, em vez disso, nos sonharam” (IMARISHA, 2015, sem página, tradução minha). O presente é futuro em relação ao passado, para pessoas negras é também projeção coletiva. A luta pela liberdade definiu isso, e continuar desejando que as gerações futuras

vivam em contextos menos opressivos que os de hoje mantêm essa relação. São ficções e noções de futuro constantemente criadas e que se conectam por fazer parte de uma mesma experiência. Por isso o afrofuturismo não precisa falar necessariamente sobre um tempo futuro para fornecer imagens para a população negra. A força está na narrativa em si, em sua recepção e no seu poder de cura.

Enquanto eu assistia ao filme *Pantera Negra* (2018), de Ryan Coogler, pela primeira vez, não consegui deixar de pensar em como seria a experiência se eu ainda fosse criança. Toda a magia de Wakanda, pessoas negras diversas e sendo maioria em um filme em que quase não há personagens brancas. A possibilidade de pensar o que teria acontecido com um país não tocado pela colonização, os dilemas proporcionados pelo vilão, um herói que não resolve tudo sozinho, mas recebe apoio de aliados, principalmente mulheres negras. Naquela sala de cinema, fui três telespectadores: a criança empolgada que após o filme também se sentiria um herói, pronto para gritar “Wakanda forever”; o fã de cultura pop tendo uma lacuna preenchida nas suas experiências de recepção com uma obra de altíssima qualidade; e o pesquisador agradecido pelas possibilidades de análises críticas e pelo impulso que o filme proporcionou às discussões.

Como diz Clyde W. Ford, “quando enfrentamos um trauma, individual ou coletivamente, as lendas e os mitos são uma maneira de restabelecer a harmonia à beira do caos” (FORD, 1999, p. 9). Eu acredito que as narrativas afrofuturistas também podem servir a esse propósito. Imaginando, especulando, projetaremos realidades a serem alcançadas. Resgatando mitologias perdidas e heróis apagados, reconhecendo as conquistas científicas e tecnológicas da população negra. Fazendo-nos esquecer mesmo que por um momento dos problemas da realidade. Ou abordando os problemas do mundo lá fora para que tenhamos em mente o que ainda precisa ser mudado. Visualizar as mais variadas possibilidades de existência.

Utilizo uma ideia da protagonista de *A parábola do semeador*, de Octavia E. Butler, para dizer que o destino do afrofuturismo é criar raízes entre as estrelas. Algo terrestre, tocável, firme, em contato com algo distante, intocável, relacionado a uma viagem futura. Uma viagem cósmica que começou a ser feita há muito tempo, construindo um futuro ancestral compartilhado, constantemente projetado no antes e vivido no agora com mais projeções para o depois. Que as narrativas afrofuturistas continuem sendo possibilidade de

cura para as feridas deixadas pelo racismo, proporcionando imagens e criando sonhos nos quais a especulação nos deixa mais próximos de alcançar as estrelas.

## **Referências**

## Bibliografia

- ACHEBE, Chinua (2012 [2009]). “A educação de uma criança sob o protetorado britânico”. In: ACHEBE, Chinua (2012 [2009]). *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras. p. 13-33.
- AIN-ZAILA, Lu (2016). *(In)verdades*. Rio de Janeiro: [s.n.].
- AIN-ZAILA, Lu (2017). *(R)evolução*. Rio de Janeiro: [s.n.].
- ANDERSON, Reynaldo; JONES, Charles E. (ed.) (2016). *Afrofuturism 2.0: the rise of astro-blackness*. Lanham: Lexington Books.
- ASIMOV, Isaac (2014 [1950]). *Eu, robô*. Trad. Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph.
- BERTONI, Neilane; BASTOS, Francisco Inácio (2014). “Quem são os usuários de crack e/ou similares do Brasil? Perfil sociodemográfico e comportamental destes usuários: resultados de uma pesquisa de abrangência nacional”. In: BASTOS, Francisco Inácio; BERTONI, Neilane (orgs.) (2014). *Pesquisa Nacional sobre o uso de crack: quem são os usuários de crack e/ou similares do Brasil? quantos são nas capitais brasileiras?* Rio de Janeiro: Editora ICICT/FIOCRUZ. p. 45-67.
- BORGES, Juliana (2018). *O que é encarceramento em massa?* Belo Horizonte: Letramento.
- BRAS, Luiz (2018). Irmandade marginal (a contragosto). *Jornal Cândido*, n. 81, p. 20-29.
- BUTLER, Octavia E. (2017 [1979]). *Kindred: Laços de sangue*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco.
- BUTLER, Octavia E. (2018 [1993]). *A parábola do semeador*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco.
- CLASEN, Mathias (2010). The anatomy of the zombie: a bio-psychological look at the undead other. *Otherness: Essays & Studies 1.1*, v. 1, n. 1.
- CRENSHAW, Kimberlé W. (2004) A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem.
- CSICSERY-RONAY, Istvan (2011). *The seven beauties of science fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- DAVIS, Angela (2016 [1981]). *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2017). Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina e JENSEN, Laeticia (orgs). *Literatura e exclusão*. Porto Alegre, Zouk.
- DERY, Mark (1994). Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark (ed.). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham, NC: Duke University Press. p. 179-222.

- DELANY, Samuel R. (1984). The necessity of tomorrows. In: *Starboard wine: more notes on the language of science fiction*. New York: Dragon Press.
- DU BOIS, W. E. B. (2000 [1920]) The comet. In: THOMAS, Sheree R. (ed.). *Dark Matter: a century of speculative fiction from the african diaspora*. New York: Warner Books. p. 5-18.
- ELIA, Adriano (2014). The languages of afrofuturism. *Lingue e Linguaggi*, v. 12, p. 83-96.
- ESHUN, Kodwo (1998). *More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction*. Grã-Bretanha: Quartet Books.
- ESHUN, Kodwo (2003). Further considerations on afrofuturism. In: *CR: The New Centennial Review*, v. 3, n. 2, p. 287-302, summer 2003.
- FRANÇA, Julio. (2008) *O horror na ficção literária: Reflexão sobre o 'horrível' como uma categoria estética*. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo: ABRALIC.
- FAUSTINO, Deivison Mendes (2014). “O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo”. In: BLAY, Eva Alterman. (Org.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 75-104.
- FIKER, Raul (1985). *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* São Paulo: L&PM Editores.
- FORD, Clyde W. (1999) *O herói com rosto africano: mitos da África*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus.
- FREITAS, KÊNIA; MESSIAS, José (2018). O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Revista Imagofagia*, v. 17, p. 402-424.
- GATES JR., Henry Louis (2014 [2011]). *Os negros na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GILL, R. B. (2013). The uses of genre and the classification of speculative fiction. *Mosaic*, v. 46, n. 2, p. 71-85, junho.
- HART, Carl (2015). Slogans vazios, problemas reais. *Revista internacional de direitos humanos*, v. 12, n. 21.
- HART, Carl (2014 [2013]). *Um preço muito alto: a jornada de um neurocientista que desafia nossa visão sobre as drogas*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar.
- HEINLEIN, Robert A. (1991). *On the writing of speculative fiction*. In: DOZOIS, Gardner. et al. *Writing Science Fiction and Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin.

- HUMPHREYS, Richard (2000). *Futurismo*. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify.
- KABRAL, Fábio (2017). *O caçador cibernético da rua 13*. Rio de Janeiro: Malê.
- KABRAL, Fábio (2014). *Ritos de passagem*. São Paulo: Giostri.
- KING, Stephen (2013 [1981]). *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Trad. Louisa Ibañez. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva.
- KING, Stephen (2013 [2011]). *Novembro de 63*. Trad. Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Objetiva.
- LAVALLE, Victor (2018 [2016]). *A balada do Black Tom*. Trad. Petê Rissati. São Paulo: Editora Morro Branco.
- LOVECRAFT, H. P. (2008 [1927]). *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso. M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras.
- MACHADO, Carlos Eduardo Dias (2014). *Ciência, tecnologia e inovação africana e afrodescendente*. Brasília: Fundação Cultural Palmares.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra.
- MATHESON, Richard (2015 [1954]). *Eu sou a lenda*. Trad. Delfin. São Paulo: Aleph.
- MBEMBE, Achille (2014). *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona.
- MILLER, Jim (1998). Post-apocalyptic hoping: Octavia Butler's dystopian/utopian vision. *Science Fiction Studies*, v. 25, n. 2, p. 336-360.
- NASCIMENTO, Abdias (2016 [1978]). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas.
- NELSON, Alondra (2002). Introduction: future texts. *Social Text* 71, v. 20, n. 2, p. 1-15, summer.
- OKORAFOR, Nnedi (2014 [2010]). *Quem teme a morte*. Trad. Mariana Mesquita. São Paulo: Geração Editorial.
- ORTEGA, Julio. “La alegoría del Apocalipsis en la literatura latino-americana”, In: FABRY, Geneviève; LOGIE, Ilse; DECOCK, Pablo. (eds.) *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010.
- PATTERSON, Kathy Davis (2005). Echoes of Dracula: racial politics and the failure of segregated spaces in Richard Matheson's I Am Legend. *Journal of Dracula Studies*, n. 7. p. 19-28.
- PECLY, Julio (2015). *Cidade de Deus Z*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- PENNA, João Camillo. “Estado de exceção: um novo paradigma da política?”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 179-204.

PINHO, Osmundo (2004). Qual é a identidade do homem negro?. *Democracia Viva*, n. 22, p. 64-69.

RIBEIRO, Djamila (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp.

ROBERTS, Adam (2018). *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman.

ROSA, Waldemir (2006). “Observando uma masculinidade subalterna: homens negros em uma democracia racial”. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero VII - Gênero e Preconceitos*, 2006, Florianópolis. Anais Fazendo Gênero VII. Florianópolis: Editora Mulheres, v. 1, p. 1-7.

SAUDERS, Charles R. (2000). Why blacks should read (and write) science fiction. In: THOMAS, Sheree R. (ed.). *Dark Matter: a century of speculative fiction from the african diaspora*. Nova York: Warner Books. p. 398-404.

SCHNEIDER-MAYERSON, Matthew (2017). Climate Change Fiction. In: SMITH, Rachel Greenwald (ed.) (2017). *American Literature in Transition, 2000–2010*. Reino Unido: Cambridge University Press. p. 309-321.

SILVA, Tomaz Tadeu da (2014). A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) (2014). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes.

SOUZA, Waldson Gomes de; DIAS, Isadora Maria Santos (2018). Ficção especulativa escrita por mulheres negras. *Revista de Letras Juçara*, v. 2, p. 298-311.

TODOROV, Tzvetan (2012 [1970]). *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva.

Woodward, Kathryn (2014 [1997]). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) (2014). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes.

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

### **Sites e textos disponíveis na internet**

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. The danger of a single story. TEDTalks, YouTube, 7 Out. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>.

hooks, bell. O olhar opositivo – a espectadora negra. In: *Fora de Quadro*, mai. 2017. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>>. Acesso em 20 nov. 2018.

HOPKINSON, Nalo. “Waving at Trains - An interview with Nalo Hopkinson” In: *Boston Review*, oct. 2017. Disponível em: <<http://bostonreview.net/podcast/nalo-hopkinson-wavingtrains>>. Acesso 31 out. 2018.

IMARISHA, Walidah. Rewriting the future: using science fiction to re-envision justice. *Bitch Media*, 11 dev. 2015. Disponível em: <<https://www.bitchmedia.org/article/rewriting-the-future-prison-abolition-science-fiction>>. Acesso em 02 fev. 2018.

IPEAFRO. *Adinkra*. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/>>. Acesso em 10 jan. 2019.

LE GUIN, URSULA K. A whitewashed Earthsea. *Slate*, 16 dez. 2004. Disponível em: <<https://slate.com/culture/2004/12/ursula-k-le-guin-on-the-tv-earthsea.html>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

OKORAFOR, Nnedi. Stephen King's super-duper magical negroes. *Strange Horizons*, 25 out. 2004. Disponível em: <<http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/stephen-kings-super-duper-magical-negroes/>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

TV TROPES. *Speculative Fiction*. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SpeculativeFiction>>. Acesso em 03 mar. 2018.

WIKIPEDIA. *List of genres*. <[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_genres](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_genres)>. Acesso em 04 jan. 2019.

## Filmes e séries

*Alien, o oitavo passageiro*. Direção: Ridley Scott. Reino Unido/Estados Unidos, 1979.

*Branco sai, preto fica*. Direção: Adirley Queirós. Brasil, 2015.

*Corra!* Direção: Jordan Peele. Estados Unidos, 2017.

*The walking dead*. Direção: Vários. Estados Unidos, 2010- .

*Lemonade*. Artista: Beyoncé. Direção: Beyoncé Knowles-Carter, Kahlil Joseph, Melina Matsoukas, Dikayl Rimmasch, Mark Romanek, Todd Tourso e Jonas Åkerlund. Estados Unidos, 2016.

*Pantera Negra*. Direção: Ryan Coogler. Estados Unidos, 2018.

*Quarteto Fantástico*. Direção: Josh Trank. Estados Unidos, 2015.

*Space is the place*. Direção: John Coney. Estados Unidos, 1974.

*Star Wars: o despertar da força*. Direção: J.J. Abrams. Estados Unidos, 2015.

### **Jogo eletrônico**

*Dragon Age: Origins*. BioWare, Electronic Arts, 2009.