

Cynthia Maria Rocha Nunes; Priscila Almeida Cunha Arantes \*

# O Afrofuturismo enquanto Design



Cynthia Maria Rocha Nunes é Mestranda em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, com pesquisa investigando design, descolonialidade e afrofuturismo, sob orientação da Prof. Dra. Priscila Arantes. Bolsista CAPES. Graduada em Design Gráfico pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Atua como designer há sete anos, com ênfase em Programação Visual, Ilustração e Design de Produto.

<cynthiamrnunes@gmail.com>

ORCID 0000-0001-9158-6171

Priscila Almeida Cunha Arantes é Priscila Almeida Cunha Arantes é crítica de arte, curadora e pesquisadora no campo da arte, curadoria, museu e estética contemporânea. É formada em filosofia pela USP, possui mestrado e doutorado em comunicação e semiótica pela PUC-SP e pós-doutorado pela Unicamp e Penn State University (EUA). É professora dos cursos de graduação e pós-graduação na PUC/SP e professora titular da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo.

<cpriscila.a.c.arantes@gmail.com>

ORCID 0000-0002-0500-0849

**Resumo** O artigo tem como objetivo posicionar o Afrofuturismo enquanto um projeto de design. Para tal, parte de uma tessitura das acepções de design—propostas por Cardoso, Papanek e Flusser— para contextualizar a atividade a partir da amplitude inerente ao seu conceito, aliada às definições de Afrofuturismo propostas por Yaszek e Dery, que o posicionam enquanto um movimento abrangente que emerge do encontro da tecnologia com as vivências ancestrais do povo da diáspora africana. O artigo relaciona as questões referentes à memória, passado e cultura do povo africano, fundamentando-se em Hall e Benjamin, com a criação destas possibilidades de futuros: o desenvolvimento do projeto e os artefatos materializados são a relação necessária para enquadrar o Afrofuturismo enquanto um projeto de design. Para explicitar esta relação, as capas dos discos Afrofuturistas “Space is the Place”, “The Archiandroid” e “Xenia” foram analisados pelos elementos da linguagem visual propostos por Lupton e Philips.

**Palavras-chave** Design, Afrofuturismo, Design Afrofuturista, Capas de Disco.

### Afrofuturism as Design

**Abstract** *The article aims to place Afrofuturism as a design project. Therefore, it starts from a web of design meanings— proposed by Cardoso, Papanek and Flusser— to contextualize the activity from the breadth inherent in its concept, allied with the definitions of Afrofuturism proposed by Yaszek and Dery, which conceive it as a broad movement that emerges from the encounter of technology with the ancestral experiences of the people of the African diaspora. The article lists the issues related to the memory, past and culture of the African people, based on Hall and Benjamin, with the creation of possibilities for the future: the development of the project and materialized artifacts are the necessary relationship to frame Afrofuturism as a design project. To exhibit this relationship, the Afrofuturist album covers “Space is the place”, “The Archiandroid” and “Xenia” were analysed by the elements of visual language proposed by Lupton and Philips.*

**Keywords** *Design, Afrofuturism, Afrofuturistic Design, Album Covers.*

### Afrofuturismo como Design

**Resumen** *El artículo tiene como objetivo posicionar el afrofuturismo como un proyecto de design. Para ello, parte de un tejido de significados del design— propuesto por Cardoso, Papanek y Flusser— para contextualizar la actividad desde la amplitud inherente de su concepto, aliado a las definiciones de Afrofuturismo propuestas por Yaszek y Dery, que lo posicionan como un movimiento que surge del encuentro de la tecnología con las experiencias ancestrales de los pueblos de la diáspora africana. El artículo relaciona temas relacionados con la memoria, el pasado y la cultura del pueblo africano, a partir de Hall y Benjamin, con la creación de estas posibilidades de futuro: el desarrollo del proyecto y los artefactos materializados son la relación necesaria para enmarcar el Afrofuturismo como un proyecto de design. Para aclarar esta relación, se analizaron las portadas de los álbumes Afrofuturistas “Space is the Place”, “The Archiandroid” y “Xenia” utilizando los elementos del lenguaje visual propuestos por Lupton y Philips.*

**Palabras clave** *Design, Afrofuturismo, Design Afrofuturista, Portadas de álbumes.*

## Introdução

O design pode ser entendido a partir de uma miríade de significados, disponíveis por meio da arguição de diferentes autores, para além dos artefatos que são desenvolvidos industrialmente: esses significados posicionam o design como uma atividade que dialoga, também, com o espaço social, já que se trata de uma atividade de planejamento, projeto.

As sociedades neocoloniais apresentam uma série de problemáticas referentes às pessoas de representação minoritária. No que diz respeito à população negra da diáspora, a sistematização da opressão, ocorrida em decorrência do sequestro da população africana durante o período da expansão marítima europeia, contribuiu para que essa população fosse relegada ao ostracismo, vítimas da perseguição estatal e social. Em meio a essa realidade limitante, é difícil criar um ideal futuro que contemple a participação— a existência— dessas pessoas. O Afrofuturismo surge para ser um meio de produção desse futuro possível, criando ideias, histórias e artefatos em consonância com o passado artístico e cultural da África, as problemáticas do presente e ideais de futuro já estabelecidos (YASEK, 2013). Dessas produções Afrofuturistas, pode-se destacar o papel dos artistas musicais e das conexões estabelecidas entre seus ideais, as músicas criadas e capas dos discos que alocam estas músicas.

O presente artigo se pauta em empreender uma conexão entre os conceitos de Cardoso (1999), Flusser (1988) e Papanek (1973) para conceituar uma ideia de design que abarque a multiplicidade de sua atuação prática. Se o Afrofuturismo é um projeto de futuro, ele pode ser considerado, também, um projeto de design?

## Design: entre o projeto e a materialidade

Dedicar-se a conceituar o significado de “design” é um esforço que vem sendo empreendido durante o curso da história. O emprego do termo data do século XVII, no contexto da Inglaterra industrial, e foi aplicado na intenção de definir o profissional responsável pelos projetos que posteriormente seriam fabricados em série pelas indústrias. No entanto, é inocente partir de uma perspectiva que considera que a atividade do designer tenha surgido apenas com a Revolução Industrial, tendo em vista que mesmo na Antiguidade algumas técnicas básicas de produção em série— como moldagem de cerâmica e fundição de metais, por exemplo—, já eram utilizadas pelos seres humanos para a produção de artefatos<sup>1</sup> (LUCIE-SMITH *apud* CARDOSO, 1999). É com a Revolução Industrial, contudo, que a aplicabilidade do

---

1 Para este artigo, seguindo a definição de Cardoso (2013, l. 372), “artefato” será utilizado para referenciar objetos que são criados a partir da atuação do homem sobre a matéria-prima, ou seja, objetos que são fabricados pelo homem.

termo se torna mais extensiva: foi no início do século XIX que um relativo número de trabalhadores (em geral, relacionados às produções de padrões ornamentais das indústrias têxteis) passou a se intitular como “designers”.

“Design”, por sua vez, é um termo em inglês que pode, ao mesmo tempo, funcionar como substantivo— com os conceitos de intenção, plano ou configuração— e verbo—com os conceitos de tramar, simular, projetar... —. Essa duplicidade se faz presente, para além da perspectiva morfológica, no que se concerne à definição da palavra: sua origem vem da palavra latina “*designare*”, que também compreende ambos sentidos— o do desenho e o do projeto. O design, tendo este berço morfológico, também abrange, para a maioria daqueles que o conceituam, esses dois níveis, pois opera “atribuindo forma material a conceitos intelectuais” (CARDOSO, 1999). Esse duplo significado— desígnio e desenho (LE BOT, 1976) — permeia as atividades humanas: “todos os seres humanos são designers”<sup>2</sup> porque o design é o “planejamento e padronização que levam a um fim desejado e previsível”<sup>3</sup> (PAPANÉK, 1973, p. 23, tradução nossa). Ou seja, para Papanek (1973), organizar uma mesa, cozinhar uma receita, criar um concerto musical são atividades de design. Para além disso, é possível compreender que o design (a partir de seu duplo significado, seus projetos e produtos) é pautado no “desejo consciente de impor uma ordem significativa às coisas”<sup>4</sup> (PAPANÉK, 1973, p. 23, tradução nossa), que são transmitidas por meio de seu propósito enquanto artefato, ou seja, sua função<sup>5</sup>: e é neste momento que o design, enquanto produção de artefatos, se “afasta” da arte. Os artefatos e seus usos no contexto do design, estão, portanto, intrinsecamente associados aos seus respectivos projetos—e estes projetos foram concebidos para que atuassem facilitando situações. É, desta forma, que o processo de design é engendrado.

Para Flusser (1988), “objeto”<sup>6</sup> é algo que está no meio do caminho: sua raiz etimológica é o latim, *ob-iectum*; que em grego, vira problema). Os

2 “All men are designers”.

3 “Planning and patterning of any act towards a desired, foreseeable end”.

4 “Conscious effort to impose meaningful order”.

5 Ainda que o presente artigo considere que o design é o produto da separação das etapas do projeto e fabricação no contexto da produção industrial de artefatos, e que estes artefatos produzidos tenham de responder positivamente aos propósitos pelos quais foram criados (ou seja, que estes artefatos tenham uma função definida), ele não corrobora a perspectiva funcionalista herdada de escolas de design do início do século XX, como a Bauhaus, de que a forma segue a função (Papanek, 1973 p. 25). Isso se dá porque especificar que os atributos estéticos de um artefato determinam seu uso é uma aposta relativamente ousada, uma vez que a interação do ser humano com os artefatos não é inata, mas sim parte de um contexto no qual o indivíduo aprende, por meio da cultura, a interagir e manejar estes artefatos: qual função um artefato retangular, feito de alumínio e vidro e que apresenta um único botão, redondo e centralizado, explica ao usuário, per se? Steve Jobs modificou a indústria dos smartphones ao demonstrar o uso do iPhone em 2007, de forma que a interação do ser humano com o tal artefato fosse replicada para quaisquer outros dispositivos com a mesma função.

6 “Objeto” aparece para referenciar aquilo que Rafael Cardoso chama de “artefato”. A distinção é feita, neste momento, para que a obra e a ideia de Flusser sejam entendidas a partir de suas particularidades inerentes, considerando as elucidações semânticas e morfológicas, caras ao autor.

objetos surgem do encontro do ser humano com os obstáculos da vida e são criados com a finalidade de suplantá-los. Essa dinâmica, no entanto, abre espaço para um dilema: ao mesmo tempo que estes projetos são desenvolvidos para o “progresso”, eles obstruem o caminho. Os objetos com os quais “topamos” em nosso caminho foram criados por designers que nos precederam— de acordo com o contexto em que estes designers viviam e com as tecnologias disponíveis na época. Caso estes projetos atendam a particularidades muito específicas dos contextos de suas criações, talvez eles desconsiderem sua vida futura: desta maneira, estes objetos podem acabar se tornando um estorvo para os designers da posteridade, que lidarão com os novos problemas de seus entornos. Flusser (1988 p. 198)— assim como Papanek (1973 p.174) e Cardoso (2013, l. 2095) — considera que o designer deve ter responsabilidade sobre as suas criações: desde o desenvolvimento ao impacto que esta criação trará para o futuro.

Pensar o futuro é pensar, para além dos objetos (ou artefatos) desenvolvidos, a relação dos seres humanos neste porvir— em especial no que se concerne a quais seres humanos dialogam com os artefatos e se relacionam neste amanhã. Não é incomum para o ser humano considerar ideias futuras: são os futurólogos, designers, cenógrafos, autores e escritores que as desenvolvem, constituem e pavimentam as empreitadas de ficção especulativa, capazes de apontar e estabelecer horizontes futuros (DERY, 1994). Estes “designs de futuro” apresentam um plano de fundo utópico ou distópico que, por vezes, desconsidera a presença de pessoas negras— questão que também ocorre em tantas outras formas de representação midiática, como publicidades e propagandas.

## O Afrofuturismo: passado, presente e futuro entrelaçados

O Afrofuturismo, segundo Yaszek (2013, p. 1, tradução nossa) é “um movimento estético global que abrange arte, audiovisual, literatura, música e pesquisas acadêmicas”<sup>7</sup>, que emerge do encontro da tecnologia com os dilemas vividos pelos povos negros da diáspora, ou seja, dos descendentes daqueles africanos que foram sequestrados de suas terras natais para servir como escravos no Novo Mundo. Seu objetivo é o estabelecimento de cenários de novos futuros possíveis, que contemplem a existência e o protagonismo de pessoas negras (YASZEK, 2013). Para tal, diferentemente da cronologia linear ocidental, ele considera o tempo de forma cíclica, entrelaçando passado, presente e futuro em uma única composição: ou seja, para a construção de um afrofuturo, há a necessidade de uma retomada histórica da memória africana— sistematicamente retirada dos povos escravizados, que tiveram seus registros culturais (penteados, indumentárias, idioma, or-

7 “It’s a global aesthetic movement that encompasses art, film, literature, music, and scholarship”.

ganização social...) destruídos (DELANY *apud* DERY, 1993)— e da reflexão a respeito das questões do presente, que ecoam as estruturas construídas historicamente nas sociedades escravagistas modernas.

As narrativas fantasiosas sempre fizeram parte do imaginário das sociedades. O gênero literário da ficção científica é o que posiciona essas narrativas em um local de maior proximidade com a realidade e a racionalidade ocidental, tendo em vista que são pautados por pressupostos científicos. Estes futuros ficcionais ora apresentam otimismo utópicos, ora apresentam pessimismos distópicos porque, para Fisher (2000 *apud* Eshun (2003)), a ficção científica é capaz de criar um capital social que orienta o futuro: ao estabelecer parâmetros possíveis para o porvir, cria uma especulação mercadológica que positiva ou negativa estas noções de futuro criadas. Nessa toada, as ficções científicas dialogam intrinsecamente com o Afrofuturismo porque a vivência dos povos negros da diáspora é, essencialmente, uma distopia real. A vivência à margem da sociedade, em meio às gambiarras tecnológicas para garantir a sobrevivência (como por exemplo os “gatos” de redes elétricas, as ligações clandestinas que têm como objetivo o furto de energia), a perseguição dos dispositivos estatais, a fome, a pobreza e a falta de protagonismo social— o centro de São Paulo, por exemplo, é praticamente um cenário *cyberpunk*, onde usuários de crack acendem seus cachimbos em meio aos prédios altos e o vai-e-vem apressado da burguesia que cada vez mais toma conta do espaço— é o resultado de um sistema organizado que, por séculos, transformou estes corpos em objetos e os desumanizou— por meio da escravidão em si, mas também das torturas, maus tratos e linchamentos infligidos—, nunca estabelecendo mecanismos de reparação histórica.

Esses aspectos de vivência distópica são reais, mas facilmente poderiam ser o roteiro de uma história de ficção científica: os negros que convivem hoje com as problemáticas de desigualdade e violência policial decorrentes do racismo que alicerça as estruturas das sociedades neocoloniais, descendem dos africanos que foram abduzidos de suas terras natais por seres estranhos— alienígenas— e trancafiados em navios insalubres para que realizassem uma viagem transoceânica rumo a um local inóspito. Neste Novo Mundo, eram vistos como objetos: seus corpos— entendidos como meras ferramentas, peças de um sistema de engrenagens— eram marcados por meio de aparatos tecnológicos, como os ferros em brasa, que serviam para provar que suas existências importavam simplesmente pois estes seres eram posse de outrem. (CUTIE, 2010). Foram privados de comunicação, tanto com seus algozes quanto com seus pares, pois estavam em terra estrangeira, não conheciam o idioma e tampouco a cultura deste novo local e foram separados de seus grupos étnicos e familiares, rompendo suas relações sociais e comunitárias.

A sistematização do apagamento da memória do povo africano foi um dispositivo necessário para que a dinâmica escravagista se mantivesse. Despersonalizar os indivíduos, removendo-os brutalmente de sua história

e cultura tinha como objetivo a desarticulação política destes, culminando numa atitude de resignação à posição de escravizado. Alguns dos negros que foram violentamente tomados como escravos eram, no contexto das sociedades africanas das quais foram sequestrados, membros da realeza, intelectuais, figuras influentes. Para os produtores Afrofuturistas, portanto, representar novas possibilidades de futuros é negar não só a imagem de desastre frequentemente associada à África: o Afrofuturismo atua para que o passado dos povos afrodiaspóricos seja entendido para além dos horrores e da tragédia da escravidão, do confisco das identidades; para utilizar essas histórias para entender por que o presente é como tal e definir o futuro (YASZEK, 2013).

Para Cardoso (2013), a memória é uma estrutura muito mais construída que acessada. Essencialmente, ela funciona menos como um banco de dados preciso (como os dispositivos de armazenamento computacional que convenciamos chamar de “memória”) e mais como uma reconstituição do passado que confronta o presente com outras experiências dos indivíduos: o ser humano é conveniente na hora de lembrar e esquecer e, por isso, os artefatos se tornam suportes de memória, pois se tornam vestígios materiais dessas lembranças. No entanto, como é o caso dos povos escravizados, por vezes há a impossibilidade de se recorrer aos vestígios materiais, uma vez que estes foram apagados.

Os discursos de memória amplamente referenciados são ligados nuclearmente às histórias de estados e nações específicos (HUYSEN, 2000)—geralmente, os estados e nações que prosperaram através do imperialismo e se tornaram relevantes, em narrativa e poderio, para o Ocidente. Estes discursos, portanto, priorizam as narrativas de viés eurocêntrico e posicionam a Europa enquanto horizonte a ser alcançado e modelo a ser seguido, principalmente pelos países periféricos. Contudo, como todas as estruturas partem de uma construção, há um esforço constante da sociedade para que essas narrativas ditas prioritárias sejam entendidas dessa forma e, por conseguinte, que esses discursos se perpetuem (BENJAMIN, 1939).

Na mesma intensidade que existem meios para que estes discursos sejam construídos e permaneçam relevantes, existem meios para que sejam colocados em detrimento de histórias que partem de perspectivas periféricas: pensar a história para além do que é contado pelos vencedores é imprescindível para que povos e populações oprimidas tenham voz, afinal, a vitória daqueles que dominam o discurso advém da barbárie e da fruição de um poderio bélico intransponível (BENJAMIN, 1940). Para os africanos da diáspora, tolhidos de seus hábitos e costumes, tendo suas memórias sistematicamente excluídas e impossibilitados de voltar pra casa, o que resta é a criação de uma nova cultura híbrida, que anexa, relaciona e rearticula os elementos dos colonizadores através da conexão com os elementos africanos mistos existentes, oriundos dos diferentes povos que chegaram às Américas. O processo de rememoração e aglutinação cria uma produção cultural negra que se dá respeitando as particularidades de cada terra que um dia foi

colônia, de maneira que subverte os modelos tradicionais de cultura, produzindo uma nova interpretação da África: uma forma impura, resultado dessa hibridização. (HALL, 2013).

## O improviso e a música na cultura negra

A perspectiva cultural negra traz elementos de discursos que contrariam a versão de mundo branca e hegemônica. O olhar para o passado da cultura africana, no entanto, opera de uma forma relativamente iconoclasta, na medida em que reconhece a importância da retomada ao paraíso perdido conceitual do qual os negros abduzidos foram retirados (e que existe por conta dos esforços realizados para sua rememoração), mas que não é barrado pelos limites estritos do que se é considerado tradicional (TATE *apud* DERY, 1993). A cultura negra, por não se limitar à tradição, estabelece um espaço possível para a improvisação. Essa improvisação se faz valer, culturalmente, principalmente na música— área onde os negros e sua cultura puderam se inserir nas brechas do sistema racista estabelecido, nutrindo raízes e ocupando lugares de destaque ao longo da história.

A música apresenta ligação de extrema proximidade com a representação cultural negra. As religiões de matriz africana do Brasil— a umbanda e o candomblé— ficaram populares e pejorativamente conhecidas como “macumba”. Macumba, por sua vez, é o nome dado a um instrumento de percussão de origem africana, similar ao reco-reco. Os instrumentos de percussão— como os atabaques e a macumba— e os cânticos— utilizados, no contexto dos rituais, para invocar as entidades— estão presentes em muitas das religiões afro-diaspóricas que se manifestam por toda a extensão das Américas e Caribe. É a partir da música, também, que se há espaço para a tradição oral, como historicamente se pode observar através das epopeias Homéricas e do Trovadorismo. No contexto de um povo que teve sua memória material destruída, a tradição oral se pontua como elemento de resistência e sobrevivência das histórias, ritos e tradições: os pontos de umbanda— cantigas cujo objetivo é o louvor das falanges espirituais da religião— são um exemplo dessa dinâmica que conecta música e memória. É neste ínterim, do espaço do templo religioso, que gêneros musicais como o samba tomam corpo. Para além do terreiro— como são chamados popularmente os espaços ritualísticos da umbanda e do candomblé—, uma miríade de outros ritmos musicais, também considerados de gênese afro-diaspórica, como o jazz, o blues e o rock surgem.

O improviso— nas letras e na melodia— é um marcador importante de alguns dos gêneros musicais negros, como o jazz, o samba de partido-alto e o rap (acrônimo para *rhyme and poetry*, respectivamente rima e poesia): os dois últimos, por sua vez, retratam através de suas letras a sociedade a partir da perspectiva do negro, dando espaço, também, para sinalizar as problemáticas enfrentadas pelos afrodescendentes. O alinhamento da pos-

sibilidade da quebra da tradição a partir do improvisado ao uso da tecnologia é o que garante, também, características únicas nessa produção musical negra, uma vez que a subversão ou assimilação dos equipamentos tecnológicos incute a cada um dos gêneros significados e significâncias próprias. O *scratch* (ato de arranhar o disco de vinil no toca-discos a fim de produzir um novo efeito sonoro) e o uso de *autotune* (*software* de edição vocal, destinado a minimizar ruídos e corrigir a afinação de instrumentos e vocais) para alterar drasticamente o tom das vozes, por exemplo, são alguns marcadores oriundos da cultura do *hip-hop* que tensionam o uso correto da tecnologia. A dinâmica presente entre o domínio técnico do uso e da escolha da subversão marca uma característica importante da relação do povo negro com a tecnologia: uma vez que os aparelhos que condensam os avanços tecnológicos mais evoluídos possuem um valor alto, raramente acessível às classes mais baixas, a descoberta e uso destas novidades por vezes se dá através de itens de segunda mão ou de itens cuja tecnologia é considerada ultrapassada, obsoleta. O domínio da tecnologia se dá através da posse dos artefatos eletrônicos e o entendimento de seus usos— ainda que estes sejam determinados por suas limitações: a maneira com a qual interagimos com os equipamentos é estabelecida pela relação das possibilidades disponíveis— projetadas— para o uso correto do equipamento em questão. As brechas nas quais a cultura negra se insere para tomar forma estão visíveis, também, na relação dos negros com a tecnologia: o mau uso proposital dos artefatos— como no caso do *scratch*— é uma maneira de subverter a lógica do “correto” e uma maneira do ser marginalizado adequar o uso aos seus próprios propósitos, de improvisar (CUTIE, 2010).

É inocente acreditar, no entanto, que estes locais de destaque oferecidos às minorias não são policiados pela estrutura social: é ela, inclusive, quem estabelece os limites de alcance das atuações das minorias, até onde é conveniente ou adequado que suas presenças sejam consideradas relevantes e, principalmente, o que é interessante ou não de ser incorporado de seu discurso cultural (HALL, 2013). Contudo, os anos 2010 trazem consigo um paradoxo curioso: a fetichização da estética negra, que se manifesta através da mimese de elementos amplamente associados aos negros, fenotípica e culturalmente, como *dreadlocks*, tranças e lábios preenchidos por meio de procedimentos estéticos a fim de que fiquem mais volumosos, por exemplo. A modificação corporal que tem como objetivo alcançar, visualmente, a estética de um povo sistematicamente oprimido é outro ponto que endossa ainda mais a realidade distópica na qual os povos negros da diáspora estão inseridos: vivemos em um presente no qual pessoas não-negras se utilizam dos avanços medicinais e tecnológicos para, nos limites da conveniência, tornar seus corpos mais parecidos com os corpos que são menos prezados pelo sistema— enquanto isso, aqueles que ostentam a pele escura são vistos como alvos do racismo estrutural. Uma dinâmica de dupla violência se exhibe: os corpos negros foram mutilados e desalmados, suas subjetividades foram extirpadas; hoje, características (fenotípicas ou culturais) enxergadas como tipicamente negras recebem apreço, criando

um estereótipo de negritude baseado numa percepção monolítica da África que, em realidade, é extremamente plural. As pessoas negras, por sua vez, com suas constituições sociais e culturais— muitas das vezes, as mesmas incorporadas pelos não-negros—, são odiadas.

## As conexões entre Design, Afrofuturismo e música

O termo Afrofuturismo foi cunhado apenas na década de 1990, mas as empreitadas de um pensamento de passado, presente e futuro cíclico que consideram e exaltam a figura do povo negro são pensadas desde muito antes. Uma vez que a música e a memória estão intrinsecamente conectadas, não seria surpreendente descobrir o papel desta forma de expressão no contexto do movimento: o compositor de jazz Sun Ra foi um dos representantes da gênese do Afrofuturismo durante a década de 1960. Misturando os elementos rústicos oriundos da música africana, como os instrumentos de percussão— utilizados também nos rituais religiosos— aos aparelhos eletrônicos, que apresentavam das tecnologias mais primitivas aos avanços mais proeminentes à sua época, o artista buscava criar uma mescla instigante em sua abordagem artística, tanto do ponto de vista musical quanto do ponto de vista visual, uma vez que seus shows eram espetáculos completos, com dançarinas e figurinos para toda a banda inspirados no Antigo Egito e em temáticas futuristas. É interessante, contudo, a dinâmica de aceitação do trabalho posta à época: contrariando a própria particularidade que se abre à cultura e à música negra— em especial, ao jazz—, derivada do espaço supracitado da improvisação, a música de Sun Ra não teve boa recepção do público, por fugir das tradições. A cultura negra, como colocou Hall (2013), é um espaço de contradição, que trata da vulgaridade do popular e da possibilidade da inserção de elementos de discurso que são diferentes, em meio à mercantilização das indústrias e dos espaços culturais já estabelecidos das sociedades pós-modernas.

Conforme supracitado, o Afrofuturismo opera retomando referências e conceitos de artes e culturas africanas<sup>8</sup> e os aliando à tecnologia e conceitos estéticos de futuro já estabelecidos pelas mídias hegemônicas para que, à luz das problemáticas de desigualdade social e violências as quais são infligidas aos negros nas sociedades neocoloniais, seja capaz de produzir uma possibilidade—um projeto—de futuro. Neste sentido, considerando que o Afrofuturismo apresenta seus produtos através de uma miríade de formas de representação— como artes gráficas, música, audiovisual, arquitetura e tantas outras— as definições de projetos Afrofuturistas e produtos Afrofuturistas podem ser paralelizadas com o conceito de design

<sup>8</sup> Nesse sentido, “artes” e “culturas” estão no plural para que não haja uma visão hegemônica e unilateral do conceito de “arte” e “cultura” africana, no singular, uma vez que a África é um continente com 54 países e uma miríade de formas de representação artística e cultural.

trazido neste artigo, com os dois momentos que definem o design enquanto atividade: o planejamento e a execução. Este projeto de futuro pode ser entendido, primordialmente, a partir da ideia de que pensar em um futuro que considere a presença de pessoas negras é um *redesign*, ou seja, uma reestruturação— um reprojeto— do sistema hegemônico, que por sua vez é focado na experiência e demandas da branquitude<sup>9</sup>. Dessa maneira, este reprojeto se dispõe, em ideal e forma, em consonância às ideias de Papanek, Flusser e Cardoso de que o design, em sua concepção ampla, opera enquanto agente de mudanças sociais, uma vez que está incutido no modo de se viver das sociedades. A duplicidade entre projeto e produto, cara ao design, é também cara ao Afrofuturismo: para simbolizar essas empreitadas de criação de futuro, são criados os artefatos afrofuturistas, que condensam estes ideais num aspecto material.

Os artistas musicais têm a possibilidade de transmitir a essência de seus álbuns antes mesmo das faixas serem ouvidas por meio dos designs das capas dos discos— esta dinâmica, contudo, nem sempre ocorreu desta forma: os invólucros que protegiam os discos eram, geralmente, embalagens de papel *kraft* que se diferenciavam apenas pelas gravações dos títulos na lombada e na capa. O que modificou este modo de produção visual foi a reestruturação ocorrida no estúdio Columbia Records por conta da Grande Depressão que acometeu os Estados Unidos da América em 1929: com o propósito de tornar os álbuns produtos que pudessem ser expostos em prateleiras a fim de atrair a atenção do público consumidor, o designer Alex Steinweiss, em 1938, transformou a monotonia das capas de disco existentes em uma espécie de pequeno cartaz, exclusivo para cada obra, que dialoga ou se refere, de alguma maneira, aos seus conteúdos musicais ou ao conceito desejado pelo artista. Deste momento em diante a interpretação de uma obra musical foi modificada: o disco começa a ser consumido antes do *play*.

## Uma análise de capas de discos Afrofuturistas

O Afrofuturismo é um movimento artístico que também se apresenta no espaço da indústria fonográfica e, na busca de manifestar sua estética, os discos enquanto cartazes, como proposto por Steinweiss, têm sua serventia. Para criar tessituras a respeito de quais caminhos a ambivalente definição de design— projeto e produto— que se enquadra ao Afrofuturismo segue no âmbito das capas de disco, este artigo toma como objeto de estudo os trabalhos de três artistas Afrofuturistas relevantes, de momentos temporais e espaciais distintos: “*Space Is the Place*”, de Sun Ra (Estados Unidos da América, 1973), “*The Archandroid*”, de Janelle Monáe (Estados Unidos da

9 A branquitude é o lugar mais elevado da hierarquia racial. Refere-se à pertença étnico-racial incutida às pessoas de pele branca, que possuem privilégios raciais, de ordem simbólica e material, expressas em sua corporeidade (MÜLLER; CARDOSO, 2017).

América, 2010) e “Xenia”, de Xênia França (Brasil, 2017).

Para a realização desta análise, os seguintes elementos que compõem a linguagem visual, descritos por Ellen Lupton e Jennifer Cole Philips (2008), são considerados: equilíbrio visual, hierarquia, relação figura/ fundo (forma/ contraforma), cor e tipografia. Para as autoras, o equilíbrio visual é a capacidade de um layout condensar de forma proporcional a localização dos elementos (alinhamento, tamanho, respiro...) e pode ser pautado pela simetria ou assimetria, repetição, variação e ritmo. Hierarquia diz respeito à ordem de importância dos elementos, que estabelece os níveis de separação das informações disponíveis em um layout. A relação figura/ fundo (forma/ contra-forma) se dá a partir da interação das formas com espaço em seu entorno. A cor, por sua vez, é o fenômeno culturalmente variável que é capaz de inferir significados e energia às formas. Por fim, a tipografia atua como um componente de extrema importância pois se relaciona aos elementos de linguagem visual de forma independente, uma vez que estes elementos estão incutidos na concepção de cada família tipográfica criada. É importante frisar que os valores supracitados têm definições próprias, porém seus efeitos são avaliados de forma conjuntural, no contexto da peça analisada e em prática comparativa com as outras peças elencadas para a análise e que, como o trabalho se pauta pelo Afrofuturismo, os elementos referentes à cultura africana serão, também, considerados. É a combinação destes elementos que converge na percepção visual de cada um dos designs.

O primeiro álbum a ser analisado é *Space Is the Place* (1973), de Sun Ra. Sun Ra nasceu em 1914 em Birmingham, Alabama (EUA), uma cidade marcada por inúmeros conflitos relacionados ao segregacionismo nos Estados Unidos, sob o nome de Herman Poole Blount. A infância em meio ao racismo, apesar de criar toda sorte de obstáculos, não se transformou em um impeditivo para que o artista se dedicasse à música e aos estudos— estas questões raciais, no entanto, impactaram diretamente sua obra: para ele, sua arte era uma forma de transmitir mensagens ao povo negro. Foi na infância, também, que seu fascínio com o Egito Antigo se iniciou, com a amplamente acompanhada pela mídia abertura do túmulo de Tutancâmon.

Aos 38 anos abdicou de seu nome de batismo por se sentir desconfortável em relação a ele: tal como o líder negro Malcolm X, o considerava uma farsa, uma vez que seu sobrenome verdadeiro foi apagado pelos dispositivos da escravatura. Sob uma nova alcunha— Sun Ra, em uma dupla referência ao sol (“sun” é a palavra em inglês que se refere a sol e “Ra” é um dos deuses primordiais do Antigo Egito, também associado ao astro-rei)—, o artista se autoproclamava um Anjo da Raça que veio de Saturno para pregar a paz sobre a Terra, e anexava à sua estética visual os elementos de arte e cultura egípcias combinados a elementos de ficção científica futurista. Por conta dessa presença em sua obra, é considerado um dos pioneiros do Afrofuturismo: o artista construiu uma narrativa própria para os africanos da diáspora.

Seu álbum *Space Is the Place*, um dos objetos de análise deste tra-

balho, é uma produção de jazz de vanguarda, que une tecnologia e ritmos africanos para advogar que “*There is no limit to the things you can do*” (“Não há limite para as coisas que você pode fazer”, em tradução livre). O álbum é concebido 10 anos após os tumultos sociais dos Movimentos pelos Direitos Civis nos EUA, no ano em que o armistício entre os Estados Unidos e o Vietnã do Norte é assinado, dando início ao término da Guerra do Vietnã.

A conexão com a memória africana se faz presente a partir da in-

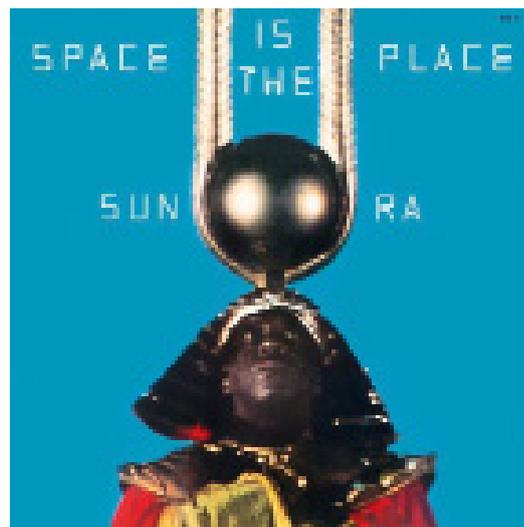


Fig 1. Capa do disco Space Is the Place (1973)  
Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

corporação de elementos do Egito Antigo, como o disco sobre a cabeça, associado ao deus-sol Ra, e o toucado faraônico chamado *nemés*, amplamente reconhecido por adornar a máscara funerária do faraó Tutancâmon e a esfinge de Gizé. A utilização das vestimentas faraônicas— toucados, coroas, cajados... — simbolizava a realeza e a divindade: os faraós eram considerados os filhos de Ra e, por isso, deveriam se portar como tal.

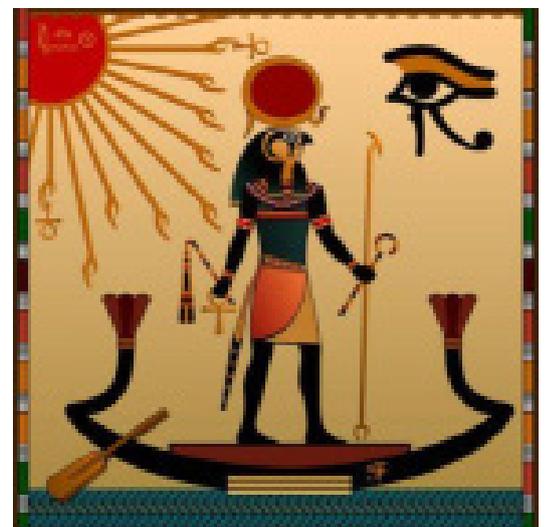


Fig 2. Deus Ra: figura antropomorfa com um disco—o Sol—sobre sua cabeça  
Fonte: [www.super.abril.com.br](http://www.super.abril.com.br)

Fig 3. O nemés representado na Esfinge de Gizé e na máscara funerária do faraó Tutancâmon  
Fonte: [www.super.abril.com.br](http://www.super.abril.com.br) e [pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org)



Para além dos elementos que referenciam a África, os elementos de linguagem visual de Lupton e Philips se apresentam da seguinte forma:

- Equilíbrio visual: Tipografia e imagem estão dispostas de forma simétrica. A foto de Sun Ra ocupa o espaço inferior da imagem e a tipografia, o superior. O corpo do artista está disposto em uma composição piramidal: maior na base e mais fino conforme segue ao topo. O disco que representa o deus Ra é o elemento com maior peso visual da imagem, por uma convergência de valores, que não opera, necessariamente, de forma ordenada. O primeiro destes valores é o fato de que o artefato está próximo ao centro; o segundo, o fato de que o reflexo da luz transmite a sensação de que ele é pesado, maciço; o terceiro é o fato de que Sun Ra olha para cima— para o disco— e somos coagidos a acompanhar seu olhar.
- Hierarquia: Existem três fontes primordiais de informação: tipografia, fundo e foto. A informação principal, de maior relevância, é a foto de Sun Ra; as demais (fundo e tipografia) dialogam com a foto, mas exprimem uma relação secundária.
- Figura/ fundo (forma/ contraforma): O fundo e os elementos (tipografia e imagem) se apresentam de forma estável e de maneira clara para quem os visualiza: imagem e tipografia em primeiro plano e fundo, em segundo, sem que haja uma relação complexa entre os elementos.
- Cor: As principais cores utilizadas são o azul, o dourado, o marrom ou preto, o vermelho e o branco. O azul, no contexto da imagem, simboliza o céu: o deus Ra é o deus sol e Sun Ra se considerava um ser de outro planeta, que viajou pelo espaço. O dourado simboliza a realeza e o sagrado, a duplicidade presente na vida do faraó egípcio. O marrom e o preto, da pele e *nemés* utilizado por Sun Ra, são cores de bastante impacto visual e criam a sensação de maior predominância. O vermelho, utilizado na túnica vestida pelo artista, pode simbolizar a vida, a energia—era também a cor utilizada por sacerdotes e escribas no Egito Antigo. De acordo com o círculo cromático, azul e amarelo

(representado pelo dourado) são cores complementares: por este motivo, a união das cores transmite a sensação de equilíbrio para a peça. O branco, utilizado na fonte que nomeia o álbum, transmite neutralidade à informação, sendo também um dos motivos pelos quais a tipografia, neste contexto, é entendida em segundo lugar hierárquico.

- Tipografia: O uso da fonte mono-espçada— onde cada tipo (letra) ocupa o mesmo espaço horizontal— e contínua— sem que haja transposição das linhas— é o que faz a ligação com a modernidade: o primeiro estilo é associado às máquinas de escrever; o segundo, aos letreiros em neon.

O segundo objeto de análise deste trabalho é o álbum *The ArchAndroid* (2010) de Janelle Monáe, artista nascida no ano de 1985 em Kansas City, Kansas (EUA) numa família da classe operária. Enxergando no estudo uma possibilidade de ter um futuro com mais oportunidades que o de seus pais, iniciou sua graduação no curso de Teatro Musical na *American Musical and Dramatic Academy*, em Nova York, onde era a única mulher negra de sua turma— até que se mudou para Atlanta, considerada um centro importante à época do Movimento pelos Direitos Civis, ingressou numa faculdade comunitária e começou a escrever suas próprias músicas e se apresentar pelo campus.

O trabalho de Janelle Monáe proporcionou oito indicações ao Grammy, maior prêmio da indústria musical— seu primeiro álbum de estúdio, *The ArchAndroid*, garantiu uma delas. A artista é considerada um dos expoentes do Afrofuturismo moderno pois o mote de suas obras é a relação complexa das pessoas negras com a sociedade e as tecnologias do futuro.

*The ArchAndroid* (2010) é diretamente influenciado pelo filme *Metropolis* (1927), ficção científica de Fritz Lang que aborda um futuro onde operários são mantidos em regime de escravidão em uma cidade subterrânea, enquanto os poderosos desfrutam de seu dinheiro na superfície, até que o filho do dono da cidade se apaixona pela líder dos operários. Utilizando o conceito do androide— que, neste contexto, surge como analogia para simbolizar o “outro”, aquele que não se encaixa no status quo—, a partir de seu alter-ego Cindi Mayweather, a artista— uma mulher, negra e bissexual— trata das questões de exploração de classe e preconceito as quais as minorias (que podem ser consideradas “os outros” de nossa sociedade) estão sujeitas. O álbum foi lançado ao fim da primeira década do século XXI— 16 anos antes do cenário temporal do filme *Metropolis*—: o ano do lançamento do iPad, *gadget* eletrônico cuja funcionalidade é intermediária a um computador pessoal e a um *smartphone*; da retirada das tropas de combate dos Estados Unidos presentes no Iraque e dos vazamentos de documentos confidenciais do exército estadunidense pelo WikiLeaks.

Fig 4. Capa do disco The ArchAndroid (2010)  
Fonte: [www.genius.com](http://www.genius.com)

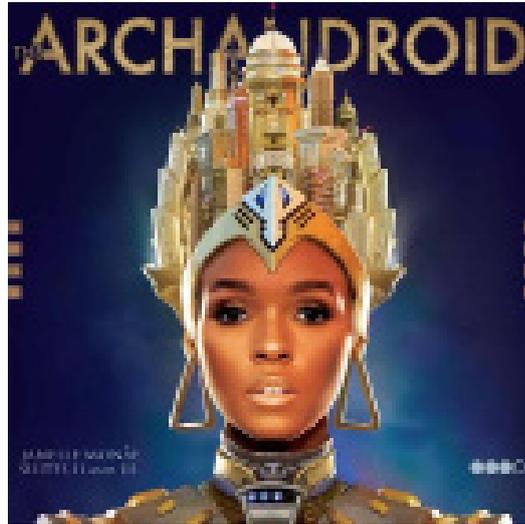


Fig 5. Poster do filme Metropolis (1927)  
Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)



Fig 6. Representação do uso das coroas pelos faraós  
Fonte: [pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org)

A referência visual mais impactante no design de *The ArchAndroid* é ao pôster do filme *Metropolis*: Janelle (em sua persona Cindi Mayweather) representa a androide Maria. No entanto, a cidade que toma forma ao fundo do pôster é incorporada pela coroa que é utilizada pela artista. As coroas— chamadas de *khau*—, para os faraós do Antigo Egito, podiam apresentar diversos formatos e simbolizavam seu poder, se relacionavam às divindades e identificavam as regiões do Egito. Este poder estava associado, também, à imponência das vestimentas e indumentárias: por este motivo, Janelle ornamenta as orelhas com um par de brincos dourados e triangulares— mais uma referência ao Antigo Egito, com as pirâmides. Ao inserir a cidade futurista de *Metropolis* no design de sua coroa, Janelle tece uma teia de complexidade Afrofuturista ao unir o potente simbolismo do passado— a coroa— à projeção do futuro— a metrópole.

Para além dos elementos que referenciam a África e, no caso, o audiovisual, os elementos de linguagem visual de Lupton e Philips se apresentam da seguinte forma:

- Equilíbrio visual: Os elementos estão distribuídos de forma simétrica ao longo da peça: ao centro, a foto de Janelle Monáe; à esquerda e à direita e centralizados verticalmente, existem elementos pictóricos dourados; a tipografia aparece também centralizada, no topo e em segundo plano, ocupando toda a extensão do espaço. O trabalho de simetria nessa capa é bastante interessante: os ombros de Janelle aparecem de forma discreta, aliados às informações tipográficas secundárias do lado esquerdo e às informações pictóricas do lado direito da peça, e estão dispostos dessa forma para que haja equilíbrio com a faixa horizontal criada pelo nome do álbum, no topo. O elemento visual de maior impacto é a coroa, que está praticamente centralizada e apresenta profusão de elementos. O balanço visual para este elemento preponderante é o detalhe que contorna a cabeça da cantora: o vértice que aponta pra baixo balanceia a construção triangular do desenho da coroa.
- Hierarquia: Existem quatro fontes de informação: tipografia, fundo, foto e elementos pictóricos de apoio. A informação principal é a foto da artista, centralizada e em primeiro plano. O título do álbum é a informação secundária, de modo que as informações textuais inferiores são as terciárias e o fundo e os outros elementos gráficos, as quaternárias. Para além dos elementos, é interessante pensar na hierarquia da indumentária: como no filme, na parte de cima (coroa), está a cidade evoluída, e na parte de baixo, simbolizada por meio da roupa, o androide, o “outro”.
- Figura/ fundo (forma/ contraforma): O fundo e os elementos (tipografia, imagem e elementos gráficos diversos) se apresentam de forma estável e de maneira clara para quem os visualiza: imagem e tipografia do título compõem o primeiro e segundo plano da imagem; os outros elementos gráficos compõem um terceiro plano e o fundo existe para alocar estas dinâmicas visuais, sem que haja uma relação complexa de compreensão entre os elementos.
- Cor: As principais cores utilizadas são o azul, o dourado, o marrom, o cinza e branco. O azul, no contexto da imagem, parece simbolizar o céu: por se tratar de uma obra Afrofuturista, o céu— o espaço— é um elemento recorrentemente utilizado, já que frequentemente associamos o futuro aos carros voadores e às casas suspensas. O dourado simboliza a realeza e o sagrado do faraó egípcio, mas também a riqueza do capitalismo e o metal que constrói um robô. De acordo com o círculo cromático, azul e amarelo (representado pelo dourado) são cores complementares: por este motivo, a união das cores transmite a sensação de equilíbrio para a peça. O marrom é preponderante pois é a cor da pele da artista, que ocupa

bastante espaço: as peles negras são frequentemente associadas aos elementos dourados, que imprimem realce por tratarem-se de elementos de tom quente. O cinza e o branco aparecem de forma discreta, transmitindo neutralidade, para não se transformarem em pontos focais. A hierarquia é também estabelecida pela cor, neste caso, pois a foto e o título do álbum estão em dourado e os elementos secundários, em branco.

- Tipografia: A fonte utilizada para o título é uma fonte sem serifa geométrica, bastante similar a uma família tipográfica amplamente utilizada no movimento modernista do design: a fonte Futura. As letras “a” apresentam, no topo, triângulos afiados e a base dos tipos é reta. É associada ao modernismo por ser simples e impactante, e seu uso faz sentido na referência ao filme *Metropolis* justamente pela obra tratar de uma sociedade do futuro, tecnológica, moderna. É interessante perceber, contudo, que para a informação tipográfica secundária, foi utilizada uma fonte serifada, que simboliza a tradição, o antigo: o oposto da modernidade. É nesse jogo com passado e futuro que Janelle constitui sua obra como uma das mais relevantes para o Afrofuturismo dos dias atuais.

Por fim, o álbum *Xenia* (2017) é de autoria de Xênia França, que nasceu em Candeias, no Recôncavo Baiano, no ano de 1986 e cresceu na cidade de Camaçari. Sua mudança para São Paulo, aos 17 anos— para seguir sua carreira de modelo— foi o que fez com que a artista se integrasse a um grupo de black music para que, posteriormente, pudesse alçar voo sozinha.

Ter nascido na Bahia, o estado mais negro do Brasil, aproximou Xênia da cultura negra, que vibra por entre o estado, e foi na mudança para a capital paulista que começou a entender as dificuldades intrínsecas a sua existência enquanto mulher descendente da diáspora.

Seu primeiro disco, *Xenia*, garantiu duas indicações ao Grammy e é um dos expoentes da música Afrofuturista brasileira, que reflete as relações de passado africano para além do Egito de Sun Ra e Janelle Monáe: a cultura brasileira é, em essência, diretamente afetada pela cultura africana e existe uma maneira particularmente brasileira de se resgatar o passado para pensar o futuro, que se manifesta, também, através das festas populares, da culinária, dos estilos musicais. É a partir dessa África latino-americana que Xênia desenvolve sua música, influenciada pela cultura yorubá, pelos tambores dos rituais sagrados das religiões afro-diaspóricas e pelos elementos tecnológicos das músicas eletrônicas.

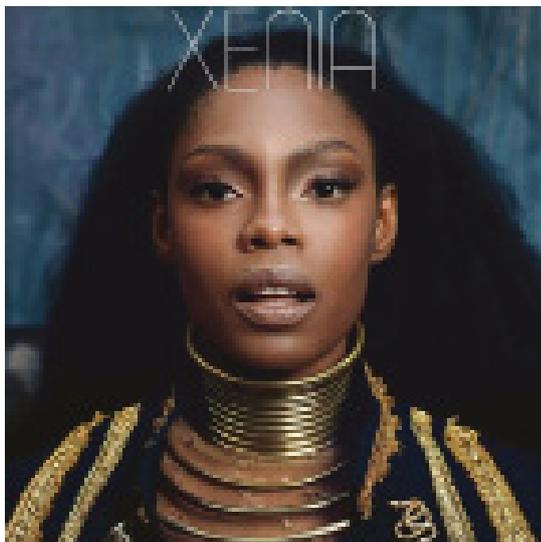


Fig 7. Capa do disco Xenia (2010)

Fonte: [www.genius.com](http://www.genius.com)

Na capa de seu álbum, a artista faz referência os colares da tribo *Ndebele*. Nessa tribo, que habita a região de Lesedi, na África do Sul, a herança artística é passada de mãe para filha, de forma que apenas as mulheres se dedicam aos artesanatos— e é pelo artesanato que a tribo é mais visitada e reverenciada. A cantora veste, também, uma peça de roupa ornamentada com elementos dourados e tem uma serpente bordada em seu colarinho: a serpente, na cultura egípcia, era considerada um amuleto de proteção. Seus cabelos soltos são mais um marcador do orgulho negro e simbolizam a natureza e a liberdade.



Fig 8. Mulher da tribo Ndebele

Fonte: [www.guiaviajarmelhor.com.br](http://www.guiaviajarmelhor.com.br)

Para além dos elementos que referenciam a África e os elementos de linguagem visual de Lupton e Philips se apresentam da seguinte forma:

- Equilíbrio visual: A composição centralizada da foto e do texto criam uma sensação de simetria e equilíbrio para a peça. A preponderância visual da capa é a foto da cantora: o fundo existe apenas na metade horizontal superior e preenche o entorno da construção fotográfica triangular.
- Hierarquia: A peça apresenta três fontes de informação: foto, texto e fundo. Em primeiro plano, sobreposta a todas as camadas, está o título; em segundo, a foto e, por fim, o fundo. A sobreposição do título do álbum sobre todas as camadas, aliado ao fato de que ele está posicionado no topo (e, como ocidentais, realizamos as leituras da esquerda para a direita, de cima para baixo), faz com que, mesmo que o peso visual da foto seja muito maior, entendamos que a informação textual é igualmente relevante.
- Figura/ fundo (forma/ contraforma): O fundo e os elementos se apresentam de forma estável e de maneira clara para quem os visualiza, uma vez que a imagem ocupa grande parte do espaço disponível da peça.
- Cor: As principais cores utilizadas são o azul, o dourado, o marrom, o preto e o branco. O azul, no contexto da imagem, parece simbolizar o céu: por se tratar de uma obra Afrofuturista, o céu— o espaço— é um elemento recorrentemente utilizado, já que frequentemente associamos o futuro aos carros voadores e às casas suspensas. O dourado simboliza a prosperidade, o sagrado e é a cor que referencia diretamente o colar Ndebele. De acordo com o círculo cromático, azul e amarelo (representado pelo dourado) são cores complementares: por este motivo, a união das cores transmite a sensação de equilíbrio para a peça. O marrom predomina na obra pois é a cor da pele da artista: as peles negras são frequentemente associadas aos elementos dourados, que realçam seu tom. O preto aparece tanto no cabelo quanto na roupa que Xênia utiliza, e contribuem para um ar de sobriedade na peça, ao mesmo tempo que, aliado ao dourado, produz uma ideia de sofisticação. O branco, da tipografia, tem a mesma intenção de neutralidade e sobriedade.
- Tipografia: A fonte utilizada é uma fonte sem peso leve. Essa escolha tipográfica, que mescla os ângulos agudos e linhas retas com a sinuosidade das curvas, contribui para que a peça não fique muito pesada visualmente, e dialoga com a organicidade das feições do rosto da artista, de seu cabelo solto e dos colares.

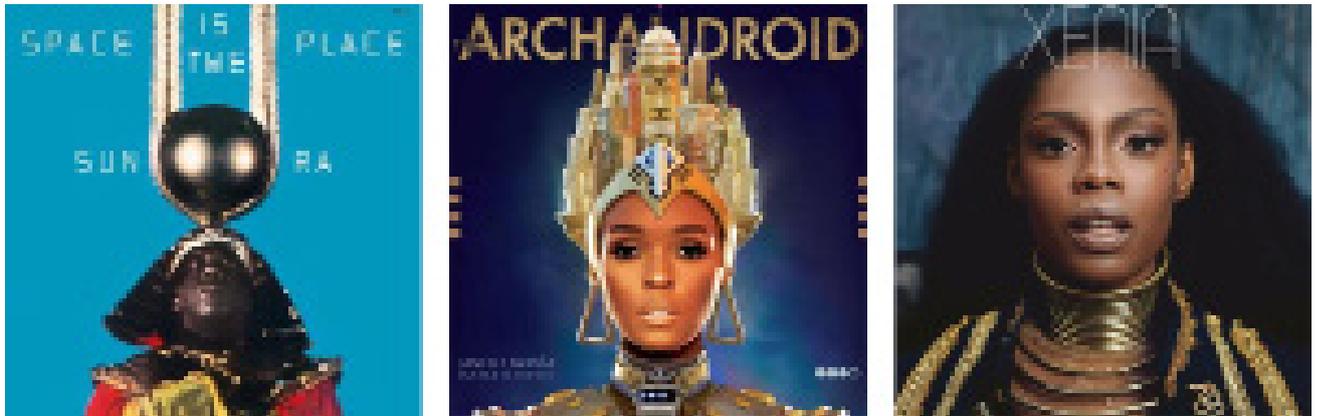


Fig 9. Os três álbuns analisados, lado a lado  
 Fonte: As autoras (2021)

As três capas, ainda que inseridas em contextos e locais diferentes, apresentam diversas similaridades formais: a centralização das fotos e a estrutura triangular, a utilização do azul, do dourado e dos metais e o posicionamento tipográfico são as mais notáveis, até mesmo em uma comparação superficial. No entanto, cada uma das obras dialoga com a questão da representação do passado e da África, no que se concerne aos elementos visuais, de sua maneira, com as suas referências— Xênia busca inspiração nas mulheres *Ndebele*, enquanto Sun Ra e Janelle o fazem através do olhar para o Egito Antigo.

Apesar das semelhanças apontadas, não é possível— tampouco correto, considerando a particularidade própria da cultura negra de abraçar a tradição ao mesmo tempo que a subverte— cravar que esta concepção formal seja, por conta da repetição, um cânone estético Afrofuturista; entretanto, é necessário considerar que a tradição e o passado fazem parte de um dos sustentáculos do pensamento do movimento. Neste local de rememoração, exaltação e homenagem, os artistas recorrem à África pois é de lá que seus antepassados vieram— contudo, para além disso, no contexto das obras analisadas, parece haver uma certa referência entre elas: Sun Ra, sendo um dos expoentes do movimento, afeta, a partir de sua obra, o que é criado posteriormente. A questão da reinterpretação da África, da criação de uma cultura híbrida e da relação cíclica entre passado, presente e futuro, pode ser vista à luz desta análise de elementos visuais e do design: quando Sun Ra se voltou para as referências do Antigo Egito e retirou de lá as influências para compor a sua ideia de futuro, com o intuito de exaltar o povo negro em seu trabalho, ele se tornou, para além de quem referencia, a própria referência: a referência verdadeiramente diaspórica, que inspira os artistas contemporâneos em suas obras, nas diferentes frentes que uma arte Afrofuturista pode ser incorporada. Sun Ra retornou a Saturno aos 79 anos, em 1993— um ano antes de Mark Dery publicar seu ensaio “*Black to the Future*”, no qual cunhou o termo Afrofuturismo. Sun Ra, tal como a cíclica

do tempo— tal como o Afrofuturismo— não se atém às linearidades: suas ideias permaneceram vivas mesmo com sua morte e assim permanecerão, pois seu legado é gigante, riquíssimo e ainda está sendo descoberto— assim como a grandeza da África.

## Considerações finais

O design é, ao mesmo tempo que um projeto e a materialização de um produto, uma ferramenta e uma potencialidade de modificação social, na medida que o designer se entende (e entende o design) como tal. Este entendimento é o cerne da ideia proposta por Papanek e que ecoa até os dias de hoje como uma proposição responsável para se pensar o campo de atuação. Projetar, seja um artefato, uma lei, um livro, é uma enorme responsabilidade que deve ser entendida por aquele que a projeta enquanto tal.

Pensar a sociedade para além de uma perspectiva que leve em consideração os parâmetros hegemônicos de construção (no caso, uma perspectiva que leve em consideração apenas a visão branca) é, por conseguinte, pensar o design para além desta lógica, uma vez que é esta mesma sociedade que é o plano de fundo para os projetos que serão construídos a fim de solucionar os problemas apresentados. O projeto de futuro que considera pessoas negras enquanto participantes ativas da sociedade—o Afrofuturismo— atua no sentido do design que é considerado uma ferramenta de modificação social: ao incutir a problemática das dinâmicas sofridas pelos africanos da diáspora no cerne da construção do projeto é que ele se constitui enquanto tal—e essa preocupação é basal tanto para o Afrofuturismo quanto para o conceito do design social. A partir da dinâmica de materialização, do projeto que se torna o produto Afrofuturista, que os grupos minoritários e excluídos socialmente—no caso, os africanos da diáspora—são capazes de se entender como participantes ativos da sociedade. É nesse ínterim que o projeto Afrofuturista se engendra, tornando possível que estas pessoas se enxerguem para além de uma representatividade vazia: o design que parte de um desejo consciente de impor significado às coisas aqui se dá, também, por todas as referências de artes e culturas africanas, relegadas historicamente aos povos afrodiáspóricos. É da justaposição de todos esses aspectos—a duplicidade entre o projeto e produto, o ímpeto de solucionar problemas, a responsabilidade daquele que produz e o propósito, a função dos projetos materializados— que o Afrofuturismo se coloca, em meio às suas diferentes formas de aplicação, também como um design—um design de futuro que se pauta pela preocupação social e pela materialização de um porvir justo.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX, 1939. Disponível em: < [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4411265/mod\\_resource/content/4/Walter%20Benjamin\\_Paris%2C%20capital%20do%20se%CC%81culo%20XIX%20%281939%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4411265/mod_resource/content/4/Walter%20Benjamin_Paris%2C%20capital%20do%20se%CC%81culo%20XIX%20%281939%29.pdf)> Acesso em: out. 2020
- \_\_\_\_\_. Teses sobre o conceito da história (1940). In: ROUANET, Sérgio Paulo (Trad.). Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura - Volume 1. Série Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CUTIE, Francis. Mediums of Consciousness in Afrofuturism. Journal of Undergraduate Research. College of Saint Rose, Vol. 1 , Primavera, 2010.
- DERY, Mark. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark. Flame Wars: The Discourse of Cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994.
- ESHUN, Kodwo. “Further Considerations on Afrofuturism”. CR: The New Centennial Review, Volume 3, Number 2, Summer 2003, p. 287-302.
- FLUSSER, Vilém. Sobre a Palavra Design (1990). In: CARDOSO, Rafael (Org.). O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 178-185.
- \_\_\_\_\_. Design: Obstáculo para a remoção de obstáculos? (1988). In: CARDOSO, Rafael (Org.). O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação: Vilém Flusser. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 193-199.
- HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LUPTON, Ellen. Pensar com Tipos: Guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. Novos Fundamentos do Design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LE BOT, Marc. Arte e Design. Malasartes, Rio de Janeiro, n. 3, p. 20-24, abr./maio./jun. 1976.
- MÜLLER, Tânia Mara; CARDOSO, Lourenço. Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017.
- YASZEK, Lisa. “Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism and New Hollywood.” A Virtual Introduction to Science Fiction. Ed. Lars Schmeink. Web. 2013. Disponível em: <[http://virtuallf.com/?page\\_id=372](http://virtuallf.com/?page_id=372)>. Acesso em: 30 nov. 2020.

Recebido: 10 de outubro de 2021.

Aprovado: 16 de outubro de 2021.