

ARTES VISUAIS, RAÇA E IA: metodologia rizomática para análise de imagens negras generativas¹

VISUAL ARTS, RACE AND AI: rhizomatic methodology for the analysis of generative black images

Daniel Meirinho²

Resumo: *O artigo analisa como artistas negros mobilizam a inteligência artificial (IA) como ferramenta estética, política e epistêmica, convertendo imagens generativas territórios de invenção e restituição visual. Partindo de que plataformas e algoritmos reforçam controle e desigualdades, o estudo desloca o debate para contravisualidades: rotas de fuga criativa, fabulação crítica e tecnopoéticas de reparação, memória e reinvenção de futuros visíveis. Propõe uma estrutura metodológico-analítica rizomática em dois eixos: (1) teórico-metodológico, articulando estética reparativa; fabulação crítica/afrofabulação; tecnopoéticas negras e autoinscrição; e (2) analítico-interpretativo, com quatro vetores de análise: contra-arquivos afetivos e de justiça visual; alucinações algorítmicas; cronopolíticas da fabulação; e autoinscrição/soberania da memória. O método evidencia a IA como um campo de disputa visual que produz imagens negras faltantes que reconfiguram presenças, temporalidades e afetos.*

Palavras-Chave: *Inteligência Artificial. Artistas Negros Contemporâneos. Contravisualidade.*

Abstract: *This article analyzes how Black artists mobilize artificial intelligence (AI) as an aesthetic, political, and epistemic tool, converting generative images into territories of invention and visual restitution. Starting from the premise that platforms and algorithms reinforce control and inequalities, the study shifts the debate to counter-visualities: routes of creative escape, critical fabulation, and technopoetics of reparation, memory, and reinvention of visible futures. It proposes a rhizomatic methodological-analytical structure in two axes: (1) theoretical-methodological, articulating reparative aesthetics; critical fabulation/Afrofabulation; Black technopoetics and self-inscription; and (2) analytical-interpretative, with four vectors of analysis: affective counter-archives and visual justice; algorithmic hallucinations; chronopolitics of fabulation; and self-inscription/sovereignty of memory. The method highlights AI as a field of visual dispute that produces missing Black images that reconfigure presences, temporalities, and affects.*

Keywords: *Artificial Intelligence. Contemporary Black Artists. Countervisuality.*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho **Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem**. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Comunicação, Pesquisador Bolsa Produtividade (PQ2-CNPq) e Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), daniel.meirinho@eco.ufrj.br.

1. Introdução

As tecnologias de Inteligência Artificial (IA) têm se consolidado como vetores centrais de reconfiguração ontológica, epistemológica e estética, acirrando debates intensos sobre os regimes contemporâneos de visibilidade, presença e, sobretudo, de vigilância (Bruno, 2013). É inegável que a difusão massiva de dispositivos tecnovigilantes e a crescente estetização da hierarquia racial e social, discutidas profundamente em trabalhos contemporâneos (Carrera, 2020; Benjamin, 2019; Noble, 2018), intensificaram a percepção de que as tecnologias digitais têm operado como extensão e refinamento dos mecanismos de controle e manutenção de arranjos sociais desiguais na sociedade contemporânea (King, 2023), produzindo efeitos de normatização moral próximos ao que o pensamento foucaultiano (2014) descreve como regimes de verdade.

No entanto, ainda que os usos da inteligência artificial e a automatização das decisões, através da lógica da “algoritmização da vida” (Regattieri; Antoun, 2018, p. 462), estejam profundamente imbricados nestes sistemas capitalistas controversos de rastreamento contínuo e persistente das subjetividades (Zuboff, 2021), é *precisamente* nesse terreno conflituoso que emergem práticas artísticas, estéticas e políticas reveladoras de rotas de fuga criativa (Bona, 2019). Como observa Fernanda Bruno (2013, p. 85), os atuais regimes de visibilidade se constituem pelo entrelaçamento de dispositivos escópicos que se organizam em um campo heterogêneo, permeado por resistências, ruídos e brechas, formando um conjunto de “dispositivos e práticas do ver e do ser visto na cultura contemporânea”. Assim, em um ambiente de disputas, surge também um campo inventivo, estético e político que desafia o imperativo da determinação e legibilidade algorítmicas, instituindo estéticas de contravigilância e práticas de tecnorresistência (Ricaurte, 2023) que reorganizam os sentidos do ver e do representar (Mirzoeff, 2016). Nesse contexto, há a emergência e o fortalecimento de subjetividades dissidentes que reorientam o uso das tecnologias a partir de uma práxis tecnopoética em prol do direito à opacidade (Glissant, 2008), à imaginação e à reinvenção de futuros visíveis (Mombaça, 2021).

Especificamente no campo das artes visuais, as iniciativas de artistas negros a partir da criação, circulação e reconfiguração de imagens produzidas por IA generativas (ChatGPT, SORA, DALL-E, MidJourney) são exemplos ricos desse terreno em disputa, uma vez que suas

atuações nos circuitos de produção simbólica não apenas deslocam os regimes tradicionais de visibilidade, mas também incidem sobre infraestruturas de reconhecimento identitário e gramáticas de representação em um contexto que ainda persiste em construir imaginários técnicos hegemonicamente brancos, cisheteronormativos, eurocêntricos e coloniais (Campt, 2017). A produção imagética de artistas negros, a partir das IA, tem se revelado um campo de tensionamento significativo que fratura o imaginário sociotécnico dominante a partir de tecnopoéticas negras (Chude-Sokei, 2015), elaborando estratégias de reinvenção de si e de futuros visuais especulativos em um cenário histórico de cenas e simbolismos ausentes (Eshun, 2003; King, 2023).

A partir de estratégias de produção imaginativa de imagens desobedientes ou ainda não vistas (Yepes, 2024; King, 2023), artistas como Minne Atairu (Nigéria), Linda Dounia (Senegal), Stephanie Dinkins (EUA), Ayodamola Okunseinde (Nigéria) e Mimi Oṅuṣha (Itália) se destacam no cenário internacional, enquanto no Brasil, iniciativas de artistas como Mayara Ferrão (BA), Igi Lola Ayedun (SP), Ilka Cyana (BA), Thiago Britto (MG), Fábio Setti (DF), Vitória Cribb (RJ) e Zaika dos Santos (MG) também compõem este movimento, construindo um importante deslocamento que já vê reverberações no mercado da arte visual brasileira³.

Reconhecendo esta crescente inserção de imagens negras generativas em circuitos de exposições e galerias no país⁴, entendemos que estes artistas parecem articular e provocar memórias, subjetividades raciais, agências estéticas e críticas ao colonialismo tecnológico, produzindo imagens que instauram contravisualidades. Assim, a pergunta que orienta este trabalho parte dessa reflexão: De que modo, diante do cenário controverso da IA na produção imagética, artistas negros têm utilizado estas tecnologias generativas para forjar rotas de fuga da colonialidade, mobilizando táticas afrofabulatórias, autoinscrites e capazes de instaurar novas gramáticas visuais para futuros possíveis, desejáveis e sensíveis? Nesse contexto de tensões produtivas (Yepes, 2024), parece urgente propor reflexões metodológicas e teórico-analíticas que tomem estas apropriações de IA como índices contemporâneos de desvios criativos das normatividades éticas das imagens.

³ Em março de 2025, a 14ª edição do Festival de Fotografia de Tiradentes (Foto em Pauta) promoveu, com o Coletivo Erro99, a batalha *Show de L.A.I.kes*, dedicada a imagens geradas por IA.

⁴ Como no caso da exposição *Indomináveis Presenças* (2025) e *Ancestral: Afro-Américas* (2025).

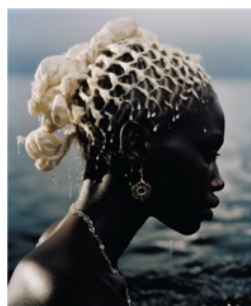
Com esse objetivo, propomos, então, a partir da leitura exploratória de iniciativas artísticas negras, uma estrutura metodológico-analítica que reúne chaves interpretativas do domínio estético e político, buscando compreender práticas negras com IA generativa como operações de disputa do sensível e da memória. Se trata de um arranjo em dois eixos complementares: (1) Eixo teórico-metodológico, dedicado à articulação de um arcabouço conceitual crítico que sustenta as análises e um (2) Eixo analítico/interpretativo, orientado às materialidades e às práxis das obras. A partir dessa proposta metodológica, esperamos convocar o pensamento de Ariella Azoulay (2024), sobretudo no reconhecimento de um modo de *desaprender* o mundo de signos visuais fabricados pela violência imperial e colonial como possibilidade de rearticulação e reconfiguração ativa dos arquivos visuais. Quando esses artistas geram imagens, a partir de dispositivos técnicos que mais parecem “campos em chamas” (Mombaça, 2021, p.17), de corpos, rostos e gestos que foram apagados ou nunca registrados, parecem estar dispostos a “desfazer a violência [o contrato] imperial” e imaginar outras formas de viver (Azoulay, 2024, 144). Ao transcenderem os exercícios estéticos e construir intervenções críticas no campo da memória, estes artistas propõem atos de restituição que reescrevem a história visual em um horizonte de justiça reparativa, repartilhando e reconfigurando as formas do sensível e tornando, enfim, visível o que era antes invisível (Rancière, 2009).

2. Matriz Rizomática das Imagens Negras Generativas: operadores conceituais e vetores interpretativos

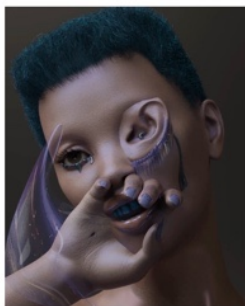
O pano de fundo que alicerça a proposta metodológica aqui apresentada reside na indagação: as produções de artistas negros contemporâneos permitem reconhecer a emergência de um regime estético e tecnopoético racialmente compartilhado em torno da IA? Fugindo de uma perspectiva de homogeneização de linguagens, é possível, no entanto, reconhecer um conjunto de procedimentos, temas e disputas de visibilidade que se articulam na materialidade das obras que fazem uso da inteligência artificial e podem, de fato, conectar iniciativas artísticas em torno de um projeto político, artístico e estético comum? Ainda que o circuito das artes visuais e seus principais agentes reconheçam a consistência e a relevância das propostas de artistas como Mayara Ferrão, Igi Lola Ayedun, Fábio Setti, Guilherme Bretas, Ilka Cyana, Minne Atairu e Vitória Cribb (FIG. 1), ainda é escassa a produção científica em torno destas

obras, abrindo lacunas importantes sobre pontos de contato que atravessam essas práticas ou então desvios subjetivos significativos em torno de incômodos ou motivações compartilhados. Em que medida tais convergências autorizariam pensar uma estética de comunhão - ou, ao menos, um horizonte relacional - capaz de sustentar a noção de *imagens negras contemporâneas* no campo da arte e da tecnologia?

Se, por um lado, Mayara Ferrão, Guilherme Bretas e Ilka Cyana parecem convergir em um gesto de reconfiguração crítica de imagens de arquivo coloniais - deslocando seus enquadramentos, reencenando suas lacunas e reinscrevendo presenças negras em regimes historicamente marcados pela captura e pela assimetria do olhar -, por outro, Fábio Setti, Minne Atairu, Vitória Cribb e Igi Lola Ayedun, por exemplo, fabulam a partir de outras chaves operatórias voltadas à exploração de ruídos e falhas gerativas dos dispositivos tecnológicos, à construção de atmosferas especulativas, à invenção de iconografias e temporalidades alternativas e em direção a ativação de linguagens tecnopoéticas singulares. É justamente diante dessa coexistência entre pontos de contato e desvios produtivos que a metodologia aqui proposta busca oferecer um modelo interpretativo capaz de ler, em conjunto, a densidade política, racial e estética que fundamenta essas práticas, reconhecendo convergências estruturais e, ao mesmo tempo, apontando as estratégias específicas atualizadas e materializadas nas obras.



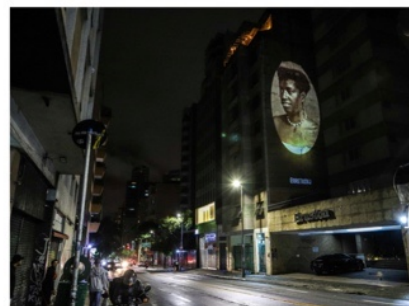
Minne Atairu (Nigéria), Portrait of Mami Wata (2023)



Vitória Cribb (RJ), Interferência (2021)



Mayara Ferrão (BA), Álbum dos Desequecimentos (2024)



Guilherme Bretas (SP) Nossa Pele Reluz Como Ouro (2021)



Igi Lola Ayedun (SP), Blue Revolution (2021)



Fábio Setti (DF), A invasão (2023)



Thiago Britto (MG) Omi Aye, (2023)



Ilka Cyana (BA), Campanha Faces Negras Importam (2024)

FIGURA 1 - Obras e autoria dos artistas analisados.

FONTE: Instagram dos artistas.

Sendo assim, neste trabalho, a análise das imagens - entendidas como materialidades artísticas - é mobilizada com uma finalidade fundamentalmente metodológica. O objetivo central é explicitar e sistematizar uma estrutura de investigação, chamada *Matriz Rizomática das Imagens Negras Generativas*, organizada em dois eixos interdependentes: Eixo 1 (teórico-metodológico) e Eixo 2 (analítico/interpretativo), propondo um modo de ver e interpretar práticas de artistas visuais negros contemporâneos que operam dinâmicas de contravisualidades (FIG. 2). Nesse enquadramento, as leituras e análises das imagens serão aplicadas como procedimento demonstrativo e subsidiário, orientado a fundamentar, testar e tornar inteligível a proposta teórico-metodológica e, portanto, ajudando a dar conta da complexidade e da multiplicidade das práticas artísticas negras com IA.

Por sua natureza⁵, os dois eixos da Matriz Rizomática das Imagens Negras Generativas não se organizam de forma hierárquica ou a partir de rigidez axial, mas em regime de reciprocidade, mobilizando operadores conceituais que se rearticulam em vetores interpretativos. O núcleo da pesquisa, a *imagem*, é compreendido como um campo expandido de enunciação simbólica e política, no qual a materialidade estética da obra assume a função de dispositivo epistemológico de restituição visual, dignidade, medidas de liberdade, respeitabilidade e afetividade em um campo fabulatório. A *imagem*, portanto, ultrapassa a sua dimensão técnica e é tomada como uma inscrição ontológica de presenças negras por meio de visualidades generativas.

A articulação desses eixos nos fornece um conjunto de referências críticas e teóricas que possibilitam compreender as estratégias estéticas e os registros de intenções, ao propor as encenações, fabulações e os resgates do passado como lentes analíticas para refletir as imagens generativas como lugares e arquivos de articulação e aspiração de vínculos afetivos e sociais de subjetividades negras (Campt, 2012) com foco em respeitabilidade, desejo, status, afeto e pertença. As intenções e os enunciados retratados a partir das interpretações destas produções visuais nos desafiam a compreender a pluralidade das vidas negras, seja pelas imagens faltantes de arquivos que nunca vimos no regime de representação visual (Hall, 2016), seja pela

⁵ A natureza rizomática da matriz é baseada no conceito de *rizoma* pensado por Deleuze e Guattari (1995), entendido a partir de uma lógica não hierárquica, aberta e recombinante, em que as conexões são múltiplas e podem ser refeitas conforme o percurso analítico. Assim, o modelo rizomático não deve ser tomado como algo dado ou estático, nem como exigência de que todos os pontos permaneçam continuamente ligados.

expansão da ideia de uma vida social da imagem (Campt, 2012), que determinaria as relações dentro e fora da materialidade visual das obras.

Matriz Rizomática das Imagens Negras Generativas

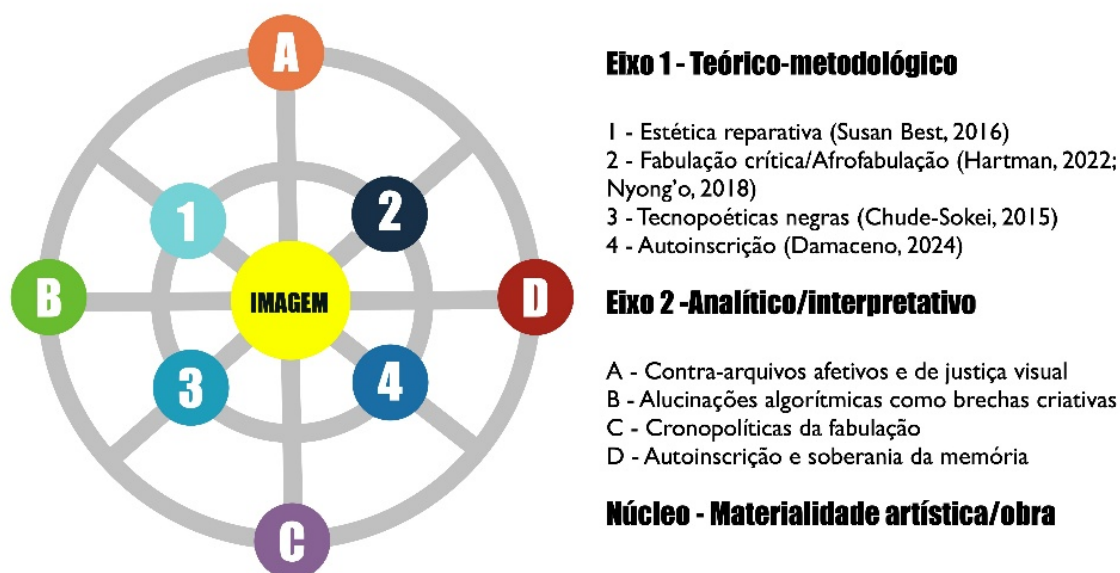


FIGURA 2 - Matriz Rizomática das Imagens Negras Generativas
FONTE: Autoria própria

O quadro metodológico aqui proposto se organiza como um dispositivo rizomático de leitura, no qual a imagem ocupa o centro como núcleo material e sensível da investigação, visando transcender a característica de objeto interpretável para se tornar um campo de enunciação que convoca, simultaneamente, base teórica e prática artística. Em torno desse núcleo, se articulam dois eixos em regime de reciprocidade: o Eixo 1 (teórico-metodológico), que reúne as chaves conceituais: 1) Estética reparativa (Best, 2016); 2) Fabulação crítica/Afrofabulação (Hartman, 2022; Nyong'o, 2018); 3) Tecnopoéticas negras (Chude-Sokei, 2015); e 4) Autoinscrição (Damaceno, 2024), responsáveis por sustentar a inteligibilidade crítica das obras, articulando o arcabouço teórico-metodológico contemporâneo em torno do debate sobre arte, raça e imagem; e o Eixo 2 (analítico/interpretativo), que concentra os vetores de prática: A) Contra-arquivos afetivos e de justiça visual; B) Alucinações algorítmicas como brechas criativas; C) Cronopolíticas de fabulação; e D) Autoinscrição e soberania da memória; isto é, as operações estéticas e políticas pelas quais as imagens se fazem e se desdobram no fazer artístico. As linhas que conectam esses dois eixos não devem ser compreendidas como setas

deterministas, mas como caminhos possíveis, ou seja, trajetórias interpretativas que podem ser traçadas a cada leitura, permitindo composições múltiplas, sobreposições e justaposições.

É possível, por exemplo, acionar uma obra por um percurso que atravessa (1) estética reparativa e (B) alucinações algorítmicas, ou fazer ressoar simultaneamente (4) autoinscrição, (2) fabulação crítica/afrofabulação e (A) contra-arquivos afetivos, reconhecendo que as práticas artísticas não se deixam reduzir a um único princípio. Nesse sentido, cada caminho proposto retorna inevitavelmente ao centro: a imagem (materialidade artística/obra) é o ponto de passagem e de condensação, o lugar onde as categorias teóricas ganham corpo e onde as práticas se tornam legíveis como gestos de disputa, recomposição e invenção, permitindo que a pluralidade das poéticas negras contemporâneas com IA seja lida por um modelo interpretativo capaz de sustentar, ao mesmo tempo, suas convergências estruturais e suas diferenças formais.

No primeiro eixo, a (1) *estética reparativa* (Best, 2016) compreende a arte como espaço de recomposição simbólica e subjetiva, em que dor e beleza coexistem em um gesto de reconstrução crítica, sem o apagamento do trauma, mas tornando-o visível em sua potência criadora. A segunda chave, a (2) *Fabulação crítica/Afrofabulação* (Hartman, 2022; Nyong'o, 2018), propõe deslocar o gesto artístico da simples correção do passado para a criação de fendas narrativas e temporais capazes de imaginar outras presenças e outros futuros. As (3) *tecnopoéticas negras* (Chude-Sokei, 2015) se inscrevem na compreensão de que raça e tecnologia são categorias historicamente entrelaçadas, em que artistas negros, em contextos diaspóricos e contemporâneos, reconfiguram criticamente os dispositivos técnicos, deslocando a tecnologia do campo da vigilância e do controle para o da invenção e da afirmação estética e expandindo, assim, a agência negra no território digital. Por fim, a (4) *autoinscrição negra* (Damaceno, 2024) enfatiza o gesto radical de autoria visual e epistêmica como um ato de soberania representacional, por meio do qual artistas negros reivindicam o direito coletivo de narrar, de representar e de produzir suas próprias imagens e memórias, em uma política de visibilidade orientada pela autonomia da experiência e pela autodeterminação de suas presenças. Conjugadas, essas chaves conceituais formam uma moldura teórico-metodológica capaz de compreender a densidade desse movimento, evidenciando o entrelaçamento indissociável entre memória, tecnologia e fabulação na estética negra contemporânea.

O Eixo 2 (analítico/interpretativo) se desdobra a partir da base teórica do Eixo 1, propondo quatro vetores de interpretação que descrevem e, sobretudo, intervêm criticamente nas formas de ver e compreender estas imagens (Campt, 2017; Mirzoeff, 2016). Esses prismas

analíticos funcionam como dispositivos de recomposição e restituição simbólica, reconfigurando o imaginário visual sobre corpos e presenças negras na cultura visual contemporânea. Este eixo busca ofertar lentes analíticas sobre as iniciativas artísticas contemporâneas que existem e ainda estão por vir ao projetarem outras práticas de criação simbólica e política do sensível (Rancière, 2009). Assim, são formuladas quatro perspectivas críticas analítico/interpretativas que se alinham com conceitos de “fricções visuais” (Meirinho, 2025) e de estratégias de fugitividade (Moten; Harney, 2019), buscando reconduzir “os modos como desejamos ser vistos, recordados e inscritos no tempo, nos imaginários e nos regimes de visualidade” (Meirinho, 2025, p.5).

A primeira chave de leitura passa por um campo que denominamos de (A) *Contra-arquivos afetivos e de justiça visual* e compreende as imagens como espaços de reconfiguração do arquivo colonial e familiar, nas quais o gesto artístico atua como forma de cuidado, desejo e restituição simbólica (Campt, 2012). A perspectiva da chave (B) *Alucinações algorítmicas como brechas criativas* propõe uma inversão do olhar tecnocrático sobre a IA compreendendo as falhas, distorções e erros gerativos como matéria expressiva e política. Os artistas criam e ocupam fissuras algorítmicas, revelando o potencial poético do erro como ferramenta de invenção estética. Em (C) *Cronopolíticas da fabulação*, há uma relação com a dimensão temporal das práticas visuais generativas, inspirada na noção de “atos cronopolíticos” de Eshun (2003), que observa como as obras reconfiguram o tempo, entrelaçando passado, presente e futuro em um gesto de reescrita temporal no qual o arquivo é acionado para além do registro, alcançando uma importante potência especulativa. E, por fim, o quarto campo de leitura é o (D) *Autoinscrição e soberania da memória*, que aborda as práticas artísticas como gesto político de enunciação, isto é, atos de presença e reivindicação ao direito de ver e ser visto (Mirzoeff, 2016) em um ecossistema algorítmico marcado pela exclusão e pela invisibilidade (Carrera, 2020; Noble, 2018; Benjamin, 2019).

Eixo 1 – Teórico-metodológico

A noção de (1) estética reparativa, proposta por Susan Best (2016), se constitui como alternativa às abordagens paranoicas⁶ ou estritamente acusatórias no campo da arte política militante, que tendem a operar em chaves de exposição de traços de opressão ou injustiças sociais como apelo crítico/artístico. Best observa que imagens e performances de corpos em situações de humilhação marginalizados, racializados e subalternizados, possuem um poder de choque e de convocação afetiva de empatia que, ao não serem mediadas, reforçam a objetificação. Se a vergonha pode interpelar o espectador privilegiado ao expor sua implicação no sistema que humilha, a estética reparativa não evita a exposição, mas reorienta seus afetos para gerar solidariedade e ação, e não voyeurismo ou retratação, sobretudo diante do risco de políticas identitárias operarem na arte sob termos “excessivamente prescritos e fechados” (Best, 2016, p. 27). Nesse sentido, a *reparação* é a orientação do olhar e da intencionalidade na produção de imaginários simbólicos, para além da denúncia em torno das injustiças, em nosso caso, raciais. Reparação, neste sentido, se refere à forma e à capacidade dos indivíduos de reelaborarem efeitos destrutivos da subjetividade. Essa operação sustenta uma leitura reparadora que, como modelo interpretativo e prática estética-política, desloca o controle sobre a alteridade e abre espaço para múltiplas formas de existências possíveis para além do trauma.

Essa virada reparativa na arte negra, em particular a generativa por IA, tem produzido desdobramentos expressivos na arte contemporânea. Em lugar de uma revelação crítica centrada exclusivamente na violência colonial (Azoulay, 2024), no trauma da escravização e da expropriação de corpos racializados (Campt, 2017), esse paradigma articula o reconhecimento e novas formas de pertencimento pelos afetos, sem apagar o trauma racial que estrutura tanto as subjetividades quanto as relações de poder (Ferreira da Silva, 2007). Estas imagens generativas visam à criação de outros mundos, fabulatórios e potencializados pelo desejo de fuga criativa (Bona, 2019), complexificando a denúncia da diferença racial por meio de imaginários ainda inexistentes no campo da representação (Lloyd, 2018). Nessa direção, os experimentos visuais com IA de artistas como Mayara Ferrão, Ilka Cyana e Guilherme Bretas operam como

⁶ Para Best (2016), a arte política de orientação paranoica tende a operar pela exposição reiterada da opressão. A estética reparativa, por sua vez, desloca esse gesto de desvelamento para formas de elaboração que conciliam crítica e cuidado, sem abandonar a denúncia.

um *assemblage* dinâmico entre corpos racializados, arquivos e memórias, construindo outras formas de atravessar o racismo a partir da criação de novas existências.

Na série *Álbum de Desesquecimentos* (2024), Mayara Ferrão mobiliza a inteligência artificial como ferramenta de recomposição afetiva do arquivo, construindo um álbum fictício que imagina cenas de intimidade e amor entre mulheres negras e originárias em contextos coloniais; vínculos historicamente apagados, invisibilizados ou sequer autorizados a existir como registro. A partir de uma pesquisa arquivística que envolve paisagens, vestimentas e cenários, a artista desloca o eixo da representação da violência para uma estética reparativa do afeto (Best, 2016), reinscrevendo subjetividades negras em espaços antes interditados e produzindo imagens de presença, cuidado e desejo. Entrelaçando imagens especulativas com fragmentos textuais, como declarações, cartas e poemas, Ferrão forja uma espécie de “linguagem do amor” que, em diálogo com bell hooks (2021), confere densidade visual e verbal a memórias que não chegaram a se consolidar nos regimes coloniais de visibilidade. Nesse sentido, o *desesquecer* não se manifesta simplesmente como recordação, mas sim como uma recusa ativa e reparativa do apagamento, em um gesto de soberania epistêmica sobre a memória. Desesquecer é, então, um verbo de agência que refaz poeticamente o passado e afirma aquilo que foi negado no arquivo, mostrando que amar também é uma forma de contravisualidade e uma tecnopoética do porvir.

Nos projetos de Ilka Cyana e Guilherme Bretas, a IA é acionada como tecnologia de justiça visual e restituição reparativa do simbólico, operando diretamente sobre os vazios e as distorções produzidas pelos arquivos coloniais e pelos regimes hegemônicos de representação. Em *Faces Negras Importam*, Cyana enfrenta um problema recorrente da iconografia histórica brasileira: a circulação de imagens genéricas e repetidas para representar figuras negras fundamentais, como Tereza de Benguela, Luiza Mahin e Maria Felipa de Oliveira, apagando suas singularidades e as reduzindo a uma presença abstrata e intercambiável. A artista, então, produz retratos específicos para cada uma dessas lideranças, a partir de documentos históricos, relatos orais e contribuições de historiadoras negras, “devolvendo” densidade, rosto e particularidade a existências que foram silenciadas pela visualidade colonial. Já em Bretas, obras como *Nossa Pele Reluz Como Ouro* (2021), *Nossos Ancestrais Nos Olham* (2022) e *3/4: Memória do Trabalho Negro* (2025) constroem uma reanimação do arquivo por meio de *deepfakes* e animações geradas por IA, frequentemente projetadas em *video mapping* urbano: rostos antes confinados a registros etnográficos, arquivos, industriais ou documentais reaparecem em escala ampliada

no espaço público, “olhando de volta” e instaurando novas formas de habitar a imagem, o tempo e a cidade. Estes trabalhos, portanto, mobilizam imagens de arquivos coloniais em recombinação com retratos contemporâneos da diáspora, buscando inventar imagens faltantes em um passado agora restaurado, produzindo formas de lembrar e sonhar com futuros reparativos, mantendo a “ambivalência entre lembrar e reinventar” (Best, 2016, p. 10). Nesse horizonte, a reparação funda um direito de imaginar e de ver aquilo que foi sistematicamente negado, em sintonia com o direito à opacidade formulado por Glissant (2008).

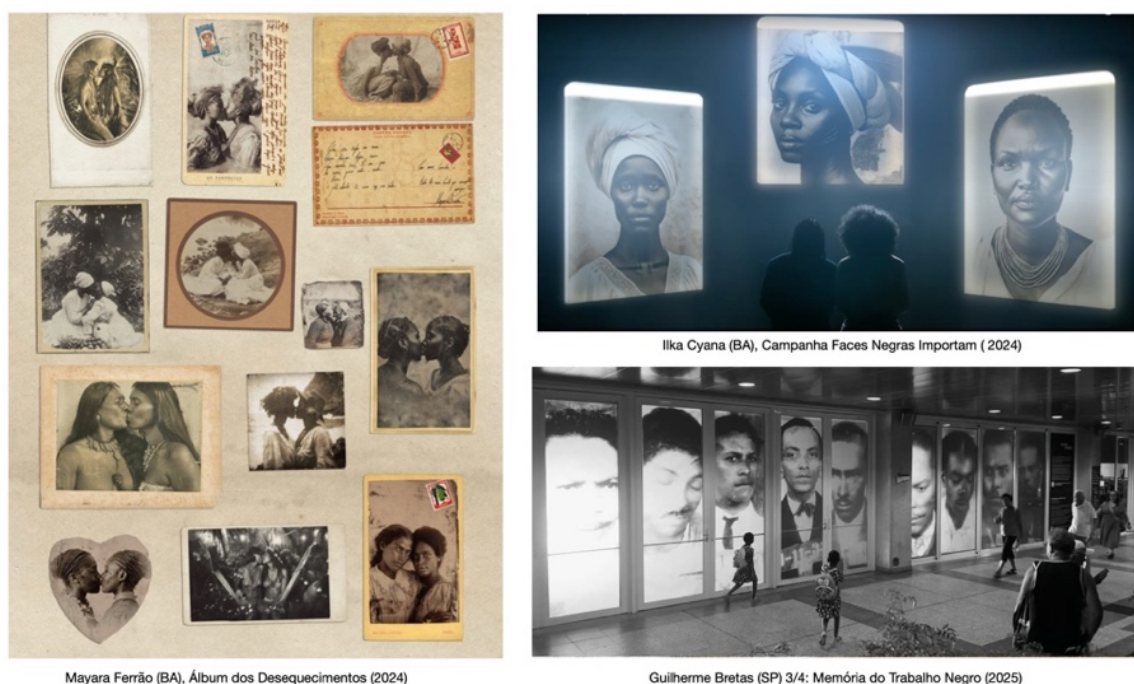


FIGURA 3 - Obras das artistas Mayara Ferrão, Ilka Cyana e Guilherme Bretas.

FONTE: Instagram dos artistas

Nesse sentido, os trabalhos de Mayara Ferrão, Ilka Cyana e Guilherme Bretas (FIG. 3) parecem poder ser adequadamente vistos sob a lente do operador conceitual e estético de (2) *fabulação crítica*, formulado por Saidiya Hartman (2022), em diálogo com a noção de *afrofabulações* de Tavia Nyong'o (2018), já que as duas perspectivas emergem da necessidade de interrogar as lacunas, os silêncios e as ausências que estruturam os arquivos coloniais e a memória visual moderna. Na arte contemporânea, e particularmente nas imagens negras, a fabulação assume a forma de prática de invenção do real, na qual imaginar passa a ser uma operação política de presença. Como observa Nyong'o (2018), a afrofabulação ultrapassa a mera

invenção e se mostra como recusa de aceitar os limites do visível e da representação impostos pelo regime racial moderno (Lloyd, 2018). Fabular, então, é uma forma de atuar no interstício entre memória e futuro, transformando o ato de narrar visualmente, e de ver, em processos especulativos que desestabilizam as fronteiras entre o que foi, o que é e o que pode vir a ser. Assim, o trabalho destes artistas de fabular se torna uma forma de atuar cronopoliticamente (Eshun, 2003), criando presenças que torcem o tempo linear da história (Martins 2002), rompendo o confinamento da negritude ao passado do trauma e abrindo rotas de visibilidade e imaginação. Nesse movimento, o impossível histórico se torna visível, ainda que em registro especulativo.

Ainda no Eixo 1 (teórico-metodológico), o conceito de (3) *tecnopoéticas negras* desenvolvido por Louis Chude-Sokei (2015), nos ajuda a compreender as relações entre raça e tecnologia como estruturais, não incidentais. Nos contextos da diáspora africana e da hibridização cultural, emergem formas singulares de engajamento criativo com os meios técnicos, como nas performatividades, na música e nas artes visuais, que convertem os contatos transnacionais e transculturais em linguagem artística inventiva. Nessa chave, a cultura negra diaspórica é pensada como lugar de encruzilhadas entre culturas, sistemas simbólicos e saberes (Martins, 2002), de onde se articulam práticas que reconfiguram a técnica como campo simbólico micropolítico, abrindo brechas para outras formas de sentir, imaginar e se inscrever em um novo mundo (Chude-Sokei, 2015).

Para Chude-Sokei (2015), “a raça sempre esteve inserida nas tecnologias, tanto como metáfora quanto como princípio organizador” (2015, p. 2), uma vez que corpos negros foram historicamente desumanizados e comparados a “engrenagens” do trabalho, fetichizados como autômatos ou imaginados como ameaças. Se essa associação reforçou hierarquias e exclusões, a experiência negra diaspórica também produziu modos inventivos de relação com a técnica, seja por contínua transformação, por necessidade de sobrevivência, ou até por contingências culturais que se convertem em linguagem expressiva (Chude-Sokei, 2015). Assim, as práticas culturais e artísticas vão além do mero uso ou apropriação de dispositivos, pois reconfiguram sentidos ao “reestabelecer novas lógicas afrodiaspóricas inventivas” (2015, p. 2), permitindo compreender as encruzilhadas entre sistemas simbólicos e saberes, de onde emergem fabulações e estratégias de criação de novos mundos visíveis.

No contexto contemporâneo da IA, as tecnopoéticas negras se desdobram no enfretamento dos vieses raciais inscritos nos bancos de dados (Carrera, 2020), que sustentam uma

normatividade visual capaz de excluir ou distorcer sistematicamente imagens negras. A disputa se estabelece, portanto, pela percepção de que a IA é, simultaneamente, um mecanismo de vigilância e exclusão (Noble, 2018; Benjamin, 2019) e uma via alternativa de apropriação tecnológica e artística crítica. Nessa segunda chave, artistas negros como Thiago Britto, Fábio Setti e Igi Lola Ayedun, têm reorientado o gesto generativo para ampliar e recriar ambientes de memória que entrecruzam passado e presente, de modo a restituir alteridades e projetar futuros em continuidade, resistentes ao esquecimento. Se os conhecimentos normativos inscrevem certas experiências como familiares e relegam outras ao campo do estranho ou do não reconhecido, as práticas tecnopoéticas negras com IA tensionam esse regime de reconhecimento, reinscrevendo subjetividades plurais como formas de contestação ao regime de representação racializado.

Nas obras de Thiago Britto, Fábio Setti e Igi Lola Ayedun (FIG. 4), a inteligência artificial também se constitui como ferramenta de reconstituição do arquivo colonial, mas é motor de fabulação tecnopoética, capaz de deslocar repertórios visuais hegemônicos e produzir novas gramáticas de pertencimento. Fotógrafo de Brasília, Setti mobiliza a IA em ensaios como *A Invasão (2023)*, no qual reinventa, em chave satírica e crítica, o imaginário clássico de uma invasão alienígena, tradicionalmente associado à guerra e à destruição, para uma narrativa de convivência cotidiana, atravessada por humor, afeto e tensão social brasileira. Seus alienígenas trabalham, dançam, vigiam, circulam e se misturam, embaralhando as fronteiras entre o humano e o artificial, o nacional e o estrangeiro, e desestabilizando a lógica binária do “familiar” versus “estranho” que sustenta dinâmicas de racismo e xenofobia. Ao partir de suas próprias fotografias como matéria-base para o processo generativo, o artista realiza um movimento de imaginação política localizada, reinscrevendo afetos e experiências situadas em uma estética radicalmente brasileira e racializada, que tensiona inclusive os códigos eurocêtricos da ficção científica.

Já Igi Lola Ayedun produz uma reinvenção sensível da imagem negra contemporânea ao fundir ancestralidade, matéria e tecnologia em séries como *Blue Revolution (2021)* e *Eclosão de um sonho, uma fantasia (2022)*, nas quais o azul funciona como operador histórico, simbólico e político, convocando rotas do Atlântico Negro, memórias diaspóricas e tradições africanas de pigmentação (como o índigo)⁷. Transfigurado pela IA em composições de

⁷ O azul-índigo pode ser lido nas artes negras diaspóricas como operador de ancestralidade e memória material, ao condensar saberes de extração atravessados por rotas coloniais e regimes de trabalho.

atmosfera transcendente, esse azul se torna uma “pele sensível” de mundos possíveis, nos quais cor e ancestralidade atuam como dispositivos de invenção identitária e fabulação crítica da experiência negra em diáspora.

Na obra de Thiago Britto, especialmente na série *Omi Aye* (2023) (“água da vida”), a IA se transforma em matéria de linguagem e dispositivo de imaginação negra, inscrevendo seu trabalho no domínio das *tecnopoéticas negras*: ao construir uma narrativa visual de “vida submersa” no eixo África–Brasil, acionando signos do candomblé e uma ambiência cromática azulada, Britto propõe um regime de sensibilidade em que ancestralidade e futuridade coexistem como continuidade temporal. Suas cenas, como a figura de um homem negro submerso que protege o fogo na palma da mão (em gesto de cuidado e atenção), ou na imagem das mulheres em dança/ritual coletivo, deslocam o imaginário do trauma para uma estética do tempo sensível, da relação e da dignidade, repondo o corpo negro inscrito como núcleo de enunciação e não como objeto do olhar.

Além disso, o artista desarticula os próprios usos comuns da tecnologia, ao “operar” a IA como um diretor de fotografia, organizando parâmetros de lente, foco e textura enquanto tensiona os limites do algoritmo para fazer emergir o encontro entre “negro” e “belo”. Assim, sua tecnopoética afirma a IA como alavanca de memória e invenção, capaz de abrir um campo de liberdade afetiva em que o homem negro e suas gerações possam, enfim, se ver para além das imagens estreitas autorizadas pela visualidade hegemônica.



Fábio Setti (DF), A invasão (2023)



Igi Lola Ayedun (SP), Blue Revolution (2021)



Thiago Britto (MG) Omi Aye, (2023)

FIGURA 4 - Obras das artistas Fábio Setti, Igi Lola Ayedun e Thiago Brito
FONTE: Instagram dos artistas

Por fim, os trabalhos de Thiago Brito, Fábio Setti, Igi Lola Ayedun, Mayara Ferrão, Ilka Cyana e Guilherme Bretas, embora diversificados em suas propostas artísticas, convergem

fundamentalmente quando são lidos, por fim, a partir da noção de (4) de *autoinscrição* representacional na arte e fotografia negra, desenvolvida por Damaceno (2024). O conceito nos ajuda a compreender o papel ativo de controle e inscrição de suas próprias narrativas e subjetividades no regime visual que articula agência e política da imagem, reivindicando o direito de autoria e de enunciação sobre a própria representação, em ruptura com os imaginários historicamente perpetuados pela iconografia colonial e pós-colonial, e em deslocamento do corpo negro do campo da exotização.

A autoinscrição não é necessariamente uma prática de autorrepresentação individual, mas um movimento estratégico que busca ocupar espaço e formas para tornar factível como os corpos negros, coletivamente, desejam ser vistos e compreendidos (Mirzoeff, 2016). A autoinscrição, assim, atua como um gesto simbólico e político de reinscrição de subjetividades, criando novos espaços de reconhecimento e pertencimento visual. Ao se articular com a noção de automodelagem, proposta por Campt (2017), a autoinscrição negra expressa uma recusa do olhar de controle, associado à violência, para a construção de um território fértil em que a imagem propõe ser espaço de criação que sustenta o que Leda Martins (2002) chama de “ambientes de memória” (2002, p. 71) coletiva da cultura negra. Nesses ambientes, o ato de inscrição do corpo reinscreve e reativa saberes, cobrindo os vazios deixados pela diáspora e mostrando que a visualidade pode ser portal no qual a pessoa emerge tecida de memória para construir, também, memória.

Na arte contemporânea, particularmente na fotografia (FIG. 3 e 4), a autoinscrição negra se manifesta como um campo de disputa simbólica e epistemológica a partir de duas frentes complementares: aquela que desestabiliza as narrativas coloniais ao recusar o olhar que objetifica; e aquela que cria novas formas de ver e ser visto. Essa dupla dimensão de contestação e criação aproxima a autoinscrição de uma iniciativa fabulatória e reparativa, ainda que o foco, aqui, seja sua potência de agência e reinscrição, e não a função reparadora em si. Ao simplesmente ocuparem o espaço da representação, os artistas negros constroem contra-arquivos e produzem visualidades que reconstituem identidades coletivas fragmentadas.

A autoinscrição, portanto, ultrapassa a simples produção de “imagens positivas”, reivindicada por Hall (2016), pois envolve uma reapropriação ativa do olhar e a afirmação de agências negras que recusam a captura pelos regimes dominantes de representação. Nesse sentido, ela se aproxima do que Moten e Harney (2019) formulam como “recusa de ser recusado” e como fugitividade: uma força ingovernável que subverte as formas de controle visual e

produz presenças que não se deixam fixar, domesticar ou reduzir às imagens impostas. No entanto, a autoinscrição não está imune às validações institucionais que limitam sua circulação no cânone nem, é claro, ao terreno hostil das tecnologias digitais contemporâneas.

A liberdade criativa de artistas negros a partir de imagens generativas é frequentemente cerceada por pressões para representações “adequadas” ou “autênticas” da identidade negra, reforçando essencialismos; além da necessidade de contornar vieses algorítmicos e desigualdades técnicas (Carrera, 2020; Noble, 2018; Benjamin, 2019). Assim, a autoinscrição é um campo de disputa entre expectativas externas e reivindicações internas, sobretudo em contextos institucionais que tendem a estetizar o sofrimento racial e a reduzir a complexidade das agências negras e seus desejos de visibilidade, subjetividade e memória.

Eixo 2 – Analítico/interpretativo

No Eixo 2, o método funciona como um mapa de trajetórias interpretativas que parte da imagem como núcleo e se expande por conexões móveis entre práticas e efeitos de sentido, assumindo uma natureza rizomática que evita classificar fixamente as obras e propõe acompanhar *linhas de força* que atravessam cada produção em intensidades diferentes e que, também, podem se rearticular conforme o recorte analítico. Assim, a leitura das imagens se dá, muitas vezes, por composições, isto é, uma mesma obra pode ativar simultaneamente dimensões de arquivo, alucinação ou falha algorítmica, dobra temporal e processos de autoinscrição, fazendo indispensável à leitura o desenho desses caminhos de passagem. Nesse sentido, a análise pode acompanhar a relação singular entre procedimento de fabricação da imagem e efeito político-estético disponível à fruição.

Em Mayara Ferrão, por exemplo, a imagem parece se constituir como zona de recomposição afetiva, acionando na leitura o deslocamento do arquivo colonial para uma gramática de intimidade (*A- contra-arquivos afetivos e de justiça visual*), convertendo a falta de registro em potência de presença e autoinscrição (*D- autoinscrição e soberania da memória*). Na obra da artista, a IA funciona como um motor de composição que, alimentado por pesquisa iconográfica e por curadoria de vestimentas, ambientes e marcas de época, reencena o passado como cena íntima, produzindo imagens que se apresentam como documentos possíveis de afetos interditados historicamente. Já em Ilka Cyana, o caminho traçado pode evidenciar a operação

contra-arquivística de justiça visual que devolve singularidade a rostos historicamente homogeneizados por iconografias genéricas, desviando das falhas algorítmicas (*B-alucinações algorítmicas como brechas criativas*) e tornando a fabulação um procedimento de restituição soberana da memória, assim como de reivindicação da governança da representação sobre corpos parecidos com o seu. Em Guilherme Bretas, por sua vez, o método permite ler a obra como uma engenharia do reaparecimento, que ao projetar rostos publicamente por meio de *video-mapping* e *deepfakes*, reconfigura a própria condição de circulação do arquivo, fazendo com que a imagem se torne presença urbana e confrontação do olhar, assim como constrói outra dimensão temporal (*C-cronopolíticas da fabulação*) para a existência coletiva daqueles corpos.

Em trabalhos como os de Thiago Britto, Vitória Cribb, Igi Lola Ayedun, Fábio Setti e Minne Atairu, o caminho analítico pode traçar o percurso estratégico construído pelos artistas, que fazem da fabulação uma escolha estética impulsionada pela tecnologia e reconhecem a natureza poética - e comum a artistas racializados - de atravessar terrenos hostis para a sobrevivência artística. Evidenciam, assim, a instabilidade tecnológica e a não neutralidade algorítmica, denunciando um regime de visibilidade contemporâneo que se apresenta como objetivo e automático, mas que é atravessado por escolhas, desigualdades, lacunas, imprecisões e ruídos. Ao explorar estas fraturas e distorções da geração maquínica e da cultura digital contemporânea, essas práticas constroem brechas de criação e pensamento, convertendo em potência política a falha ou a hostilidade das representações proporcionadas pelos dispositivos técnicos, assim como tornando imagináveis outras formas de existência, pertença e presença que escapam às gramáticas normativas do reconhecimento.

Nesta proposta de imaginação político-situada, Igi Lola Ayedun, por exemplo, permite compreender a técnica criativa como uma prática de deslocamento material e simbólico, em que a imagem nasce do atrito entre pesquisa histórica, experimentação de suporte e transfiguração tecnológica. A artista mobiliza a IA como procedimento de tradução entre rotas, matérias e cosmologias (sobretudo as genealogias do azul-índigo e suas travessias atlânticas), compondo visualidades que parecem líquidas, densas e sensoriais, fazendo da cor, simultaneamente, pele, atmosfera e memória. Sua obra, portanto, mistura ancestralidade, deslocamento e futuridade (*C-cronopolíticas da fabulação*), tornando o corpo negro um campo expandido de invenção, no qual o passado, o sonhado e o possível se contaminam mutuamente nas experiências migratórias negras. Nas suas escolhas artísticas, Ayedun realiza curadoria de referências, decisões de textura e luz, montagem de superfícies e tem, sobretudo, atenção rigorosa à materialidade

da cor como linguagem, de modo que a IA serve como parte de uma *tecnopoética* que reposiciona a visualidade negra, afirmando a imagem como lugar de travessia, permanência e abertura de mundo.

Igi Lola Ayedun, Fábio Setti e Thiago Britto, portanto, constroem processos fabulatórios que se estruturam sob uma camada mais sutil de reconhecimento das limitações da IA atravessando vieses e lacunas que precisam ser preenchidas, contornadas e reorientadas para que outras visualidades possam emergir. No entanto, Vitória Cribb e Minne Atairu (FIG. 1) parecem fabular de modo mais explícito e confrontativo, estabelecendo uma política declarada de resistência às alucinações algorítmicas (*B-alucinações algorítmicas como brechas criativas*). Nesses trabalhos, a falha tecnológica se torna um campo deliberado de disputa e criação, denunciando a reiteração de representações desiguais dos sistemas generativos e reinscrevendo padrões de reconhecimento que frequentemente sobrepõem repertórios embranquecidos a corpos e subjetividades racializadas. Assim, enquanto Setti e Britto produzem uma fabulação crítica que tensiona os limites do algoritmo por dentro, ou seja, ajustando linguagem, parâmetros e gramáticas visuais para fazer passar o que não é prontamente autorizado, Vitória Cribb e Minne Atairu tornam visível o próprio conflito, expondo a violência epistêmica contida nas tecnologias digitais contemporâneas e disputando, na superfície da imagem, as condições de possibilidade do que pode ser visto, imaginado e legitimado.

Em Cribb, esse processo de fuga contestativa e provocadora de *Interferência* (2021), aparece como uma poética do atrito entre corpo, plataforma e vigilância, através da qual seus ambientes digitais, avatares e vídeos trabalham a sensação de loop, ansiedade e modulação algorítmica e fazem a imagem “quebrar” por excesso de repetição e por instabilidade visual, como se a própria linguagem maquínica pudesse denunciar a violência de um sistema próprio que captura, mede e reorganiza a presença negra no espaço de conexão. Já em Atairu, em *Portrait of Mami Wata* (2023), a falha emerge como sintoma direto do viés algorítmico, uma vez que a artista parte da investigação de imagens sintéticas de pessoas negras (especialmente em estudos voltados a cabelo, pele e ornamentação), para evidenciar como os geradores tendem a clarear tons, uniformizar traços e adequar texturas para um padrão estético embranquecido. No entanto, ao invés de fugir destes resultados, ela insiste nessas fraturas e deixa que o erro apareça, reapareça e seja explorado em sua obra, transformando a inconsistência em brecha criativa e deslocando a imagem do regime da ilusão perfeita para um campo crítico que disputa e expõe quem pode ser reconhecido, como pode ser visto e quais corpos o algoritmo tenta normalizar.

O Eixo 2, portanto, acompanha o resultado da obra como um campo em disputa, rasgando como a imagem se produz, se estabiliza provisoriamente e circula, para então traçar os caminhos interpretativos que conectam procedimentos, intenções e efeitos de sentido. Esse processo implica reconhecer que “imagem”, aqui, não seria produto visual isolado e estável, uma vez que pode se manifestar como fotografia, composição generativa, vídeo, projeção urbana, performance, instalação, e até mesmo como a própria presença pública do artista, isto é, sua corporeidade, suas escolhas de linguagem, seus modos de emergir e se constituir no mundo. Dessa forma, as decisões técnicas (montagem, reconstrução, animação, *mapping*, manipulação do erro) e os regimes de enunciação assumidos pelos artistas também são operações estéticas e políticas que definem o que a obra se propõe, especialmente na direção de um projeto comum racializado: como restitui simbolicamente presenças negras, como reconfigura o arquivo colonial, como desestabiliza normatividades e como inventa outras formas possíveis de existência visual no contemporâneo.

3. Considerações finais

As artes negras que acionam a IA como linguagem vêm se consolidando como um campo incontornável de disputa estética, política e epistêmica, em meio a um cenário atravessado por narrativas ambivalentes sobre a tecnologia. Se, por um lado, há promessas de experimentação e acesso, por outro persiste um ecossistema de riscos, vigilância, desigualdades e ameaças que demanda respostas institucionais, legais e éticas. Somam-se precarização do trabalho criativo, poder corporativo e crise de autoria (Yepes, 2024). Nesse regime de controvérsias públicas, é inegável que há consequências sociais em desenvolvimento que envolvem precarização do trabalho criativo, controle por grandes conglomerados provados de tecnologia e debate sobre crise de autoria (Yepes, 2024). No entanto, o campo das artes negras com IA tem complexificado esse cenário e reorientado o foco da denúncia dos riscos para as possibilidades de reparações e fugas cotidianas, produzindo “recomeços” visuais que respondem cronopoliticamente ao medo (Eshun, 2003) com futuros em continuidade e agência autoral (Damaceno, 2024).

Nesse cenário, as imagens deslocam o regime documental ilustrativo e propõem novos contratos de visibilidade, através dos quais a presença negra não é somente índice de dor e

violência, mas também pode ser cuidado, intimidade, respeitabilidade, desejo e pertença. A IA, assim, não seria nem dispositivo neutro nem apenas reprodutor de discriminações algorítmicas que deveria necessariamente ser evitado, mas sim um campo de disputa epistêmica em que se reabre a possibilidade de ler imagens que ultrapassam o factual e o registrado.

É nesse ponto que a estrutura metodológica deste trabalho procura intervir: ao articular Eixo 1 (teórico-metodológico) e Eixo 2 (analítico/interpretativo), o método concebe a imagem como núcleo em torno do qual se condensam operações de reparação, fabulação, tecnopoética e autoinscrição, sem hierarquizá-las rigidamente. A aposta rizomática permite ler as obras como sistemas de relações, percursos e intensidades, em que um mesmo trabalho pode ativar simultaneamente reconfigurações do arquivo, brechas algorítmicas, dobras temporais e gestos de soberania da memória. Nessa direção, ler imagens geradas por IA a partir destes operadores permite compreender como elas desorganizam a força constitutiva da violência e reordenam afetos, produzindo uma reconfiguração crítica da inscrição às vezes reatualizada do trauma, de modo a restituir presenças negras em lugares e temporalidades historicamente interditados - aquilo que Eshun (2003) descreve como atos cronopolíticos capazes de torcer a linearidade do tempo moderno e abrir continuidade entre passado, presente e futuro.

Assim, consideramos que, na compreensão dessa apropriação da IA por artistas negros, três dimensões teórico-metodológicas precisam ser articuladas: (I) a histórica, em que se apropriar da IA significa reverter a associação entre pessoas negras e “máquinas de trabalho”, constitutiva da modernidade, transformando a engrenagem representativa em ferramenta estética; (II) a estética, em que os artistas produzem imagens que não apenas denunciam a violência, mas habitam as falhas algorítmicas como brechas criativas, fazendo emergir novas visuaisidades negras; e (III) a política, em que a prática artística não se limita a corrigir representações, mas visa produzir contra-arquivos visuais por meio de imagens que nunca existiram nos regimes coloniais de visibilidade, em um gesto fabulatório negro dotado da “capacidade de transformar a alienação tecnológica em uma linguagem de identidade e imaginação” (Chude-Sokei, 2015, p. 14).

Referências

- AZOULAY, A. A. **História potencial: desaprender o imperialismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.
- BENJAMIN, R. **Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code**. Cambridge: Polity, 2019.
- BEST, S. **Reparative Aesthetics: Witnessing in Contemporary Art Photography**. Londres: Bloomsbury, 2016.
- BONA, D. T. **A arte da fuga: dos escravos fugitivos as refugiados**. [S.l.]: [s.n.], 2019.
- BRUNO, F. **Máquinas de ver, modos de ser**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- CAMPT, T. M. **Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe**. Durham: Duke University Press, 2012.
- _____. **Listening to Images**. Durham: Duke University Press, 2017.
- CARRERA, F. A raça e o gênero da estética e dos afetos: algoritmização do racismo e do sexismo em bancos contemporâneos de imagens digitais. **MATRIZES**, v. 14, n. 2, p. 217-240, 2020.
- CHUDE-SOKEI, L. **The Sound of Culture: Diaspora and Black Technopoetics**. Middletown: Wesleyan University Press, 2015.
- DAMACENO, J. Direito a olhar. Direito a ser visto. Direito a existir. In: CUNHA, G. (Org.). **Retratistas do morro Afonso Pimenta e João Mendes**. Guarulhos: Sesc, 2024.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- ESHUN, K. Further Considerations on Afrofuturism. **The New Centennial Review**, v. 3, n. 2, p. 287-302, 2003.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- GLISSANT, É. **Poétique de la relation**. Paris: Gallimard, 2008.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio - Apicuri, 2016.
- HARTMAN, S. **Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval**. Nova York: W. W. Norton, 2022.
- hooks, b. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante. 2021.
- KING, E. Afrofuturismo and the aesthetics of resistance to algorithmic racism in Brazil. In Stephen Cave e Kanta Dihal (Ed.) **Imagining AI: How the World Sees Intelligent Machines**, p. 168-184, 2023.
- LLOYD, D. **Under representation: The racial regime of aesthetics**. Nova York: Fordham University Press, 2018.
- MARTINS, L M. *Performances do tempo espiralar*, In: **Performance, Exílio, Fronteiras – Errâncias Territoriais e Textuais**. Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex, pp. 69-92, Belo Horizonte, UFMG, 2002.
- MEIRINHO, D. Fotografia negra contemporânea e suas políticas de inscrição e insurgência no Brasil. **E-Compós**, v. 28, p. 1-22, 2025.
- MIRZOEFF, N. **How to See the World**. Londres: Pelican, 2016.
- MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. São Paulo: Editora Cobogó, 2021.
- MOTEN, F; HARNEY, S. Pretitude e governança. **Arte & Ensaio**. p. 112-121, 2019.
- NOBLE, S. U. **Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism**. Nova York: NYU Press, 2018.
- NYONG'O, T. **Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life**. Nova York: NYU Press, 2018.
- RANCIÈRE, J. **Partilha do sensível: estética e política**, São Paulo: Exo Experimental 2009.

REGATTIERI, L.; ANTOUN, H. Algoritmização da vida e organização da informação: Considerações sobre a tecnicidade no algoritmo a partir de Gilbert Simondon. **Liinc Em Revista**, v. 14, n. 2, 2018.

RICAUARTE, P. Epistemologias de dados, colonialidade do poder e resistência. **Dispositiva**, v. 12, n. 22, p. 6-26, 2023.

FERREIRA DA SILVA, D. **Toward a Global Idea of Race**. Minneapolis: Minnesota Press, 2007.

YEPES, R. M. Artificial intelligence, racialization, and art resistance. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 19, n. 1, p. 222-235, 2024.

ZUBOFF, S. **A era do capitalismo de vigilância**. Editora Intrínseca, 2021.