



ISSN: 2595-5713

Vol. 05 | N°. 9 | Ano 2022

Micaella Schmitz Pinheiro
Alexandre Linck Vargas

AFROFUTURISMO E DEVIRES DA (NÃO) IDENTIDADE

AFROFUTURISM AND BECOMINGS OF (NON) IDENTITY

RESUMO: O afrofuturismo é um movimento político, uma vanguarda artística e/ou um fenômeno cultural? A identidade do afrofuturismo situa-se em um ponto de tensão. Contudo, o reconhecimento do próprio movimento em suas características principais é um problema de pouca significância. Mais pertinente é o contato problemático do afrofuturismo com questões caras à sua poética. É o caso da fabulação da África, da identificação da negritude, do futuro especulado. Busca-se, portanto, com esse artigo fazer uma pequena história do afrofuturismo e investigação filosófica da identidade e devires da estética afrofuturista. Para tanto serão utilizados filósofos e escritores como Deleuze, Mbembe, Okorafor, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Afrofuturismo; Identidade; Devir.

ABSTRACT: Is Afrofuturism a political movement, an artistic avant-garde and/or a cultural phenomenon? The identity of Afrofuturism lies at a point of tension. However, the recognition of the movement itself in its main characteristics is a problem of little significance. More pertinent is the problematic contact of Afrofuturism with issues dear to its poetics. This is the case of the fabulation of Africa, the identification of blackness or the speculated future. Therefore, this article seeks to make a small history of Afrofuturism and a philosophical investigation of the identity and becomings of Afrofuturist aesthetics. For this, philosophers and writers such as Deleuze, Mbembe, Okorafor, among others will be used.

KEY WORDS: Afrofuturism; Identity; Becoming.

Site/Contato

Editores

Ivaldo Marciano
ivaldomarciano@gmail.com

Alexandre Antônio Timbane
alexandre.timbane@unilab.edu.br

Rodrigo Castro Rezende
rodcastrorez@gmail.com

AFROFUTURISMO E DEVIRES DA (NÃO) IDENTIDADEMicaella Schmitz Pinheiro ¹Alexandre Linck Vargas ²**Breve história do afrofuturismo**

O cenário é a cidade de Detroit, localizada nos Estados Unidos, durante os anos de 1980. O local que até então era considerado como sonho americano, berço do capitalismo industrial, transformou-se em ruínas após a saída do parque industrial da Ford. Com isso, outras empresas deixam a cidade, e sobram apenas fábricas semi-utilizadas e uma crise financeira. Nesse contexto, a juventude negra cresce sem muitas perspectivas. Assim, esses jovens passam a observar o cenário da cidade. Olhando para as ruínas das fábricas abandonadas, surge a criação de um imaginário social com a junção da música negra e os escombros da cidade, mais especificamente, da tecnologia deixada pelas fábricas. Mas, qual seria essa música negra? Ao contrário do que ocorreu em Nova York, onde o *rap* e o *hip-hop* cresceram falando do cenário urbano e da realidade racial, os jovens negros de Detroit procuravam por algo novo. Esse algo novo era uma música abstrata, especulativa, que criava linhas de fuga, ou melhor, narrativas de fuga para além da realidade. Os artistas passam a juntar o universo da ficção especulativa com a imagem da cidade e criam um novo tipo de música, que ficaria conhecida como *techno* (FREITAS, 2020).

Os jovens negros começaram a utilizar os equipamentos eletrônicos das antigas fábricas para criar gravações caseiras, automatizadas. Dentro desse contexto, havia um programa de rádio chamado *Afropop Worldwide*, com Georges Collinet. Em um programa específico, ocorre a discussão sobre as origens da música eletrônica nos Estados Unidos, que estaria relacionada com a população negra. Assim, diante do cenário criado, ficou estabelecido que o *techno* era de Detroit e o *house* de Chicago. Para os jovens locais, o *techno* era uma música futurista, pois os sons produzidos remetiam a uma imaginação do que seria o espaço, com aliens e espaçonaves (FREITAS, 2020). Em *The Last Angel of History* (1996), Atkins diz que: “sintetizadores representam a habilidade de fazer sons espaciais. Eu quero pousar um óvni em cima das músicas”. Os jovens Juan Atkins, Kevin Sauderson e Derrick May criaram então o *Belleville Three*, que seria o grupo conhecido por fundar o *techno* de Detroit. (Figura 1).

¹ Professora na rede pública de ensino. Doutoranda Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: mica.schmitz26@gmail.com

² Professor no curso de pós-graduação da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Doutor em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: linck.alexandre@gmail.com



Figura 1: Os três fundadores do *Belleville Three*.
Disponível em: [Entendendo o Detroit Techno | Origem do Techno \(eletrovibez.com\)](http://entendendoodetroittechno.com/origem-dot-techno)

Dentro desse contexto de ficção científica, música e evolução tecnológica, surgem as primeiras discussões oficiais sobre afrofuturismo. “Oficiais” porque anteriormente já existiam manifestações que podem ser consideradas como representantes do afrofuturismo, porém, naquele período, o termo ainda não havia sido criado (FREITAS, 2020). Um dos exemplos mais citados quando se pensa em afrofuturismo “antes do tempo”, ou seja, antes da criação do termo, é o artista Sun Ra. Herman Poole Blount, que posteriormente assumiria o nome artístico de Sun Ra, nasceu em 1914, no Alabama, Estados Unidos, e faleceu em 1993, no mesmo local. Foi compositor de jazz, poeta e filósofo. (Figura 2) Ele afirmava que não pertencia ao planeta Terra. Em suas músicas, e em sua performance em geral, Ra apresentava uma estética mística, relacionada com o antigo Egito e ficção científica (CLARK, 2015).

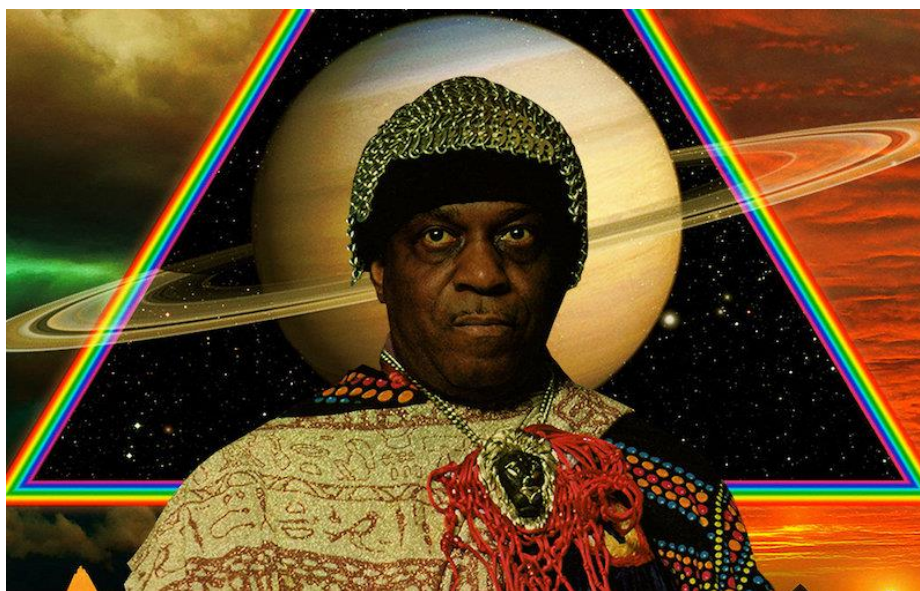


Figura 2: Sun Ra.
Disponível em: <https://www.treblezine.com/beginners-guide-sun-ra-albums/>

Uma das obras de Sun Ra que mais se destaca é o álbum de *jazz* intitulado *Space Is The Place* (1973). Posteriormente, Sun Ra lança um filme com o mesmo nome, dirigido por John Coney, escrito por ele mesmo e por Joshua Smith. O filme foi produzido no ano de 1972 e lançado em 1974. A ideia principal era mostrar que não havia espaço na Terra para os negros, devido a todo preconceito e racismo, por isso, eles deveriam se dirigir ao espaço e criar um novo local para morar. No filme, Ra se apresentou como uma espécie de profeta que buscava reunir a população negra para esse novo planeta. Dessa forma, iniciou-se uma disputa entre ele e o vilão Overseer. O que estava em jogo era o destino da população negra. De um lado, Ra apostou que a população negra poderia se redimir e ter um novo começo, já Overseer acreditava que essa mesma população é culpada por tudo que vinha ocorrendo a eles, especialmente relacionado com as situações sociais (FREITAS, 2018).

O filme pode ser pensado referente a representação dos negros, que foi reivindicada especialmente nos anos de 1960 nos Estados Unidos, com a luta pelos direitos civis, mas também como uma produção alinhada à estética do cinema blaxploitation. Assim sendo, o afrofuturismo de Sun Ra apresentado no filme reverbera o que parte da geração de jovens esperava da época, ao mesmo tempo em que traz a necessidade de continuar com as suas lutas e busca por direitos. Sun Ra afirma claramente que não há como a população negra continuar habitando a Terra, assim, eles deveriam procurar o seu “lugar” no espaço intergaláctico, e ele poderia ajudar. Ou seja, Sun Ra seria o signo de potência, possibilidade e liberdade para a população negra norte-americana. Ainda no âmbito musical, outro representante do afrofuturismo é George Clinton. (Figura 3) Nascido na Carolina do Norte, em 1941, Clinton é um cantor, compositor e produtor musical.



Figura 3: George Clinton.
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/George_Clinton

Na década de 1970, ele criou as bandas Funkadelic e Parliament, que se tornaram referência para o *funk* na época. Em ambos os projetos ele abordava temas relacionados com ficção científica e mitologia espacial. No documentário *The Last Angel of History* (1996), Clinton ressalta que queria ir aonde “ainda não tínhamos visto pessoas negras” (1996). De acordo com Clark (2015, p. 63):

Sua música prenuncia uma era espacial na qual personagens negros são os protagonistas primários e os árbitros culturais do futuro. Os lendários shows em estádios do Parliament na década de 1970 eram famosos por receberem a visita de um óvni imenso e cintilante, que surgia do teto em meio a nuvens de fumaça e efeitos pirotécnicos.

A estética afrofuturista se destaca no álbum *Mothership Connection*, lançado em 1975 pela banda Parliament. (Figura 4). Desde a capa do disco até as letras da música percebe-se essa relação com o cósmico e com a ficção científica



Figura 4: Capa do disco *Mothership Connection* (1975).

Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/afrofuturismo-e-a-coragem-de-abracar-o-caos/>

Na capa é visível a sua relação com a “música das galáxias”, onde um homem negro está sentado sobre uma espaçonave, aparentemente muito feliz. Esboça uma feição de alegria, pois está sorrindo, como se estivesse gritando em comemoração. Na sua cabeça encontra-se um chapéu, e óculos escuros. O tecido da sua roupa aparenta ser de astronauta, porém, o design é diferenciado, sendo uma espécie de *collant*. Ele também usa botas de cano alto, com salto. E sua pose, de pernas abertas e grande apelo sexual reforça a imagem de alegria e liberdade. O próprio nome do álbum pode ser relacionado com a questão afrofuturista e intergaláctica, pois *mothership* ou traduzindo, “nave-mãe”, é uma referência às naves espaciais, mais especificamente, a nave “primária”, pois a mãe é quem dá à luz, quem coloca o ser no mundo, ou nesse caso, no espaço.

Nas palavras de Clinton, o homem sentado em cima da nave seria um cafetão, e a nave seria uma representação de um carro *cadillac*. Por ser fã de *Jornada nas Estrelas*, ele recriou o futuro com base nas suas referências. O ritmo de suas músicas é inspirado em James Brown, porém, ele utiliza “gírias do gueto”. Além disso, o cantor afirma que a ideia principal era colocar a população negra em situações que elas não conseguiriam imaginar, ou que seriam “proibidas” de estar. Na letra da música que dá nome ao álbum *Mothership Connection*, Clinton (1975) canta:

*Well, all right! Starchild, Citizens of the Universe, Recording Angels.
We have returned to claim the Pyramids. Partying on the Mothership.
I am the Mothership Connection. Gettin' down in 3-D Light year groovin'
Well all right, if you hear any noise, it ain't nobody but me and the boys
Gettin' down. Hit it fellas!*

É perceptível a utilização de gírias e as referências ao espaço sideral, onde ele afirma estar viajando de uma “nave-mãe”, há “anos luz” ao mesmo tempo em que fala sobre a história africana, mais especificamente, sobre o Egito, pedindo para que os negros “reivindiquem as pirâmides”. Em outro trecho, o cantor continua:

*Doin' it up on the Chocolate Milky Way What's up CC? Have you forgot me?
Are you hip to Easter Island? The Bermuda Triangle? Heh heh! Well, all right.
Ain't nothing but a party! Starchild here, Citizens of the Universe I bring forth
to you the Good Time On the Mothership. Are you hip? Sing, fellas! Starchild
here, citizens of the universe Gettin' it on, partying on the Mothership. When
Gabriel's horn blows, you'd better be ready to go. Swing low Time to move on
Light years in time Ahead of our time Free your mind, and come fly With me It's
hip On the Mothership Groovin' Swing down, sweet chariot Stop, and let me
ride.*

No trecho acima, ainda sobre a música *Mothership Connection*, de George Clinton (1975), é possível observar mais uma vez as referências sobre o espaço, onde ele afirma que está

fazendo uma festa dentro de uma nave, na “via láctea de chocolate”. Ao mesmo tempo, ele afirma que é “hora de seguir em frente (...) à frente do nosso tempo”, ou seja, pode-se analisar essa frase como se Clinton tivesse buscando uma nova possibilidade para o seu povo, assim como Sun Ra. E essa nova possibilidade se encontraria em um futuro espacial. Ytasha Womack (2015, p. 41) disse que George Clinton e suas bandas,

se pôs a explicar a cosmologia do Parliament/Funkadelic – um inspirador conto galáctico no qual o funk cumpria a função da Força em Star Wars, em um épico espacial que opunha malfeitores e aqueles à procura da luz, tudo contado em uma série de álbuns. Ele se referia aos duplos sentidos nas obras, às camadas múltiplas em várias letras. E, quando eu estava prestes a responder que ele estava inventando tudo, percebi que aquilo fazia algum sentido.

Cabe ressaltar que existem outros músicos que podem ser compreendidos como afrofuturistas dentro do mesmo contexto. Porém, foi apenas em 1994 que Dery oficializou o que seriam esses movimentos denominados de “afrofuturismo”. Em seu texto intitulado *Black To The Future*, Dery define afrofuturismo como: “*Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth century technoculture (...)*” (DERY, 1994, p. 180). O autor se baseou nas discussões ocorridas nos anos 1980 e 1990 sobre cibercultura, tecnologia e cultura pop dos Estados Unidos para criar o conceito de afrofuturismo. As ideias de Dery são expostas por meio de entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose (autores negros) (WOMACK, 2015, p. 36).

Como pode ser visto, o termo não “surge do nada”. Já estavam ocorrendo manifestações artísticas de jovens negros que buscavam essa junção de futuro com tecnologia. Posteriormente, em uma entrevista, Dery (2018, p. 93) afirmou que criou “o termo afrofuturismo em parte por frustração - melhor dizendo, fúria - diante da incrível brancura da tecnologia dos anos de 1990 (...)”. A partir disso, alguns autores, inclusive o próprio Dery, fazem relação entre os negros afro-americanos e abdução, pois desde o início de sua história eles foram retirados do seu continente, levados para o desconhecido, por pessoas totalmente diferentes e obrigados a viver de forma desumana. Os afro-americanos foram atravessados por essa “nova” cultura e obrigados a “esquecer” o seu passado.

2 Afrofuturismo, identidade, devir

Após a exposição acima sobre uma breve introdução do conceito de afrofuturismo, seu surgimento e os principais expoentes, surge um questionamento: que África é essa que os afrofuturistas norte-americanos estão identificando? Percebe-se que o afrofuturismo é, sobretudo, um conceito de idealização da África, sendo assim um movimento “afrofuturista diaspórico”,

pois ele não foi criado por pessoas que vivem no continente africano, e sim, majoritariamente, por cidadãos norte-americanos. Em seguida esse movimento se ramificou para outros locais, como a Europa e o próprio Brasil. Porém, alguns pesquisadores africanos vêm criticando esse conceito enquanto uma idealização de uma África inexistente, alienada de sua história, suas memórias, seus sentimentos e as vontades do próprio povo.

Para rebater o conceito de afrofuturismo criado nos Estados Unidos, surge o africanofuturismo, ou *africanfuturism*, conceito criado por uma escritora estadunidense com ascendência nigeriana, chamada Nnedi Okorafor. Para a autora, o *africanfuturism* dá ênfase ao ponto de vista africano, e pensa no que pode ser e será, ou seja, não “imagina” ou “especula” o futuro africano, mas sim, pensa no continente africano no “agora” e no que pode ser, não necessariamente no que poderia ter sido, como acontece muito no afrofuturismo. Ou seja, ao invés de pensar no futuro do passado, ela pensa no presente e no futuro das pessoas negras e do continente africano. Dentro desse conceito, todas as pessoas negras, independente da sua localização geográfica, são incluídas. Assim, ambos os termos, *africanfuturism* e afrofuturismo, possuem características similares, pois “africanfuturism is concerned with visions of the future, is interested in technology, leaves the earth, skews optimistic, is centered on and predominantly written by people of African descent (black people) and it is rooted first and foremost in Africa.” (OKORAFOR, 2019, sem página).

Nas palavras de Okorafor (2019), a diferença entre *africanfuturism* e afrofuturismo é: “*that Africanfuturism is specifically and more directly rooted in African culture, history, mythology and point-of-view as it then branches into the Black Diaspora, and it does not privilege or center the West.*” Ou seja, o *africanfuturism* não trata o continente africano como o lugar de uma perda, o que é diferente do afrofuturismo, que “parte” do continente africano e se localiza no Ocidente. Para tornar as diferenciações mais claras, observa-se o exemplo dado pela própria autora, “Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in Oakland, CA, USA. Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in a neighboring African country.” (OKORAFOR, 2019, sem página). Percebe-se que o afrofuturismo, na visão da autora, é uma ramificação do continente africano. Ou seja, iniciou na África e foi para outros continentes, mais especificamente, para os Estados Unidos. Já o *africanfuturism* iniciou e procura, na maioria das vezes, permanecer na África, com o povo africano contando as suas histórias. Por fim, a autora conclui que o *africanfuturism* não é um muro, e sim, uma ponte, pois em nenhum momento há a necessidade de criar uma “rivalidade” ou “concorrência” entre os povos africanos ou afroamericanos.

Por tudo isso, um problema identitário se impõe e coloca, mais uma vez: que África seria essa que vocês (americanos continentais) estão identificando? Essa pergunta, inclusive, se

ramifica nas problematizações a respeito dos agentes do afrofuturismo. Pois, apenas pessoas negras podem “fazer” afrofuturismo? Então, deve-se descartar os conceitos criados por pessoas brancas? Invalidá-los? Como dito nos parágrafos acima, o termo afrofuturismo foi criado oficialmente por Mark Dery, um homem branco, porém, cabe ressaltar que o termo foi e vêm sendo discutido por pessoas negras, como Ytasha Womack, Lisa Yaszek, Kênia Freitas, Fábio Kabral, entre outros. Observa-se, então, uma tensão nas questões identitárias de raça. Essa tensão, porém, parece constitutiva do afrofuturismo e da experiência na diáspora. Por mais que os próprios africanos não se reconheçam no conceito de afrofuturismo, sendo uma visão acometida de muita “paixão”, ou “ilusão”, de uma África perdida, é justamente a idealização, ou melhor, a especulação poética pela perda o que caracteriza a potência do afrofuturismo.

Para refletir sobre, passa-se a utilizar o conceito de potência do falso, de Gilles Deleuze (2007). O conceito de potência, que Deleuze utiliza de Nietzsche, pode ser entendido como “pode-vir-a-ser”. Sua crítica se aplica ao conceito de verdade, e, mais especificamente, ao platonismo, dando novos sentidos à ideia de simulacro. O simulacro é, para Platão, compreendido como uma subversão do mundo das ideias, a cópia da cópia. Porém, o simulacro guarda uma potência, segundo Deleuze, que é a do contra-ideal ou potência-diferenciante. Se há uma igualdade no simulacro, é porque ele se diferencia. Ou seja, o simulacro é uma falsificação do mundo que tem o poder de operar perspectivas sobre ele a partir da ficcionalização.

Para tornar o conceito mais objetivo, Deleuze (2007) vê a potência do falso no documentário. Ao produzir um documentário, o cineasta não está preocupado se o conteúdo é “100% verdadeiro” ou não, o que importa é a performance das pessoas que ali expostas se fazem ver. A mentira, então, é uma fabulação material capaz de colocar a verdade sob múltiplas perspectivas e, assim, encurralar o que nela há de idealismo. Conforme vimos, o mesmo poderia ser dito do afrofuturismo, pois sua potência do falso a partir da diáspora trata, sobretudo, de uma África fabulada. O passado-futuro africano é falso enquanto potência, sendo, portanto, um lugar onde a identidade pode ser (re)criada.

Nesse sentido, o conceito de “literatura menor” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002) torna-se pertinente. De acordo com os autores, ao desterritorializar a língua, cria-se uma língua menor, ou melhor, uma minoração da língua. A literatura menor seria a forma de expressar um devir, um vir-a-ser, algo que em muito se relaciona com o afrofuturismo, um vir-a-ser negro no futuro. Cabe explicar com um pouco mais de detalhe o que é devir na teoria deleuzeana. O devir é algo inacabado, um vir-a-ser, “uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1993, p. 1). O devir não possui uma forma definida, não é uma mímese, não é identificação. Ele cria zonas de contato, de vizinhança, que torna indivisível, indiferenciável, o que se deseja atingir e o que foi atingido. Pode-se tornar-se devir em qualquer aspecto, devir-

homem, devir-mulher, devir-planta, devir-negro, devir-indígena. E esses encontros, essas relações de devir podem acontecer por meio da literatura. (DELEUZE, 1993). “Quando Le Clézio devém-índio, é um índio inacabado esse, que não sabe ‘cultivar milho nem talhar uma piroga’: em vez de adquirir características formais, entra numa zona de vizinhança” (DELEUZE, 1993, p. 2).

Essa seria a força delirante da literatura. Deleuze (1997, p. 15) diz: “não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal”. Desde os primórdios, o que vem ocorrendo na literatura e na cultura é uma predominância de um delírio. O que Deleuze (1997) entende por delírio pode ser dividido em dois pólos: como doença e como saúde. Como doença o delírio surge ao acreditar na existência de uma raça pura e dominante. Como saúde o delírio ocorre na revolta do povo oprimido, que resiste e abre caminho para si por meio da literatura (DELEUZE, 1997). Dessa forma, a literatura tem como “função” ou “missão”, “por em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (DELEUZE, 1997, p. 15). Um exemplo dessa resistência é justamente o surgimento do afrofuturismo. Pois o movimento afrofuturista é um delírio que busca resistir à narrativa eurocêntrica e produzir seu “próprio povo”, que ainda falta, mas que há de se encontrar no futuro.

Percebe-se, então, que é justamente por meio da ficção científica e da insuficiência identitária que o afrofuturismo surge. É a procura de uma produção de um espaço, de uma existência negra que foi negada. Ao produzir esse espaço, ocorre a produção de identidade, mas essa identidade surge a partir de linhas de fuga. Não há como encerrar uma identidade sendo que o futuro e o passado foram roubados, negados. É justamente por ter tido uma ancestralidade furtada que ocorrem as linhas de fuga e uma restauração de um possível futuro por intermédio de fabulações. Daí a minoração da língua que utiliza a literatura para fazer ser dito o que a narrativa dominante obliterou.

Outro ponto a se pensar é o problema do conceito de identidade no interior do afrofuturismo. “(...) os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude hoje e amanhã. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica (...)” (WOMACK, p. 30, 2015). Crítica, está, já presente nas filosofias africanas que em muito põe em questão a noção de identidade, bastante tributária às filosofias europeias. Diz Mbembe:

Creio que o legado grego da filosofia, que ademais tanto marcou as ciências sociais, centra-se demais nas questões ontológicas do ser e da identidade. Nas tradições africanas ancestrais e na experiência contemporânea, o ponto de partida da interrogação sobre a existência não é a questão do ser, mas a da relação e da composição; os nódulos e os potenciais situacionais; a junção das

multiplicidades e da circulação. Essa plasticidade não se tornou objeto de uma problematização consistente no discurso filosófico (MBEMBE, 2018, p. 22-23).

Alguns autores que estudam o afrofuturismo, como Fábio Kabral (2018), defendem que só podem ser classificadas como afrofuturistas histórias escritas por pessoas negras, e com o protagonismo de pessoas negras. Contudo, isso está longe de apaziguar a tensão no conceito de identidade no afrofuturismo. Afinal, a poética afrofuturista é disseminada e com ramificações. Um exemplo é o personagem Pantera Negra, que atualmente é considerado como uma obra afrofuturista, especialmente após a estreia do filme de Pantera Negra (2018), dirigido por Ryan Coogler. O personagem foi criado por Jack Kirby, um homem branco e judeu. Contudo, tanto o personagem quanto a estética kirbyana permanecem bastante ligados ao afrofuturismo. Como foi o caso da exposição de arte, realizada nos Estados Unidos, idealizada por John Jennings e Stacey Robinson, denominada de Black Kirby. A ideia principal foi reproduzir os traços de Kirby, em capas de HQs com personagens famosos, como Capitão América, Thor e Hulk, na versão negra. (Figura 5).



Figura 5: Exposição Black Kirby.

Disponível em: <https://teianeuronial.com/black-kirby-e-a-turma-da-monica-negra>.

Black Kirby é menos um postulado identitário e mais um devir (Deleuze) ou uma plasticidade (Mbembe). É a constatação de que a identidade pouco tem a fazer perante os contatos (e contágios) materiais. Em *Diferença e Repetição* (1988, p. 16), Deleuze afirma que: “todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e repetição.” Ao criarmos uma identificação, por meio de uma diferenciação, estamos reafirmando uma identidade inexistente, apenas repetindo o diferente

sob a imagem de uma semelhança. Para tornar mais objetivo o pensamento, podemos retornar ao caso do Pantera Negra que, apesar de ter sido criado por brancos, encontra seus devires-negro e fomenta uma produção de novos conteúdos baseados na convergência entre estética kirbyana e negritude.

Nessa mesma linha, o afrofuturismo acaba sendo, então, uma tentativa de restituição, na medida em que uma ancestralidade foi roubada e negada. Contudo, para ela ser restaurada precisa de fabulação, invenção, precisa delirar e falsear-se para se fazer potente. A ficção surge como o ato de criação de outras possíveis identidades. Entretanto, essas mesmas identidades estão sempre no limiar entre identidade e não-identidade, ou seja, elas estão postas como linhas de fuga, minoração da língua em busca de espaço, *de um espaço*. Dito de outro modo, na medida em que o passado é virtual, esse futuro, afro-futuro, só pode ser demarcado por linhas de fuga da própria identidade que fora negada. No afro-futuro muitas outras linhas hão de convergir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AKOMFRAH, John. **The Last Angel of History**. London: Black Audio Film Collective, C4/ZDF, 1995.

CLARK, Ashley. **Afrofuturismo: Cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. Organização: Kênia Freitas. 1ª Edição: Nov. 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/25056285/Mostra_Afrofuturismo_Cinema_e_M%C3%BAsica_em_uma_di%C3%A1spora_Intergal%C3%A1ctica>. Acesso em 02 de maio de 2022.

CLINTON, George. WORRELL, Bernie; COLLINS, Bootsy. Mothership Connection. In: CLINTON, George. **Mothership Connection**. 1975. Disponível em: <[Mothership Connection - Parliament - LETRAS.MUS.BR](#)>. Acesso em: 15 maio de 2022.

Deleuze, Gilles, “**La Littérature et la Vie**”, Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993, pp. 11-17. Disponível em: <http://www.rogerioa.com/resources/Opt_Lit/Deleuze---Literatura.pdf>. Acesso em: 12 maio 2022.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. 176 p.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. tradução: Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: ed. Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia: v. 1**. São Paulo: Ed. 34, 1995

DERY, Mark. **Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose**; in *Flame Wars: the discourse of cyberculture*. Durham: Duke University Press. 1994. Disponível em: <<https://www.uvic.ca/victoria-colloquium/assets/docs/Black%20to%20the%20Future.pdf>>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

DERY, Mark. "De volta ao afrofuturo: afrofuturismo 1.0". LAIA, João (Org.). **Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil**. Edições Sesc São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, 2018, p. 91-111.

FREITAS, Kênia. Minicurso online: **Afrofuturismo, Ficções Especulativas e Fabulações no Cinema Negro**. 2020.

FREITAS, Kênia. **SPACE IS THE PLACE: Sun Ra, o mito do cinema**. Multiplot!, 2018. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2018/04/space-is-the-place-o-mito-no-cinema/>>. Acesso em 02 de maio de 2022.

KABRAL, Fábio. Afrofuturismo: **Ensaio sobre narrativas, definições, mitologias e heroísmo**. 2018. Disponível em: <https://medium.com/@ka_bral/afrofuturismo-ensaios-sobre-narrativas-defini%C3%A7%C3%B5es-mitologia-e-hero%C3%ADsmo-1c28967c2485>. Acesso em 02 de maio de 2022.

MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. N-1, 2018. Série Pandemia.

OKORAFOR, Nnedimma. **Africanfuturism defined**. 2019. Disponível em: <<http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>>. Acesso em: 10 maio 2022.

Recebido em: 25/03/2022
Aprovado em: 30/06/2022