

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

## *THE COMMUNICATIVE POTENTIAL OF AFROFUTURISM IN NAYA VIOLETA'S CLOTHING IN THE CONSTRUCTION OF SPACES OF COEXISTENCE*

Luciana Coutinho Pagliarini de Souza<sup>1</sup>  
Marcel Marques de Jesus<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo investiga o Afrofuturismo como uma ferramenta comunicacional no campo da moda, explorando sua capacidade de ressignificar a identidade negra e promover espaços de coexistência. O estudo tem como objeto empírico o *fashion film Reluzente*, apresentado pela estilista brasileira Naya Violeta no São Paulo *Fashion Week* de 2023. Compreende-se a moda como um sistema de signos que comunica valores e significados, contribuindo para a formação de identidades e relações sociais. A fundamentação teórica combina a semiótica peirceana, utilizada na análise das representações visuais com reflexões de Mbembe e Sodré sobre diáspora e negritude. O Afrofuturismo,   apresentado na esteira de Derry (2020a) e Eshun (2003, 2020) como plataforma para a expressão de histórias negras, resistência cultural e proje o de futuros alternativos. Conclui-se que a moda afrofuturista de Naya Violeta oferece narrativas visuais que transcendem o est tico, promovendo reflexões sobre pertencimento e transformando a moda em uma linguagem potente de resistência e cria o.

**Palavras-chave:** Afrofuturismo. Moda. Espaços de coexistência.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunica o e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Possui estágio pós-doutoral na Universit t Kassel, Kassel – Alemanha, sob os auspícios da Fapesp. Professora do Programa de Mestrado em Comunica o e Cultura na Universidade de Sorocaba, Uniso. Editora chefe da Revista Tríade: Comunica o, Cultura e Média do PPG Comunica o e Cultura. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6942766054577651>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-8791> e e-mail: [luciana.souza@prof.uniso.br](mailto:luciana.souza@prof.uniso.br).

<sup>2</sup> Mestre em Comunica o e Cultura na Universidade de Sorocaba. Graduado em Design de Moda e em Comunica o Social - Jornalismo pela Universidade de Sorocaba. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Moda. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6616203927289504>, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8274-5669> e e-mail: [domaraoceu@gmail.com](mailto:domaraoceu@gmail.com).

## Abstract

This article investigates Afrofuturism as a communicative tool within the field of fashion, exploring its ability to reframe Black identity and promote spaces of coexistence. The study focuses on the fashion film *Reluzente*, presented by Brazilian designer Naya Violeta at São Paulo Fashion Week in 2023. Fashion is understood as a system of signs that communicates values and meanings, contributing to the formation of identities and social relations. The theoretical framework combines Peircean semiotics, used in the analysis of visual representations, with reflections by Mbembe and Sodr  on diaspora and Blackness. Afrofuturism is approached, following Derry (2020a) and Eshun (2003, 2020), as a platform for expressing Black histories, cultural resistance, and the projection of alternative futures. The study concludes that Naya Violeta's Afrofuturist fashion offers visual narratives that transcend aesthetics, fostering reflections on belonging and transforming fashion into a powerful language of resistance and creation.

**Keywords:** Afrofuturism. Fashion. Spaces of coexistence.

## 1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem como tema o Afrofuturismo na moda brasileira. De um lado, o movimento cultural surge como uma alternativa para ressignificar a identidade negra, capaz de promover novas formas de alteridade e de convivência; de outro, a moda entendida como linguagem e sistema de signos, utiliza a indumentária como um meio potente de comunicar e significar diferenças e rela es com o "outro".

No Brasil, onde as marcas da escravidão são profundas e ainda presentes, esse movimento adquire um caráter singular, ao desafiar estereótipos coloniais e promover uma visão alternativa de pertencimento. Nesse contexto em que Sodré (1999) identifica um 'pacto simbólico' que associou progresso   europeiza o, o Afrofuturismo na moda ganha destaque como linguagem comunicativa que desafia esse imaginário ao resgatar ancestralidades africanas e propor futuros alternativos capazes de questionar padrões e redesenhar espaços de coexistência.

Com o propósito de compreender como a moda afrofuturista pode contribuir para a constru o de espaços de convivência inclusivos e transformadores, o presente estudo analisa o *fashion film Reluzente*<sup>3</sup> de Naya Violeta, apresentado no São Paulo *Fashion Week* em 2023. Naya Violeta, estilista negra de Goiás, funda sua marca em 2007 com o propósito explícito de

---

<sup>3</sup> O *fashion film, Reluzente*, encontra-se no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=WJ6dndOE5A4>.

promover a representatividade negra na moda brasileira. Suas criações são atravessadas por suas vivências pessoais, ligadas à cultura afro-brasileira, e assumem o vestir como um ato político, ao valorizar diferentes corpos e desafiar o padrão hegemônico. Sua participação no projeto Sankofa<sup>4</sup>, como primeira representante da região Centro-Oeste no SPFW, reforça não apenas sua relevância individual, mas também o movimento mais amplo de valorização da diversidade e da pluralidade na moda contemporânea brasileira. Seu fazer, notabiliza-se por ressignificar símbolos da diáspora africana por meio de técnicas artesanais, cores vibrantes e silhuetas que desafiam convenções e dialogam com princípios do Afrofuturismo.

Como aportes teóricos para compreender a moda como linguagem, apoiamo-nos, inicialmente, em Santaella (1983, 2023) que, na esteira da semiótica de Charles S. Peirce, destaca a moda como um sistema sgnico complexo produtor de significados. Em seguida, recorremos a Prado e Braga (2011) e Santos (2022), que analisam a trajetória da moda brasileira e a marginalização da cultura e representatividade negra. Esse apagamento sistemático das contribuições culturais negras no Brasil é discutido por Sodré (1999), enquanto Mbembe (2014) explora os diferentes momentos do devir negro. Por fim, para abordar o Afrofuturismo, baseamo-nos nas reflexões de Mark Derry (2020a) e Eshun (2003, 2020).

Ainda ancorados, agora metodologicamente, na semiótica de Charles Sanders Peirce, especialmente em seu primeiro ramo, a gramática especulativa, analisamos *frames* do *fashion film Reluzente* de Naya Violeta. Para tanto, seguimos a trajetória do olhar erigido por Santaella (2002) a partir dos fundamentos peirceanos, a qual permite aprofundar nas camadas de significados presentes na materialidade das imagens.

Nessas bases, o artigo se estrutura em quatro seções principais: a primeira apresenta a moda como sistema de linguagem e suas especificidades no contexto brasileiro, com ênfase na construção de significados culturais; a segunda aborda o Afrofuturismo como movimento cultural e estético, destacando sua influência na moda; a terceira apresenta a análise semiótica do *fashion film*, em busca de revelar como seus elementos visuais reforçam as mensagens de

---

<sup>4</sup> O Projeto Sankofa foi criado pelos coletivos Vetor Afro-Indígena na Moda (VAMO) e Pretos na Moda com o objetivo de racializar a mais famosa semana de moda do Brasil. A iniciativa inseriu marcas geridas por pessoas negras na São Paulo *Fashion Week*, que contaram com mentorias de outras consagradas da moda como uma espécie de madrinhas. A primeira edição do projeto ocorreu na edição 51, em junho de 2021, e apresentou oito novas etiquetas: Ateliê Mão de Mãe, Meninos Rei, Naya Violeta, Santa Resistência, Silvério, Az Marias, Mile Lab e TA Studios.

alteridade e pertencimento; e, por fim, as considerações finais refletem sobre o potencial comunicativo da moda afrofuturista como ferramenta de resistência e transformação social.

## 2 MODA COMO SISTEMA DE LINGUAGEM

A teoria de Charles S. Peirce traz fundamentos para a concepção de linguagem que aqui adotamos. Cientes da complexidade do pensamento desse teórico, pinçamos conceitos pontuais capazes de sustentar nossos propósitos nesse estudo: o de signo e o das categorias que sustentam toda a arquitetura filosófica desse pensador. Na esteira desse construto, trazemos Santaella com sua classificação dos três níveis da linguagem da moda.

Peirce afirma que toda linguagem se compõe de signos. Este, por sua vez, possui natureza triádica que se compõe de signo, objeto e interpretante. Segundo o autor, “o signo representa algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou seja, é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O ‘representado’ é o seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante” (Peirce, CP 1.339).

Amparada nesse conceito, Santaella (1983) lembra que, para além da língua, existe uma enorme variedade de linguagens que se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo. Dentre elas, encontra-se o sistema codificado da moda.

Com foco na moda, o signo é o item de vestuário, a roupa ou o acessório. O objeto é o representado, seja o conceito ou a ideia que esse item de vestuário representa dentro de um contexto específico — como *status* social, pertencimento cultural, gênero, ou mesmo uma postura política. O interpretante, por sua vez, é o efeito produzido pelo signo ou a interpretação do signo, que varia de acordo com a “experiência colateral” ou a familiaridade do intérprete com o objeto.

Mas avançamos mais um ponto na conceituação da linguagem da moda e, para arrematá-la com a aplicação dos níveis de significado que Santaella (2023) preconiza, valemo-nos das categorias peirceanas: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Para Peirce, todas as coisas ou fenômenos que surgem à nossa mente – desde as mais tenras e frágeis como um cheiro, um suspiro até as mais complexas como um problema matemático – são apreendidas de três maneiras: como qualidade, como existente, como lei. Santaella (2002, p. 7) explicita as categorias que se relacionam, respectivamente, aos atributos acima descritos:

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

Levando em conta que, na vestimenta, estão imersos diversos significados, Santaella (2023) fundamenta-se nessas três categorias para classificar em três níveis os significados da moda: as estéticas da moda inserem-se na primeiridade; a moda como sintoma de cultura, na secundidade, e a moda como corporificação dos valores da cultura estão fundadas na terceiridade.

Considerando que a primeiridade acolhe tudo aquilo que aparece como pura qualidade – cor, forma, textura, dimensão, volume, movimento – sem referência a nada que efetivamente defina o objeto, o signo apenas o sugere. Focando a moda sob esse aspecto, suas estéticas podem sugerir tanto o extremo do luxo, em um nível que chega a flertar com a arte; quanto o grotesco, que se apresenta como o oposto, aquilo que seria repulsivo e começa a ser tragado pela sociedade. Este aspecto privilegia somente o que se apresenta em formato, cor, textura, elementos que são riquíssimos nas transformações pelas quais as roupas passam no processo de moda.

O segundo significado da moda como sintoma, na percepção de Santaella (2023), está assentado na secundidade. Essa categoria tem no existir seu atributo. O existir deixa marcas palpáveis, vestígios materiais que permitem que se apreendam ‘sintomas’. Moda como sintoma de cultura diz respeito ao que as coleções de moda podem representar em relação ao momento histórico vivido pela sociedade: a qual período pertencem, de que localidade ou cultura fazem parte e quais associações podem ser estabelecidas para contribuir na construção de seus significados. Nesse contexto, começam a emergir sinais de fatores econômicos e sociais que influenciam essas representações.

Por fim, os valores da cultura fundam-se na terceiridade que, conforme Drigo e Souza (2021, p. 59), configura-se “como generalidade, infinitude, continuidade, crescimento, inteligência”. Nessa seara, as convenções sociais vêm à tona, e a moda erige como corporificação desses valores.

Santaella (2023, p. 54-55) comenta que, “em culturas ocidentais, porque internalizaram as regras do jogo da cultura, a cor preta não irá significar paz, mas sim, luto para quaisquer intérpretes familiarizados com essa cultura”. Neste momento fica explícita a simbologia expressa nas roupas. Também é a etapa em que a constituição das identidades se

concretiza. É nesse contexto que reside o motivo do uso de determinada marca ou peça de roupa, refletindo e traçando a personalidade individual de seus usuários.

Sendo assim, as roupas atuam como um meio poderoso de comunicação não verbal. Vão além do simples ato de cobrir o corpo, tornam-se um veículo de afirmações sociais e identitárias. Como Santaella (2023) ressalta, a vestimenta se constitui como um reflexo da cultura, dos valores compartilhados e das convenções sociais, funcionando como um marcador visível e dinâmico das transformações culturais. Dessa forma, a moda reflete o momento histórico em que se insere e atua como um agente de mudança, através da negociação contínua dos significados que as roupas carregam em diferentes contextos.

Voltando-nos para o contexto brasileiro, a moda carrega camadas de significados que dialogam com as raízes coloniais e a luta por reconhecimento cultural. Desde os trajes imponentes da elite colonial até a resistência expressa nas vestimentas afro-brasileiras, a moda sempre foi um espaço de disputa e afirmação. Como aponta Sodré (1999, p. 155), a moda brasileira historicamente serviu ao “polimento branco” da cultura nacional, relegando expressões negras e indígenas ao exotismo ou ao apagamento. As vestimentas das baianas ganhadeiras do século XIX, por exemplo, eram simultaneamente admiradas e marginalizadas, pois simbolizavam tanto a riqueza cultural quanto a aspereza a ser superada (Sodré, 1998).

Entre 2010 e 2020, a moda afro-brasileira ganhou visibilidade, especialmente com a participação do Lab Fantasma<sup>5</sup> no São Paulo Fashion Week (SPFW), que denunciou o apagamento das contribuições negras no setor. Em 2020, após 25 anos de existência, o SPFW adotou uma política que exigia 50% de modelos negros ou indígenas nos desfiles — uma mudança em relação à recomendação anterior de apenas 20%, sem obrigatoriedade. Essa decisão marcou um avanço no compromisso com a diversidade. Em 2021, o projeto Sankofa, criado em parceria com coletivos como VAMO e Pretos na Moda, reforçou essa transformação ao destacar a riqueza e a pluralidade das criações de estilistas negros, para além dos estereótipos da diáspora africana. A partir de então, oito designers negros passaram a integrar o *line-up* do maior evento de moda do Brasil, dentre eles Naya Violeta.

A moda no Brasil assume, assim, características únicas devido sua relação com questões raciais e de identidade. Nesse contexto, o Afrofuturismo emerge como um elemento

---

<sup>5</sup> O Laboratório Fantasma ou Lab Fantasma - fundado em 2009 por Emicida e seu irmão Evandro Fióti - é um centro ou plataforma que centraliza diversas atividades, serviços e conexões voltados ao lazer, cultura e mídia. Destaca-se como gravadora, editora e marca de moda *streetwear*. Com foco no hip-hop, a empresa busca transformar a sociedade através da música e da moda.

transformador, ao introduzir estéticas que valorizam a ancestralidade africana enquanto projetam futuros possíveis.

### **3 AFROFUTURISMO E A REINVENÇÃO DO TEMPO NEGRO: ENTRE A ANCESTRALIDADE E OS FUTUROS POSSÍVEIS**

O Afrofuturismo é mais do que um movimento estético; trata-se de uma plataforma para a expressão de histórias negras, resistência cultural e projeção de futuros alternativos. Essa projeção de futuros faz ecoar o pensamento de Mbembe (2014), para quem a autonomia negra só é possível quando o sujeito ‘se autorreproduz como singularidade absoluta’, rejeitando a mimese dos padrões ocidentais. Mas é preciso fazer um breve retorno para que as ideias desse autor possam contextualizar o movimento afrofuturista em seu horizonte político e, em diálogo com Sodré (1999), aproximá-las do contexto brasileiro.

Em *Crítica da Razão Negra* (2014), Mbembe analisa os mecanismos pelos quais o Ocidente produziu a figura do negro como alteridade radical, estruturada em três momentos-chave, todos ligados à violência colonial e ao projeto moderno ocidental.

O primeiro momento está vinculado à escravização. No contexto do tráfico transatlântico, africanos foram desumanizados e transformados em mercadorias a serviço da economia colonial. A escravidão consolidou o "Negro" como corpo sem história, sem nome e sem direitos — base material do capitalismo moderno — e legitimou uma estrutura de dominação que persiste na desumanização de povos e culturas negras até hoje. Para Mbembe (2014), toda crítica à modernidade deve reconhecer sua fundação sobre uma lógica racial, transformada em paradigma social por meio de tecnologias de dominação. A abolição, nesse sentido, não significou liberdade, mas uma reconfiguração do racismo em novas formas de exclusão.

No Brasil e na América Latina, o fim da escravidão aprofundou um legado de desigualdade estrutural. A biopolítica racial substituiu as correntes físicas por mecanismos sociais e econômicos de controle. A abolição marcou, não uma libertação, mas a reinvenção da subjugação. Sodré (1999) aponta que, no Brasil, o silêncio racial posterior à abolição constituiu um pacto simbólico. Esse acordo invisível operou de diversas maneiras para ocultar os mecanismos discriminatórios e apagar as contribuições negras na formação da identidade nacional.

O segundo momento do devir negro, segundo Mbembe, corresponde à racialização científica e à invenção da inferioridade. Durante o colonialismo e o Iluminismo, pseudociências do século XIX biologizaram as diferenças raciais, transformando o "Negro" em um arquétipo de primitivismo e irracionalidade. A raça tornou-se um instrumento de poder, justificando tanto a dominação colonial quanto a "missão civilizatória" do Ocidente.

Por fim, o terceiro momento se desenrola no contexto da globalização neoliberal. Para Mbembe (2014), os processos de escravidão, colonização e apartheid não só sustentaram o capitalismo nascente, como forneceram suas formas fundamentais de exploração. O liberalismo econômico — enquanto doutrina e prática de governo — foi financiado pelo comércio de escravos. Assim, a naturalização das relações econômicas contemporâneas se entrelaça com a normalização histórica do racismo, já que ambos compartilham a mesma raiz: a exploração de corpos para a geração de lucro. É nesse cenário que o Afrofuturismo emerge como prática de descolonização do imaginário, ao propor narrativas onde corpos negros não apenas existem no futuro, mas o reinventam, misturando tecnologia, tradições ancestrais e utopias dissidentes.

Desde que o termo foi cunhado por Mark Dery, na década de 1990, o Afrofuturismo tem desafiado narrativas eurocêntricas ao imaginar futuros centrados em perspectivas africanas e afrodiáspóricas, uma estética que mistura o passado ancestral com o futuro imaginado. No Brasil, onde a diáspora africana desempenha um papel central na formação cultural, onde o racismo estrutural ainda perpetua desigualdades, o Afrofuturismo encontra terreno fértil para se desenvolver. A moda, como um espaço de expressão criativa, torna-se uma ferramenta poderosa para comunicar narrativas de resistência e pertencimento.

Inspirada por tradições de matriz afro como o Candomblé e as estéticas quilombolas, a moda afrofuturista brasileira vai além de uma abordagem estética, engajando-se de maneira crítica em questões políticas e sociais. E desponta a figura de Naya Violeta, estilista goiana que, desde 2007, desenvolve um trabalho autoral visando à valorização da cultura afro-brasileira, integrando elementos de ancestralidade e inovação. Em produções como o *fashion film Reluzente*, a estilista articula uma narrativa visual que explora a interseção entre tecnologia, natureza e identidade, demonstrando o potencial do Afrofuturismo na moda como uma ferramenta de transformação cultural. Passemos para a análise.

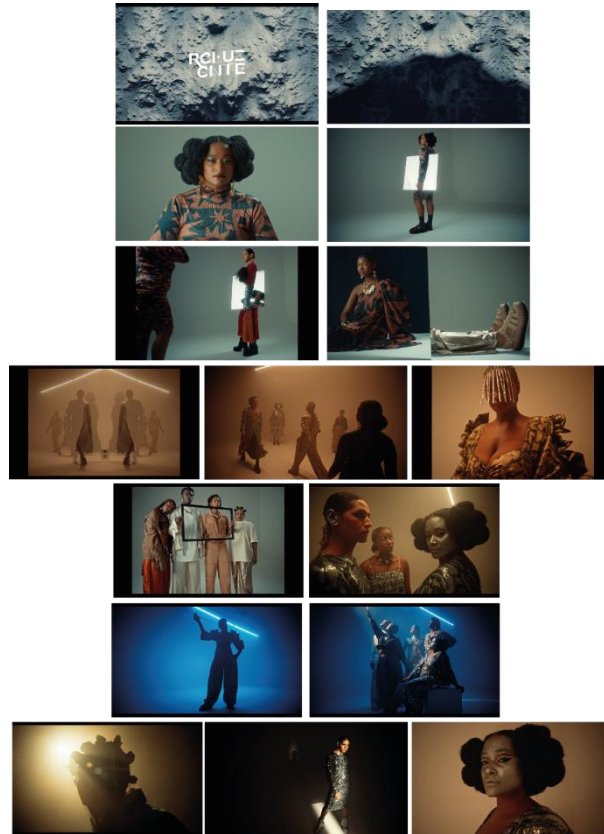
#### **4 ANÁLISE SEMIÓTICA DO *FASHION FILM* “RELUZENTE”**

Entendidos como produtos de comunicação essenciais para a moda contemporânea, os *fashion films* misturam elementos da moda e do cinema. O uso dessa ferramenta foi intensificado durante a pandemia, quando as restrições impediram a realização de desfiles tradicionais.

Para penetrar as camadas de significados dos *frames* selecionados, nos valem do percurso do olhar construído por Santaella (2002), fundamentado na semiótica peirceana, como instrumental metodológico para a análise. Para explicitarmos os três modos de olhar para a imagem, resgatamos as categorias já explicitadas quando da caracterização da moda como linguagem, que funcionam como base conceitual.

Na esteira de Santaella (2002), o primeiro olhar requisitado ao analista, inscrito na primeiridade, é o contemplativo: olhar livre de toda relação ou interpretação. O segundo olhar, observacional, destaca a singularidade do fenômeno e se instala na secundidade. Já o olhar interpretativo, provém da terceiridade, é o momento em que os aspectos advindos de convenções sociais vêm à tona, quando a elaboração cognitiva se apresenta. A análise obedece a esta sequência de olhares e busca colher os efeitos (interpretantes) que os signos (*frames*) provocam na mente de um possível intérprete.

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



Fonte: painel elaborado pelos autores.

O painel apresenta a sequência de representações visuais em que a análise se deterá, colocando em ato os três olhares anunciados.

#### **4.1 Primeiro olhar: contemplar as qualidades e seus efeitos**

O primeiro olhar favorece que cada elemento se expresse por si só. Buscam-se qualidades como formas, cores, linhas, texturas, volumes, movimento. O interpretante emocional é o que age nesta etapa.

No primeiro *frame* uma textura grosseira em cinza-claro toma conta da tela. A superfície irregular é criada por formas circulares e, aos poucos, de baixo para cima, uma mancha escura começa a tomar conta da imagem. Linhas e formas, algumas pontiagudas, outras circulares, aparecem em lugares específicos da imagem. Pontos de luz e de brilho também se destacam entre o cinza-claro e o preto. A textura rústica e irregular evoca resistência ou autenticidade. Essa combinação pode remeter a sentimentos de tensão, brutalidade ou até a uma estética mais crua e visceral.

Gradualmente, tons de marrom invadem e passam a predominar na tela. O cinza quase desaparece, luzes amarelas o substituem, gerando um clima quente e acolhedor. Posteriormente, as formas tornam-se caóticas e o movimento passa a ser o elemento principal da composição. É quando tons de azul surgem nas texturas e formas até que dominam a cena. Então, as imagens mergulham em escuridão, em que apenas silhuetas são discerníveis, as luzes assumem um tom azulado. É como se o tempo tivesse parado, já que os tons frios, com a interrupção dos movimentos, geram uma sensação de estranheza.

Um rastro de luz corta o azul dominante, aos poucos, reestabelecendo a dinâmica visual. As luzes amareladas reassumem o protagonismo e dividem espaço com o tom prata brilhante. Nos *takes* finais, o contraste entre o preto e o cinza-claro é substituído por um amarelo suave. Há um retorno ao 3º frame, que sugere o ponto de partida, ou mais que isso, um recomeço repleto de novas possibilidades.

Os signos de qualidade ou qualissignos das imagens já sugerem significados. Ao observar as progressões das qualidades e como uma se sobressai à outra, podemos dividir o filme de moda em três momentos: o primeiro, no qual é destacado o contraste do cinza-claro com o preto, com alguns pontos de brilho; o segundo em que os tons de marrom e o movimento tomam conta das imagens; o terceiro momento, marcado pela tensão do azul que se dissolve no contraste do amarelo-claro, da prata e do preto.

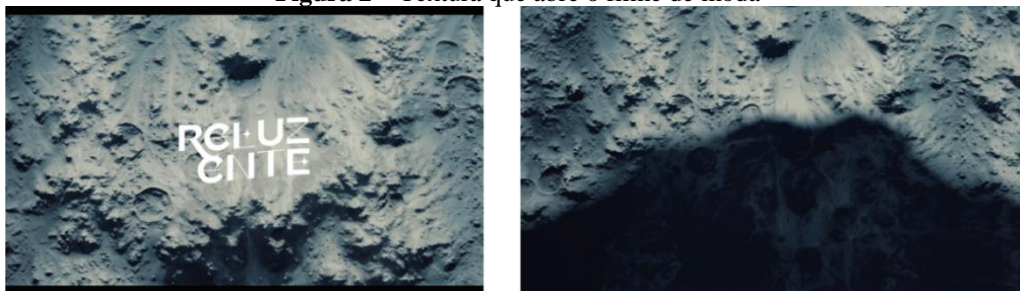
#### **4.2 Segundo olhar: observar os existentes e seus efeitos**

A segunda etapa da análise consiste no olhar observacional, em que são apreendidos os existentes na imagem, além de todos os aspectos que dizem respeito ao objeto a que o signo se refere. Importa aqui fazer a distinção entre os dois objetos do signo: o dinâmico e o imediato. É nesse segundo olhar que podemos acessar o objeto dinâmico (que se encontra fora do signo) a partir das pistas que o objeto imediato (dentro do signo) nos aponta.

Conforme Drigo e Souza (2021), nesta etapa da análise, também estamos acionando o interpretante dinâmico energético, segundo interpretante do signo que provoca ação-reação, reconhecimento, constatação. Neste momento, conforme as autoras, é constituído o entorno dos contextos presentes no objeto, no qual as singularidades do signo são trazidas à tona.

Observarmos no primeiro *frame* (Figura 2) do vídeo uma textura com formas circulares e coloração acinzentada, semelhante a um terreno árido com crateras que nos leva a associar com a superfície da lua ou de algum planeta.

**Figura 2** – Textura que abre o filme de moda



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

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

**Figura 3** – Modelo que assume protagonismo na história



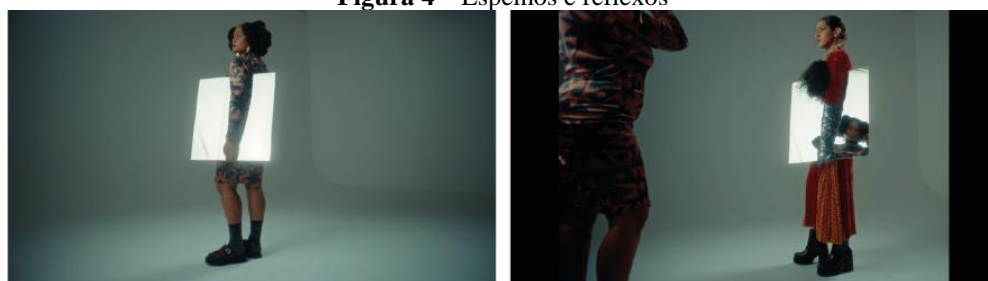
Fonte: *frame* do minuto 0'35" do *fashion film* "Reluzente" de Naya Violeta – Youtube.

Modelar cabelos crespos era uma prática comum nas diversas culturas do continente africano, desempenhando papéis que iam além da estética. Penteados e adornos capilares funcionavam como marcadores sociais, transmitindo mensagens relacionadas a identidade, pertencimento, status ou eventos específicos — variações que refletiam as particularidades de cada região. Ao deslocarmos o olhar ocidental e adotarmos uma perspectiva descolonial, é

possível reconhecer nessas práticas um comportamento de moda complexo e sofisticado. Considerando a vastidão geográfica e cultural da África, as formas de estilização dos cabelos são múltiplas e praticamente inesgotáveis. Alinhada a essa diversidade, a produção visual de Naya Violeta em seu *fashion film* evita a repetição de penteados, reforçando a riqueza e a pluralidade das referências afro-diaspóricas.

A mesma modelo volta a aparecer, posicionada na lateral, em pé. Embaixo de seus braços carrega um retângulo brilhante, a princípio semelhante a uma placa de metal ou um raio de luz. Logo, descobrimos que, na realidade, trata-se de um espelho (Figura 4).

**Figura 4** – Espelhos e reflexos



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

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

Direcionando nosso olhar para a próxima figura (Figura 5), vemos o reflexo de uma mulher de pele retinta sentada, voltada para o canto esquerdo do frame com um vestido de estampa marrom e preta tendo apenas de um lado uma manga volumosa. Já suas pernas vestidas de calça e sandálias pratas brilhantes se deslocam para o frame posterior e ocupam direção diversa do primeiro. Há uma quebra que causa estranhamento, como se os corpos estivessem fragmentados, divididos.

**Figura 5** – Corpos fragmentados



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

Conforme as reflexões de Santaella (2023), no campo da moda, este segundo momento da análise revela os “sintomas da cultura”, ou seja, elementos que refletem tanto a sociedade na qual o produto está inserido quanto os comportamentos e sensibilidades característicos de sua época. Um aspecto de destaque é o volume das mangas, cuja forma evoca os exuberantes vestidos das cortes barroca e rococó cujo estilo reforça um dado cultural, convencional, daí o caráter simbólico. No entanto, essa referência é tensionada pela assimetria do vestido: um dos ombros permanece descoberto, enquanto o outro é coberto por uma ampla camada de tecido. Tal configuração remete às vestimentas das baianas ganhadeiras do século XIX, frequentemente representadas com os ombros à mostra — ora apenas um, ora ambos. O volume expressivo da manga no vestido criado por Naya Violeta também sugere uma associação visual com os panos da costa, amplamente utilizados por essas mulheres em suas práticas cotidianas e performativas (Figura 5). Dessa forma, referências à corte europeia e à estética das mulheres afro-brasileiras parecem confluir, sugerindo uma articulação entre distintos repertórios do universo da moda. A estampa, por sua vez, introduz uma dimensão de contemporaneidade, atualizando e ressignificando as referências visuais propostas pela designer.

Ao prosseguir na análise do filme de moda, os tons de marrom passam a predominar, enquanto a iluminação adquire uma tonalidade mais quente. Essa transição pode ser associada à categoria de "secundidade" proposta por Peirce, que envolve ação e resposta, representando o embate com o mundo real. Em contraste com as imagens quase estáticas que antes preenchiam as telas, agora as modelos desfilam. Uma nova dinâmica se inicia, que enfatiza a interação e a experiência atual, características da secundidade (Figura 6).

**Figura 6** – Segundo momento, embate com a realidade



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

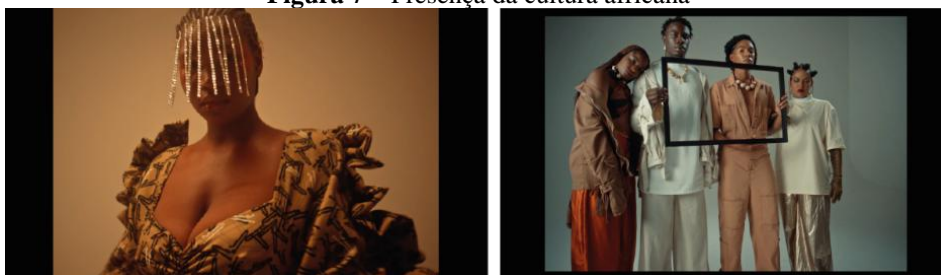
Embora o ato de caminhar em uma passarela seja comumente associado à linguagem dos vídeos de moda, neste caso específico, a movimentação aparentemente desordenada das modelos remete ao caos e à agitação típicos das estações de ônibus e metrô nas grandes cidades. Essa ambientação sugere uma tentativa de aproximar a moda do cotidiano urbano, evocando a dinâmica, o fluxo e a energia dos espaços públicos contemporâneos.

A partir do minuto 2'15", as luzes assumem um tom amarelado e quente, enquanto uma mulher dança em cena (Figura 7), instaurando uma atmosfera de serenidade. Seu rosto, de pele retinta, está adornado por fios brilhantes que caem como uma longa franja, alcançando a parte superior da boca. Esse adorno remete a um elemento tradicional presente nas indumentárias dos orixás, funcionando como sinal de sacralidade e proteção. Conforme observa Souza (2007, p. 98):

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

No *take* seguinte — ainda referente à Figura 7 — quatro pessoas de diferentes tons escuros de pele encaram diretamente a câmera. Duas delas seguram uma moldura que enquadra apenas seus torsos, deixando de fora seus rostos e as mulheres posicionadas ao lado. As vestimentas dos modelos revelam uma paleta diversa: todos vestem calças em tons variados de laranja, branco, marrom-claro e metalizado, combinadas com camisetas e jaquetas que completam a composição da parte superior do figurino.

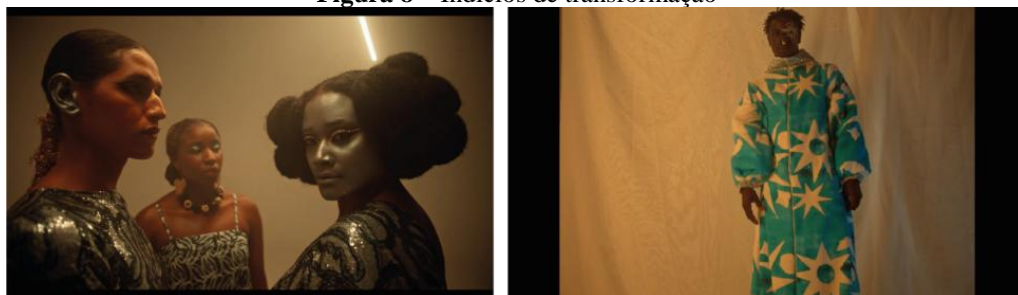
**Figura 7** – Presença da cultura africana



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

A partir da metade do *fashion film*, a modelo em evidência surge com o rosto completamente pintado de prateado. Sua vestimenta marrom é substituída por um vestido prateado e brilhante, aparentemente confeccionado inteiramente em lantejoulas, como ilustrado na Figura 13. A mudança no figurino, somada à dinâmica das imagens, sugere uma transformação simbólica da personagem, resultante das experiências visuais acumuladas ao longo da narrativa.

**Figura 8** – Indícios de transformação



Fonte: frame do minuto 3'10'' e 3'20'' do fashion film “Reluzente” de Naya Violeta - Youtube.

Considerando o contexto apresentado, a narrativa construída por Naya Violeta parece representar a transição de uma personagem a partir de suas vivências e do contato com algo que transcende o mundo material. O primeiro momento introduz a personagem; o segundo evidencia o embate com a realidade e a agitação imposta pela rotina, que tensionam esse processo de transformação. Em seguida, algo inesperado — ou talvez inevitável — interrompe esse fluxo e marca a virada simbólica. É importante observar que o ambiente ao redor permanece inalterado; a transformação ocorre unicamente na personagem, cujo rosto e vestimenta adquirem uma coloração prateada e brilhante.

#### **4.3 Terceiro olhar: as interpretações e seus efeitos**

No terceiro momento da análise semiótica proposta por Santaella (2002), o interpretante lógico atua como operador de sentido, mediado por convenções socioculturais. Este nível exige um rompimento com perspectivas hegemônicas, alinhando-se à crítica de Mbembe (2014) à epistemologia colonial: só é possível atribuir significados plenos às expressões negras ao descolonizar o olhar, substituindo métricas ocidentais por referenciais enraizados em tradições africanas e suas memórias insurgentes.

Arboleya (2008) reforça essa premissa ao afirmar que a arte africana e diaspórica — incluindo movimentos como o Afrofuturismo — não pode ser decodificada por lógicas eurocêntricas, sob risco de apagar suas camadas de resistência. Tais manifestações desafiam padrões midiáticos herdados da escravidão, propondo estéticas que ressignificam o passado e projetam futuros descolonizados.

Nesse contexto, destaca-se o espelho como símbolo complexo. Freitas (2004) lembra que, no Brasil colonial, indígenas trocavam espelhos por instrumentos utilitários (como facões), revelando um choque entre o brilho do superficial e a materialidade da sobrevivência. Na cultura afro-diaspórica, porém, o espelho transcende essa dualidade: integrando as paramentas de Oxum e Iemanjá, ele simboliza, conforme Souza (2007), a vaidade sagrada — não como vício, mas como afirmação da beleza negra e instrumento de conexão com o divino.

A presença do espelho na Figura 5 — onde uma mulher negra, sentada com as pernas voltadas à esquerda, se reflete em imagens fragmentadas — transcende a mera representação visual. Essa multiplicidade de corpos e direções simboliza a condição diaspórica analisada por Stuart Hall (2003): identidades que não são fixas, mas palimpsestos de camadas históricas, compostas por violências, ressignificações e reinvenções culturais. O espelho, aqui, opera como metáfora do *self* negro pós-colonial, constantemente desdobrado entre o que foi apagado e o que é reconstruído na tessitura da memória.

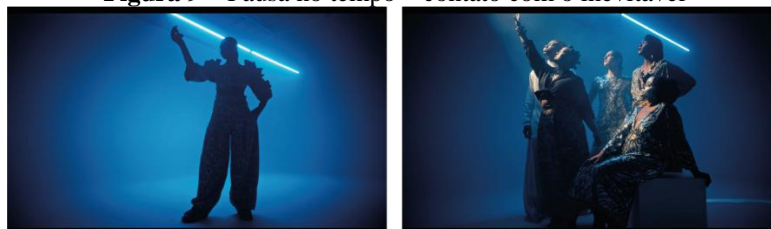
A cena dialoga ainda com a representação das negras de ganho do século XIX, cujos corpos, embora objetificados pelo sistema escravocrata, tornaram-se suportes de agência. Como destaca Pereira (2017), a exposição estratégica de tecidos luxuosos, pulseiras e balangandãs (joias de crioula) não apenas afirmava *status* econômico, mas codificava uma resistência estética: cada adereço era um manifesto silencioso contra a desumanização, uma forma de reivindicar pertencimento em uma sociedade que lhes negava humanidade.

Sodré (1998) amplia essa leitura ao lembrar que, no pós-abolição, as casas dessas mulheres transformaram-se em santuários de cultura africana, espaços onde religiosidade, música e tradições sobreviveram à diáspora. Assim, a figura da baiana — com seus panos da costa e contas de orixá — não é apenas um símbolo de riqueza material, mas um arquivo vivo da ancestralidade, cujo "ombro à mostra" na imagem contemporânea (Figura 5) ecoa o legado de quem carregou, no corpo, a dualidade entre sobrevivência e transcendência

Na segunda parte do filme, a protagonista — com olhos e nariz cobertos por fios prateados que lembram uma franja ritualística (Figura 7) — dança em meio ao caos, ecoando a corpo-axé das religiões de matriz africana. Essa máscara metálica não a cega, mas a conecta a um campo visionário ancestral, como sugere a associação com as *iyabás* (orixás femininas) do panteão afrobrasileiro. Oxum, por exemplo, carrega o *abebé* (espelho-leque) como símbolo de autorreconhecimento, e aqui a prata atua como véu entre mundos, atualizando a mitologia diaspórica no Afrofuturismo. Como defendem Souza e Assis (2021), o movimento ressignifica o passado para projetar futuros onde a tecnologia e a tradição coexistem — a franja prateada é, assim, armadura e portal.

O terceiro ato do filme (Figura 8) mergulha em tons noturnos e luzes azuis, cores que, na cosmologia iorubá, remetem a Nanã Buruquê (orixá das águas primordiais e da sabedoria ancestral). Essa paleta, associada à serenidade e ao infinito, constrói uma topografia do sagrado, onde a narrativa se desacelera. A entidade que antes dançava, agora está estática, mão erguida em gesto que evoca tanto uma pausa cósmica quanto um silêncio insurgente — interrupção deliberada do fluxo opressivo do tempo colonial, como propõe Mbembe (2013) em sua crítica à necropolítica.

**Figura 9** – Pausa no tempo – contato com o inevitável



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

A luz que desce do céu, evocando abduções alienígenas, é ressignificada no filme como portal de agência: as modelos, de semblantes serenos e uma delas com a mão estendida,

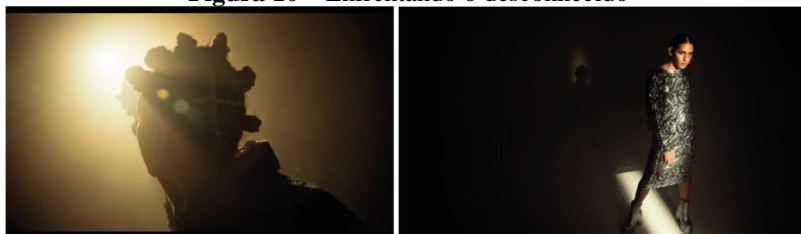
não encarnam vítimas passivas, mas arautas de um futuro descolonizado. Essa postura dialoga com a tese de Eshun (2003) e Derry (2020a), para quem a analogia entre a diáspora africana e narrativas de rapto alienígena expõe a desumanização como tecnologia colonial — o sequestro transatlântico operou uma "abdução histórica", onde corpos negros foram tratados como corpos-extrativos, descartáveis.

No entanto, o Afrofuturismo subverte essa violência: ao se autorrepresentarem como "alienígenas" (Eshun, 2020), artistas negros reivindicam o estranhamento imposto pelo racismo, convertendo-o em potência especulativa. No filme, as modelos não fogem da luz; encaram-na como quem domina códigos de um futurismo ancestral, em que a "abdução" é invertida — não mais roubo, mas rito de passagem. A mão erguida (Figura 8) não é súplica, mas invocação, gesto que ecoa práticas de povos africanos que, no tráfico, mantinham rituais de comunicação com Orun (o céu iorubá) mesmo no porão dos navios.

No fechamento do filme, a protagonista ressurge em solidão cíclica, encarando a câmera com o rosto e o vestido inteiramente prateados — uma silhueta cibernética que evoca os androides de Janelle Monáe em sua série *Metrópolis*. Essa escolha estética não é mera alusão à ficção científica, mas um gesto semiótico decolonial: o prateado, cor do espelho e das estrelas, opera como superfície de reflexão e portal cósmico, sintetizando a dupla condição afrofuturista de ser observado (pelo olhar colonial) e observar-se (na reconstrução autônoma da subjetividade).

A figura andrógina remete ao conceito de *futurismo ancestral* (Eshun, 2003), onde a tecnologia não apaga as raízes, mas as amplifica. O rosto metalizado, longe de ser uma máscara de apagamento, funciona como escudo e espelho:

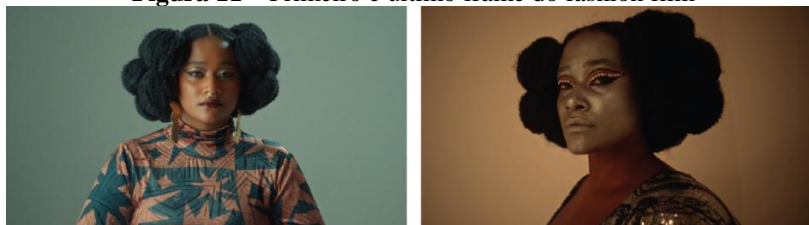
**Figura 10** – Enfrentando o desconhecido



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

Por fim, ao compararmos a primeira imagem da protagonista do filme de moda com a última (Figura 10), podemos entender como o trabalho de Naya Violeta propõe uma transformação interna.

**Figura 11** – Primeiro e último frame do fashion film



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

O percurso narrativo construído por Naya Violeta — marcado por experiências e embates simbólicos — culmina na transformação interna e ontológica da protagonista, cujo rosto prateado no clímax do filme opera como metáfora de uma alquimia afrofuturista. Enquanto o ambiente permanece quase inalterado, a modelagem do seu corpo em metal brilhante revela uma reinvenção do eu que transcende a materialidade: não se trata de mera mudança estética, mas de uma reconfiguração epistemológica, onde a cultura negra ancestral (ferramenta de sobrevivência) funde-se à tecnologia (ferramenta de fabulação), conforme propõe Eshun (2003).

Ao escolher o prateado — cor que remete tanto ao *abebé* de Oxum (espelho-leque que reflete a autoimagem sagrada) quanto ao brilho das naves espaciais —, Violeta ressalta o corpo como território de disputa e ressignificação. A protagonista, agora andrógina e cibernética, encarna o ideal afrofuturista de "futurismo enraizado": sua transformação não nega o passado, mas o recodifica em chave especulativa, convertendo memórias de violência colonial em potência criadora. Assim como Janelle Monáe (que desestabiliza noções de humanidade em *Dirty Computer*) ou os *cyborgs* de Wanuri Kahiu (em *Pumzi*), a obra de Violeta afirma que a autonomia negra reside na capacidade de *hackear* sistemas de opressão, utilizando a ancestralidade como código-fonte para programar futuros dissidentes. O rosto prateado, portanto, não é máscara, mas interface: um portal entre o *Orum* (o céu iorubá) e o *Ayé* (a Terra), entre a carne e o algoritmo, entre o que foi silenciado e o que ainda pode ser sonhado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso analítico deste artigo demonstrou que o Afrofuturismo, encarnado na moda de Naya Violeta, não é apenas uma estética, mas um ato político de (re)existência. Ao ressignificar símbolos da diáspora africana em *Reluzente*, a estilista constrói um espaço semiótico decolonial, onde o vestuário opera como interface entre passado e futuro, desafiando a lógica necropolítica que historicamente reduziu corpos negros a objetos de exploração.

A análise semiótica, ancorada nas categorias peirceanas, revelou como o filme transcende a mera exibição de roupas: cada elemento — do prateado cintilante ao espelho fragmentado — atua como signo insurgente. Esses signos, mediados pelo interpretante lógico, desvelam camadas de resistência que fazem ecoar a crítica de Mbembe (2014) à razão negra. A transformação da protagonista em uma figura cibernética, por exemplo, sintetiza a alquimia afrofuturista: a fusão de tecnologia e ancestralidade não apaga as marcas da escravidão, mas as recodifica em ferramentas de fabulação crítica, conforme propõe Eshun (2003).

O estudo confirmou que a moda afrofuturista, tal como praticada por Violeta, descoloniza o imaginário ao subverter estereótipos coloniais. As referências às baianas ganhadeiras e aos panos da costa, reinterpretadas através de silhuetas assimétricas e metálicas, contestam o "pacto simbólico" (Sodré, 1999) que vinculou modernidade ao embranquecimento. Na assimetria dos vestidos, nos quais volumes barrocos se entrelaçam com ombros desnudos, não apenas se homenageia a estética das mulheres negras do século XIX, mas desestabiliza-se a narrativa que equipara luxo à europeização.

Ao criar temporalidades alternativas, materializadas na luz abduzente e na quietude azul no filme, não se apreende fugas da realidade, mas rituais de pausa que interrompem o fluxo opressivo do tempo colonial para reinscrever o corpo negro como sujeito cósmico. A cena em tons de azul, que remete a Nanã Buruquê (orixá das águas primordiais), opera uma suspensão do tempo linear, permitindo que a protagonista se reconheça como herdeira de um passado ancestral e arquiteta de um futuro especulativo.

A pluralidade de penteados, texturas e gestos no *fashion film* reflete a filosofia Sankofa — um convite à sociedade brasileira para reimaginar sua identidade a partir da multiplicidade africana, não da homogeneidade eurocêntrica. A moldura que enquadra torsos sem rostos (Figura 7), por exemplo, simboliza a ruptura com lógicas excludentes,

propondo um novo pacto visual onde a diversidade não é tolerada, mas celebrada como fundamento da coexistência.

Enfim, o Afrofuturismo, na moda brasileira, é mais que uma tendência — é um projeto ético. Ao vestir corpos com narrativas de reinvenção, designers como Naya Violeta não apenas contestam a colonialidade do ser (Mbembe, 2014), mas reprogramam o futuro, provando que a moda pode ser tanto espelho da cultura quanto martelo para forjar realidades mais justas. Enquanto a luz prateada em "Reluzente" reflete o rosto transformado da protagonista, ela também ilumina um caminho: o de que a verdadeira coexistência só emerge quando o Outro deixa de ser espelho do medo para se tornar arquiteto de seu próprio devir.

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

PEIRCE, C.S. **Collect Papers (CP)** C. Hartshorne, P. Weiss and A.W. Burks (eds), 8 vols. Cambridge, MA, Harvard University Press (1931 – 1966).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SPFW. **NAYA VIOLETA - SPFWN55**. YouTube, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WJ6dndOE5A4>>. Acesso em: 22 mai. 2024.