

SONHAR IMAGENS QUE NÃO EXISTEM: FABULAÇÃO, ARQUIVO E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Rafael de Almeida ¹

Resumo: O artigo investiga como práticas audiovisuais contemporâneas mobilizam a inteligência artificial não como mera ferramenta técnica, mas como regime de produção imagética capaz de reconfigurar as relações entre arquivo, memória e fabulação no contexto das imagens negras. A partir da análise do curta-metragem *Emi Ofe* (2024), de Igi Lola Ayedun, discute-se como imagens artificiais, desprovidas de lastro indexical e desvinculadas de um passado arquivável, deslocam o estatuto da evidência documental e tensionam o paradigma moderno da imagem como vestígio. Ancorada em abordagem ensaístico-analítica, a pesquisa articula fabulação crítica, afrofabulação e promptografia para demonstrar que a imaginação especulativa, longe de operar como reparação retrospectiva, constitui gesto político de reexistência diante das lacunas do arquivo colonial, afirmando presenças, corpos e futuros possíveis no audiovisual contemporâneo.

Palavras-Chave: Arquivo; Fabulação crítica; Inteligência artificial; Cinema negro; Reexistência.

DREAMING IMAGES THAT DO NOT EXIST: FABULATION, ARCHIVE, AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Abstract: The article investigates how contemporary audiovisual practices mobilize artificial intelligence not as a mere technical tool, but as a regime of image production capable of reconfiguring the relationships between archive, memory, and fabulation within the context of Black images. Through an analysis of the short film *Emi Ofe* (2024), by Igi Lola Ayedun, it examines how artificial images, devoid of indexical grounding and detached from an archivable past, displace the status of documentary evidence and challenge the modern paradigm of the image as trace. Grounded in an essayistic-analytical approach, the study articulates critical fabulation, Afrofabulation, and promptography to demonstrate that speculative imagination, far from operating as retrospective repair, constitutes a political gesture of re-existence in the face of the colonial archive's gaps, affirming presences, bodies, and possible futures in contemporary audiovisual practices.

Keywords: Archive; Critical Fabulation; Artificial Intelligence; Black Cinema; Re-existence.

¹ Rafael de Almeida é cineasta e artista visual. Professor de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Universidade Estadual de Goiás - UEG, onde coordena o Entre-imagens - Laboratório Experimental de Cinema e Arte. Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, com estágio de doutorado na Universidad Complutense de Madrid, realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás - UFG. E-mail: rafaeldealmeida@ueg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7088-234X>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9824143886144217>.

Introdução

O arquivo moderno, longe de constituir um reservatório neutro do passado, é atravessado por assimetrias de poder que determinam o que pode ser preservado, visibilizado ou esquecido. No contexto das formações coloniais e raciais, essas assimetrias se materializam em lacunas persistentes, apagamentos sistemáticos e violências epistemológicas que incidem diretamente sobre a possibilidade de inscrição histórica de sujeitos negros e afrodiaspóricos. Interrogar o arquivo, nesse sentido, implica deslocá-lo de sua função normativa e compreendê-lo como campo de disputa, no qual memória, imagem e poder se articulam de maneira instável.

No cinema e no audiovisual contemporâneos, especialmente em práticas ensaísticas e experimentais, observa-se uma intensificação de gestos que reconfiguram o arquivo não como instância de restituição do passado, mas como matéria ativa de fabulação. Estratégias como montagem, colagem, simulação e fabricação de imagens deslocam o valor da evidência documental e tensionam a noção de veracidade historicamente associada ao documento visual. Quando situadas no âmbito das imagens negras, essas operações adquirem densidade política específica, uma vez que lidam com arquivos marcados por ausências estruturais, silenciamentos e formas reiteradas de desumanização.

É nesse horizonte que se inscreve a investigação aqui desenvolvida, orientada pela seguinte questão: de que modo práticas audiovisuais contemporâneas, ao mobilizarem imagens geradas por inteligência artificial e arquivos históricos marcados pela ausência, reconfiguram as relações entre memória, fabulação e veracidade, produzindo formas de reexistência diante das lacunas do arquivo colonial? A hipótese que atravessa essa reflexão é a de que a fabulação, longe de operar como negação do real, constitui um gesto crítico diante da insuficiência dos arquivos hegemônicos para dar conta de determinadas experiências históricas e subjetivas.

A fabulação crítica, conforme formulada por Saidiya Hartman (2020), oferece um operador conceitual decisivo para pensar esse gesto. Ao recusar o preenchimento compensatório das lacunas do arquivo, Hartman propõe ativá-las como espaços de invenção, nos quais pesquisa histórica, imaginação narrativa e crítica cultural se articulam sem a pretensão de restaurar uma história íntegra. Em diálogo com essa

perspectiva, a afrofabulação, proposta por Tavia Nyong'o (2019), desloca a autenticidade como valor central da representação e aposta no simulacro como estratégia tática. Se a vida social negra já se encontra atravessada por ficções impostas, a fabulação especulativa torna-se uma forma de reapropriação dessas ficções, capaz de instaurar outras gramáticas visuais e narrativas.

Essa discussão adquire contornos específicos quando atravessada pela inteligência artificial, entendida aqui como uma inflexão contemporânea nos modos de produção artística, e por procedimentos como a promptografia, conforme discutido por Juan Martín Prada. A produção de imagens a partir de bancos de dados algorítmicos explicita regimes contemporâneos de exclusão, normatização e filtragem visual. Nesse contexto, a inteligência artificial não define por si só o caráter artístico das imagens produzidas, mas reconfigura determinadas condições de criação, evidenciando operações de escrita, direção conceitual, seleção e curadoria que participam da elaboração estética das obras. Nesse contexto, a inteligência artificial aparece menos como ferramenta neutra e mais como regime de produção imagética e arquivística, no qual se decide quem pode aparecer, de que modo e sob quais condições.

O foco empírico da reflexão recai sobre *Emi Ofe* (2024), curta-metragem inteiramente gerado por inteligência artificial pela artista e cineasta Igi Lola Ayedun, com duração de nove minutos. Desde suas primeiras imagens, a obra se apresenta ao espectador como um conjunto de imagens sem passado reconhecível, produzindo uma experiência estética marcada pela estranheza, pelo artifício e pela instabilidade perceptiva. Ao construir uma narrativa sobre a experiência da imigração africana na França a partir de corpos e situações que escapam à verossimilhança documental, o filme aborda questões como exploração sexual, hipersexualização e mercantilização de corpos negros e LGBTQIA+, produzindo contra-imagens que articulam memória, ancestralidade e dissidência.

A realização de *Emi Ofe* insere-se em uma trajetória mais ampla de experimentação artística com sistemas generativos desenvolvida por Igi Lola Ayedun. Em texto publicado no âmbito da Bolsa ZUM/IMS, um ano antes do lançamento do filme, a artista discute plataformas de geração texto-imagem como Stable Diffusion, MidJourney e DALL-E 2, situando essas tecnologias no contexto das transformações contemporâneas da cultura visual e dos regimes algorítmicos de produção de imagens

(Ayedun, 2023). Embora o presente artigo não tenha como objetivo reconstruir tecnicamente o fluxo de produção da obra, esse contexto permite compreender *Emi Ofe* como parte de uma investigação continuada sobre imaginação, algoritmos e visualidade sintética.

Os resultados da análise indicam que práticas como a de Ayedun não buscam corrigir o arquivo, mas reconfigurá-lo como território vivo de invenção. Ao criar imagens que jamais integraram os repertórios hegemônicos, mas que respondem a experiências historicamente silenciadas, o audiovisual contemporâneo negro desloca o arquivo de sua função conservadora e o reinscreve como espaço de produção de futuros possíveis. Nesse sentido, a noção de contracolonização, formulada por Antônio Bispo dos Santos, oferece um eixo político fundamental para compreender essas operações como formas de disputa da memória e da imagem no presente.

Em um primeiro momento, discutimos a experiência inicial do espectador diante de imagens produzidas por inteligência artificial, pensadas como arquivos sem passado e como novo regime de visualidade. Em seguida, analisamos o modo como *Emi Ofe* mobiliza o sonho e a imaginação para responder à ausência de imagens herdadas. Na sequência, aprofundamos a fabulação crítica e a afrofabulação como gestos que legitimam a imagem inventada diante das lacunas do arquivo colonial. Por fim, examinamos como o filme articula imagens artificiais, corpo negro e dissidência como práticas de reexistência, deslocando a questão da veracidade histórica para a da existência e da produção de futuros possíveis no audiovisual contemporâneo.

Imagens sem passado

Emi Ofe se inicia com uma imagem em primeira pessoa: o enquadramento mostra parcialmente a proa de uma canoa que flutua em alto mar, vista a partir de um ponto de vista instável, como se o olhar estivesse embarcado na própria travessia. A câmera permanece fixa, mas o movimento das ondas imprime à imagem uma oscilação constante, recusando qualquer sensação de repouso ou estabilidade. A luminosidade inicial, ainda diurna, se transforma rapidamente em um tom mais escuro, produzindo uma passagem abrupta que não marca uma elipse temporal reconhecível, mas um

deslocamento sensível, como se o tempo da imagem se reorganizasse internamente, desvinculando-se de uma cronologia histórica linear e aproximando-se de um tempo experiencial, instável e não mensurável. Desde esse primeiro gesto, o filme desloca a percepção do espectador de uma lógica narrativa para uma experiência de instabilidade, na qual ver não equivale a situar, reconhecer ou recordar.

Essa primeira imagem não oferece coordenadas espaciais precisas nem indícios narrativos que permitam situá-la historicamente. Não há horizonte claramente definido, não há terra visível, não há sinais de orientação. O som das ondas do mar, contínuo e sem variações dramáticas, reforça a sensação de suspensão e deriva. Antes mesmo que qualquer personagem seja plenamente apresentado, o filme instala o espectador em um regime visual no qual a imagem não funciona como testemunho de um acontecimento passado, mas como presença sensorial que se impõe no presente, deslocando a expectativa de reconhecimento histórico para uma experiência de imersão perceptiva. Trata-se de um regime no qual a imagem não remete a algo que “foi”, mas insiste como algo que acontece agora, sem garantia de origem ou de lastro histórico.

Após as cartelas iniciais, o filme retorna ao mar, agora em um plano geral que revela duas mulheres negras dentro da canoa. Uma delas permanece sentada, enquanto a outra se mantém em pé, com um véu vermelho excessivamente longo que se estende pelo interior da embarcação e toca a água. A cor intensa do tecido contrasta com o azul acinzentado do mar, introduzindo desde cedo um elemento cromático que não se confunde com naturalismo, mas opera como signo visual reiterado ao longo do filme, funcionando menos como atributo cultural identificável e mais como marca de artificialidade e construção imagética. O véu não cumpre função narrativa evidente, tampouco remete a um contexto cultural específico claramente identificável. Sua presença excessiva, quase antinatural, reforça o caráter simbólico e construído da imagem, afastando-a de qualquer pretensão documental e tornando visível a recusa do filme em operar sob o regime da representação etnográfica ou da autenticidade cultural.

A sequência seguinte amplia esse deslocamento ao apresentar paisagens parcialmente submersas, ruínas de construções inacabadas, paredes desgastadas e espaços tomados pela água. Os movimentos de câmera são sutis, quase imperceptíveis, travellings lentos que deslizam lateralmente sem conduzir o olhar a um ponto de

ancoragem narrativa. A narração em francês surge de modo fragmentado, não como explicação ou contextualização, mas como fluxo poético que se sobrepõe às imagens sem fixar sentidos. A frase inicial, “Quando você nasce no espelho do mundo...”, não esclarece, antes intensifica a indeterminação do espaço e do tempo, deslocando a imagem para um registro reflexivo e especulativo, no qual o nascimento não se refere a um evento biográfico, mas à emergência de uma posição sensível diante do mundo.

Desde esse bloco inaugural, o filme constrói um encadeamento de imagens que parecem existir fora de qualquer linearidade histórica reconhecível. O mar, as canoas, os corpos, as ruínas e os tecidos não se organizam como registros de uma travessia específica, mas como elementos de um espaço simbólico e instável, no qual a imagem não remete a um passado arquivado nem reivindica autenticidade histórica. O que se oferece ao espectador é um conjunto de visualidades que não solicitam reconhecimento, mas adesão sensorial, instaurando um regime de imagem no qual a ausência de passado não aparece como falta a ser reparada, mas como condição constitutiva da experiência, deslocando o déficit histórico para um princípio formal e perceptivo.

Essa abertura não apenas introduz um universo narrativo, mas instaura um regime de imagem no qual a visualidade deixa de operar como vestígio de um acontecimento pretérito e passa a funcionar como presença produzida. As imagens iniciais de *Emi Ofe* não solicitam reconhecimento histórico nem oferecem promessas de verificação, suspendendo desde o primeiro plano a expectativa de evidência que tradicionalmente acompanha a imagem cinematográfica e documental. Ao assumir a artificialidade da imagem e recusar a transparência indexical, o filme desloca o estatuto do arquivo, não mais compreendido como reserva do passado, mas como campo instável de geração visual, no qual a imagem não prova, mas problematiza sua própria condição de aparecimento. Trata-se, assim, de um regime no qual a imagem não remete a uma origem arquivada, mas emerge como construção sem anterioridade histórica reconhecível, instaurando uma experiência perceptiva marcada pela instabilidade, pelo estranhamento e pela suspensão da confiança documental.

Essa suspensão da confiança documental não se reduz a um efeito estético isolado, mas incide diretamente sobre o estatuto da imagem cinematográfica enquanto forma de conhecimento. Embora importantes tradições teóricas da fotografia e do

cinema tenham compreendido a imagem técnica a partir de sua relação material com um referente anterior, essa compreensão foi amplamente tensionada ao longo do século XX por práticas como a fotomontagem, a animação, as manipulações fotográficas e, posteriormente, pelas tecnologias digitais. Ainda assim, a noção de indexicalidade permaneceu como um horizonte relevante em parte significativa dos debates sobre a imagem fotográfica e cinematográfica. Esse horizonte indexical, descrito por André Bazin (2014) como fundamento ontológico da imagem fotográfica, sustentou não apenas regimes de realismo, mas também a possibilidade de leitura crítica da imagem como prova imperfeita, fragmentária ou insuficiente. Em *Emi Ofe*, essa discussão reaparece sob novas condições técnicas, uma vez que as imagens são produzidas por sistemas generativos que não dependem diretamente da captura de um referente visual específico.

A compreensão das imagens geradas por inteligência artificial exige, contudo, situá-las em uma história mais ampla das imagens numéricas e sintéticas. Como observa Arlindo Machado (2001), a digitalização introduz um regime imagético no qual a imagem deixa de depender exclusivamente de processos físico-químicos de inscrição do real e passa a ser produzida por operações matemáticas, cálculos e manipulações informacionais. Nesse contexto, a imagem computacional não deve ser compreendida apenas como representação de um referente externo, mas como resultado de processos de síntese e modelização que já tensionavam, antes da emergência da inteligência artificial generativa, as concepções clássicas de indexicalidade e evidência visual.

Com isso, a imagem se desloca do campo da evidência para o campo do problema. Como observa Georges Didi-Huberman, a imagem não se esgota naquilo que mostra, mas carrega sempre uma dimensão de falta e de excesso que impede sua estabilização como prova plena, afinal “ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). Em *Emi Ofe*, essa condição é radicalizada, pois a imagem não apenas falha em testemunhar um acontecimento, como recusa explicitamente a promessa de testemunho. O que se produz, assim, é um regime de visibilidade no qual o reconhecimento é continuamente adiado, exigindo do espectador não a identificação de um referente, mas a negociação com uma imagem que se apresenta como instável, opaca e irredutível à lógica da verificação, fazendo da incerteza um operador cognitivo.

Nesse sentido, o filme se aproxima do que Jacques Rancière descreve como imagem pensativa, uma imagem que não se deixa consumir imediatamente como informação ou narrativa, mas que mantém em suspensão seu próprio sentido: “a imagem de uma suspensão de atividade” (Rancière, 2012, p. 114). As imagens iniciais de *Emi Ofe* não conduzem o olhar a uma compreensão unívoca da travessia, da migração ou do espaço representado; ao contrário, instauram um dissenso sensível no qual a percepção é atravessada por uma indeterminação constitutiva. A imagem não orienta, não explica, não contextualiza, mas insiste como superfície problemática que desloca o espectador da expectativa de reconhecimento histórico, reconfigurando a relação entre ver, saber e acreditar.

É justamente nesse ponto que a inteligência artificial deixa de aparecer como mero recurso técnico e passa a operar como condição material desse regime de imagem. As imagens de *Emi Ofe* não são produzidas a partir de um arquivo histórico a ser consultado, mas a partir de bancos de dados algorítmicos que funcionam como arquivos expandidos, estatísticos e opacos, cuja lógica não é a preservação do singular, mas a recombinação probabilística de padrões visuais. Como observa Juan Martín Prada, “o processo de geração de simulações fotográficas por meio da inteligência artificial consiste em imaginar uma fotografia (especificando-a em um prompt), e não em tirar uma fotografia” (Martín Prada, 2024a, p. 11). Essa distinção desloca radicalmente a linguagem fotográfica de sua base indexical, vinculada à captura de um acontecimento, para um domínio no qual a imagem emerge da imaginação verbal e da escrita instrucional. A imagem algorítmica, nesse sentido, não preserva vestígios nem mantém relação material com um referente anterior, mas recombina padrões visuais a partir de descrições linguísticas, produzindo visualidades que simulam coerência sem reivindicar anterioridade histórica, operando como imagens sem passado reconhecível.

Esse funcionamento desloca profundamente a noção de arquivo. Se o arquivo moderno se constituiu como dispositivo de conservação, classificação e autoridade sobre o passado, o arquivo algorítmico opera como sistema de geração, filtragem e exclusão. Trata-se menos de um repositório de memórias do que de um regime de enunciabilidade visual, no qual aquilo que pode aparecer é determinado por processos de cálculo, treinamento e abstração. A promptografia, nesse contexto, não corresponde a uma simples instrução técnica, mas a um gesto de escrita e curadoria que organiza

probabilidades e delimita campos de visibilidade (Martín Prada, 2024b), reinscrevendo no presente disputas históricas sobre quem pode ser visto e sob quais formas, fazendo da linguagem um operador central da produção imagética. Nesse sentido, a promptografia pode ser compreendida como um desenvolvimento recente de processos de produção imagética já vinculados à lógica da imagem numérica descrita por Machado (2001), ainda que sob condições específicas da inteligência artificial generativa.

A ausência de passado que marca as imagens iniciais de *Emi Ofe* não deve, portanto, ser compreendida como simples falta ou deficiência. Ela aponta para um deslocamento mais profundo, no qual a precariedade do arquivo colonial, marcada por exclusões violentas e silenciamentos sistemáticos, encontra no arquivo algorítmico uma forma distinta de lacuna, agora produzida pela abstração estatística. Enquanto o primeiro falha por apagar, o segundo falha por generalizar, dissolvendo experiências singulares em padrões. Em ambos os casos, o que se produz é um regime de visibilidade que exige ser interrogado não apenas pelo que mostra, mas pelas condições técnicas e políticas que tornam certas imagens possíveis e outras impensáveis.

A experiência do espectador diante desse regime é, assim, inseparável de sua dimensão crítica. O estranhamento, a instabilidade perceptiva e a suspensão da adesão não funcionam como obstáculos à compreensão, mas como operadores que deslocam a imagem do campo da evidência para o da reflexão. Em *Emi Ofe*, essa experiência encarnada se dá sob o signo da incerteza, convocando o espectador a habitar um espaço no qual a imagem não promete verdade, mas exige atenção às condições de sua própria produção, implicando o corpo do espectador no problema da imagem.

Ao iniciar seu percurso com imagens cuja relação com a prova documental e com o vestígio histórico se apresenta de forma particularmente instável, Emi Ofe reinscreve debates já existentes sobre os limites da representação e da evidência visual em um contexto marcado pela geração algorítmica de imagens. A inteligência artificial, longe de resolver essa crise, a reinscreve sob novas condições técnicas, ampliando o campo do problema. Diante desse cenário, torna-se necessário perguntar que formas de imaginação, fabulação ou pensamento visual podem emergir quando a imagem abdica definitivamente de sua pretensão documental, abrindo caminho para regimes imagéticos fundados não na prova, mas na possibilidade.

Sonhar imagens que não existem

A sequência que se inicia pouco após o primeiro minuto de *Emi Ofe* marca um deslocamento sensível no regime de imagens do filme. Se, até então, a travessia marítima instaurava um espaço de suspensão e deriva, aqui a obra se desloca para um conjunto de visualidades que evocam um ambiente ritualístico e especulativo, no qual objetos, corpos e gestos se organizam segundo uma lógica onírica. Três cabeças metálicas, dispostas lado a lado em primeiro plano, recebem uma iluminação dourada proveniente das velas que as cercam. O brilho quente que incide sobre o metal contrasta com a rigidez das formas, produzindo uma imagem que oscila entre o sagrado e o inerte. Espalhadas ao redor, moedas ocupam o espaço, sugerindo oferenda, troca ou sacrifício, sem que se possa identificar uma referência cultural ou religiosa precisa, o que impede a inscrição da cena em um repertório simbólico estabilizado e a mantém em estado de indeterminação produtiva.

É nesse momento que a narração em francês emerge de modo contínuo, não como comentário explicativo, mas como pensamento que atravessa as imagens. A voz afirma: “projetar o futuro naquilo que é distante não apenas um escape do estigma que é sobreviver com todos os seus sonhos sendo compulsoriamente negados, mas sim, depositar no desconhecido a esperança da liberdade de existir”. A narração não descreve o que se vê nem organiza uma narrativa causal; ao contrário, desloca o campo de leitura da imagem para uma temporalidade projetiva, na qual o futuro se apresenta como horizonte imaginado diante de um presente marcado pela negação sistemática dos sonhos. O sonho se afirma, desde já, como operação temporal que rompe com a lógica retrospectiva do arquivo e inaugura uma relação especulativa com a história. O sonho, assim, não aparece como fuga, mas como forma de relação com uma história que não se deixou registrar.

A sequência prossegue com o detalhe de uma escultura de cavalo preto, repousando sobre uma superfície que parece ser de concreto, igualmente rodeada por velas acesas. O fundo desfocado revela outras esculturas, insinuando um ambiente mais amplo, semelhante a um santuário improvisado ou inacabado. A imagem não se oferece

como registro de um ritual existente, mas como composição visual que convoca associações diversas, nas quais força, deslocamento e travessia se insinuam sem se fixar em um significado único. Ao insistir na projeção do futuro no distante, a narração reforça o caráter especulativo dessas imagens e afasta qualquer expectativa de autenticidade etnográfica ou de reconstrução histórica, deslocando a cena do campo do reconhecimento cultural para o da imaginação política.

Ao articular esculturas, corpos, metamorfoses e gestos rituais sob a condução de uma voz que projeta o futuro no desconhecido, *Emi Ofe* constrói um espaço visual que não busca representar práticas existentes, mas imaginar possibilidades de vida diante da ausência de imagens herdadas. O sonho, aqui, se apresenta como resposta sensível à insuficiência do arquivo, um gesto que reconhece a violência da negação histórica e, ao mesmo tempo, afirma a imaginação como condição mínima para pensar a existência.

Esse movimento se inscreve de modo consistente na trajetória de Igi Lola Ayedun. Em projetos anteriores, como “Ecloração de um sonho, uma fantasia”, vencedor da Bolsa de Fotografia ZUM do IMS em 2022, a artista já mobilizava a inteligência artificial e a promptografia para criar cenas especulativas situadas em Paris, em 2005, colocando pessoas negras no centro da cidade e invertendo, no plano da imagem, a lógica que historicamente empurrou esses corpos para a morte no mar ou para a invisibilidade social (Geremias, 2023). A fabulação especulativa aparece, nesse percurso, como estratégia de visibilidade: não se trata de corrigir a história, mas de tensionar os regimes que decidiram quem pôde aparecer e quem permaneceu ausente.

Quando a revista *Select* observa que, em *Emi Ofe*, Ayedun constrói uma narrativa fílmica sobre a imigração africana na França a partir do ponto de vista das mulheres imigrantes, trabalhando temas como exploração sexual, hipersexualização e mercantilização de corpos negros e LGBTQIA+ com humanidade e sensibilidade, a leitura aponta corretamente para o embate entre ferramenta e afeto, entre procedimento algorítmico e recusa da reificação (*Select*, 2024). No entanto, mais do que um “tom humano” que resiste à tecnologia, o que o filme produz é um deslocamento do próprio regime de visibilidade: a imagem sonhada não humaniza porque representa melhor, mas porque se recusa a submeter esses corpos aos critérios de reconhecimento já dados pelo arquivo colonial e por suas continuidades algorítmicas.

É nesse ponto que a contribuição de Saidiya Hartman se torna fundamental, ainda como diagnóstico ampliado. A fabulação crítica consiste na “recusa em preencher as lacunas e dar fechamento” (Hartman, 2020, p. 25), mantendo visível a violência que atravessa tanto o arquivo quanto o gesto de narrar. Ao insistir na impossibilidade de acesso pleno ao passado e no silêncio imposto pelo arquivo colonial, Hartman nos permite compreender que o sonho, em *Emi Ofe*, não emerge como escolha estética arbitrária, mas como necessidade imagética diante de uma história que não deixou vestígios suficientes. Sonhar imagens que não existem é, antes de tudo, reconhecer que não há imagens a recuperar. A imaginação não vem depois do arquivo, ela surge quando o arquivo falha estruturalmente, configurando-se como resposta à violência epistemológica do apagamento.

A produção dessas imagens especulativas não constitui uma possibilidade inaugurada pela inteligência artificial. Diferentes tradições artísticas já recorreram à ficção, à montagem, à encenação, à animação e a outras formas de invenção visual para responder a ausências documentais e imaginar experiências historicamente silenciadas. O interesse de *Emi Ofe* não reside, portanto, no fato de produzir imagens imaginadas, mas em fazê-lo por meio de sistemas generativos contemporâneos, reinscrevendo questões antigas sobre memória, representação e fabulação em um novo contexto técnico.

As imagens do filme não pretendem mostrar “como foi”, mas insistem em tornar sensível aquilo que falta à história visível. Nesse sentido, elas não simulam o passado nem o reconstroem; elas o imaginam a partir de fragmentos, atmosferas e gestos que não se estabilizam como prova. A diferença entre imaginar, simular e reconstruir é decisiva aqui: enquanto a simulação busca coerência e a reconstrução busca fidelidade, a imagem sonhada aceita sua própria precariedade como condição de pensamento.

Assim, sonhar imagens que não existem não equivale a produzir uma ficção compensatória nem a preencher lacunas com narrativas conciliatórias. O sonho, tal como mobilizado por *Emi Ofe*, preserva a opacidade da experiência histórica e mantém em aberto a violência do apagamento. Ao invés de oferecer respostas, ele instaura um campo de experimentação no qual a imagem permanece em suspensão, resistindo tanto à transparência documental quanto à estabilização simbólica. A imaginação, nesse

contexto, não substitui a memória, mas se afirma como condição de qualquer memória possível.

É justamente a partir dessa suspensão que o sonho começa a se transformar em limiar metodológico. Quando a imagem assume sua condição imaginada e sustenta a lacuna como parte constitutiva de sua forma, ela se aproxima de uma operação mais rigorosa, na qual inventar não significa substituir o que falta, mas ativar criticamente o que não pôde ser visto. É nesse ponto que se coloca a questão decisiva: como fabular diante da ausência sem converter o silêncio em ficção compensatória? Essa pergunta não encerra a seção, mas a projeta adiante, abrindo o caminho para pensar a fabulação como gesto crítico diante do arquivo colonial e de suas reconfigurações contemporâneas.

Fabular diante da ausência

A sequência que se inicia por volta dos dois minutos e trinta segundos marca uma inflexão decisiva em *Emi Ofe*, tanto no regime visual quanto no regime de enunciação do filme. Pela primeira vez, a narração em off cede lugar à fala direta de uma personagem, sincronizada à imagem. Em primeiro plano, uma mulher negra aparece vestida com uma roupa estampada de vaca, usando chifres e orelhas sobre a cabeça. O enquadramento fixo enfatiza o corpo e o figurino como construção, afastando qualquer expectativa de naturalismo ou de caracterização psicológica. A personagem não se apresenta como identidade a ser reconhecida, mas como figura fabulada, na qual humano, animal e símbolo se articulam sem hierarquia estável, produzindo uma imagem que não remete a um referente histórico identificável, mas a um campo de possibilidades imaginadas.

A interrupção da trilha sonora concentra a atenção na voz que emerge de dentro da cena. Em inglês, a personagem inicia sua fala: “I asked her, my dear, Fortuna...”. A frase não se desenvolve como relato explicativo nem como testemunho, mas como evocação dirigida a uma entidade nomeada cujo estatuto permanece indeterminado. A nomeação de Fortuna não ancora a cena em um contexto reconhecível; ao contrário, inaugura um gesto narrativo que se constrói no registro da

fabulação e da personificação abstrata. Falar, aqui, não significa esclarecer, mas instaurar um espaço no qual o sentido emerge precisamente da ausência de referentes históricos estáveis. A fala não reivindica autoridade narrativa; ela assume sua própria precariedade como condição de enunciação.

Nesse primeiro momento, o filme explicita a passagem do sonho à enunciação: a imagem já não apenas sustenta a ausência, ela passa a falar desde ela. Esse deslocamento é crucial, pois marca o ponto em que a imaginação deixa de operar apenas como resposta sensível à lacuna e começa a se estruturar como gesto discursivo, ainda sem método plenamente formulado, mas já consciente de sua posição diante do arquivo.

Na sequência imediata, *Emi Ofe* desloca esse gesto para um segundo momento, menos marcado pela fala e mais pela consolidação visual da fabulação. O filme apresenta um plano médio de uma mulher negra mais velha, vestida de dourado, sentada diante de uma porta rosa desgastada, segurando nos braços um urso branco filhote. A composição fixa e frontal reforça o caráter construído da cena, sustentada pela justaposição de elementos que não se organizam segundo uma lógica realista. O sorriso aberto da mulher e o som de risadas que atravessam o plano dissolvem qualquer solenidade ritual, deslocando a cena para um campo no qual afeto, humor e estranhamento coexistem. Não se reivindica verossimilhança nem reconstrução possível; a imagem insiste em existir como composição imaginada.

Esses dois momentos, articulados em sequência, assinalam um deslocamento qualitativo no percurso do filme. Se, até então, o sonho operava como resposta sensível à ausência de imagens herdadas, aqui a visualidade começa a se afirmar como enunciação. A fala sincronizada, a nomeação de Fortuna e os corpos deliberadamente fabulosos indicam que *Emi Ofe* já não se limita a sonhar aquilo que falta, mas passa a narrar desde um lugar em que o arquivo falhou. A fabulação deixa de ser apenas um regime visual e se afirma como operação discursiva, ainda não plenamente metodológica, mas já politicamente situada.

É nesse ponto que a fabulação crítica, conforme formulada por Saidiya Hartman (2020), se torna um operador decisivo para pensar o gesto do filme. Ao refletir sobre os limites do arquivo colonial e sobre a impossibilidade de acesso pleno às vidas negras historicamente subalternizadas, Hartman propõe a fabulação não como preenchimento

das lacunas históricas, mas como ativação crítica dessas lacunas. Fabular, nesse sentido, não significa inventar para substituir o que falta, mas habitar o intervalo entre o que foi vivido e o que pôde ser registrado, expondo a fratura do arquivo como condição de enunciação. A fabulação crítica opera, portanto, como método que se recusa tanto à restituição quanto à compensação narrativa.

O gesto de Ayedun se inscreve diretamente nesse horizonte ao criar imagens por meio de impulsos cerebrais, descrições textuais e algoritmos de inteligência artificial. Ao deslocar o lugar tradicional da câmera e do olhar como instâncias privilegiadas de acesso ao real, o filme prescinde da captura e do vestígio. As imagens resultam de um processo que combina imaginação verbal, cálculo algorítmico e desejo de visibilidade, assumindo que certas visualidades nunca existiram porque nunca puderam existir no interior do arquivo colonial. Fabular, aqui, é inventar imagens possíveis diante dessa impossibilidade histórica, menos para reparar o passado, do que para tornar sensível sua fratura no presente.

Nesse regime, as imagens de *Emi Ofe* não aspiram a reconstruir acontecimentos ausentes nem a oferecer versões alternativas de um passado verificável. Elas existem precisamente porque não há lastro arquivístico capaz de legitimá-las nos termos tradicionais da evidência histórica. A fabulação não se apresenta como licença poética, mas como método rigoroso de enfrentamento do apagamento, capaz de sustentar imagens que sabem não poder testemunhar. O rigor não reside na prova, mas na consciência ética de falar desde a ausência.

É a partir desse ponto que a contribuição de Tavia Nyong'o permite deslocar ainda mais o debate. Ao propor a noção de afrofabulação, Nyong'o recusa a autenticidade como horizonte normativo da representação negra e afirma o simulacro como estratégia tática de existência fundada em atos de especulação. Como escreve o autor, trata-se da "ficcionalização tática de um mundo que é, do ponto de vista da vida social negra, já falso" (Nyong'o, 2018, p. 6). A imagem inventada deixa de ser pensada como déficit de realidade e passa a operar como reapropriação crítica de ficções impostas por regimes coloniais de visibilidade. Nesse contexto, o simulacro não corrige o arquivo, mas contorna seus limites, criando zonas de existência que escapam à lógica da prova e da autenticidade.

Convém destacar que a potência especulativa da afrofabulação não depende de uma técnica específica de produção de imagens. Muito antes da emergência dos sistemas generativos de inteligência artificial, diferentes práticas artísticas, literárias, cinematográficas e performáticas já mobilizavam a ficção, o simulacro e a invenção visual como formas de enfrentar silenciamentos históricos e produzir modos alternativos de existência. Nesse sentido, o interesse de *Emi Ofe* não reside no fato de recorrer à imaginação especulativa, mas na maneira como reinscreve essa tradição em um contexto contemporâneo marcado pela circulação de imagens geradas por inteligência artificial.

Ao articular fabulação crítica e afrofabulação, *Emi Ofe* não substitui o arquivo colonial por um contra-arquivo transparente. O filme o desloca, reinscrevendo-o como campo instável no qual a imagem inventada se torna forma legítima de memória. Em *Emi Ofe*, essa operação se manifesta na construção de figuras, vozes e situações que não reivindicam comprovação histórica, mas tornam visível a impossibilidade de acesso pleno às experiências que o arquivo colonial deixou à margem. A partir desse deslocamento, torna-se possível compreender de que maneira as imagens do filme não apenas fabulam diante da ausência, mas produzem formas de presença que se afirmam independentemente da validação do arquivo.

Reexistir com imagens artificiais

Por volta dos dois minutos de filme, *Emi Ofe* introduz uma sequência que reorganiza de modo decisivo a relação entre imagem, corpo e espectador. Após um breve plano de detalhe de uma cobra submersa, com a boca aberta em gesto de ameaça, o filme corta para um plano médio de três mulheres negras sob a água. Vestidas de vermelho, algumas com véus sobre a cabeça, elas olham diretamente para a câmera. O enquadramento é fixo e frontal, suspendendo qualquer ação dramática. Os corpos parecem flutuar em posição vertical, como se o fundo do mar se convertesse em espaço de permanência, e não de travessia. A narração em francês afirma: “A intimidade com aquilo nunca visto”, enquanto uma música de batida suave se instala, sem impor clímax ou tensão. Desde esse primeiro plano, o filme desloca a lógica da travessia,

historicamente associada à perda, ao risco e à morte, para um regime de permanência, no qual o corpo negro não é passageiro, mas insistente.

O que se impõe nessa cena não é o movimento, mas o olhar. As mulheres não desviam, não performam, não reagem. Sustentam a frontalidade do enquadramento e devolvem ao espectador um gesto de presença que não solicita reconhecimento nem identificação. Mesmo submersos, esses corpos não aparecem em situação de vulnerabilidade ou risco; ao contrário, a água funciona como meio que os envolve e os sustenta. A artificialidade da imagem, perceptível na textura visual e na composição dos corpos, não se traduz em distanciamento afetivo. O artifício algorítmico não captura os corpos, mas os mantém em suspensão, permitindo que o olhar se estabeleça como relação, e não como apreensão. A imagem não extrai, não classifica, não consome; ela sustenta.

Na sequência seguinte, o filme alterna planos laterais de duas mulheres negras sentadas em uma canoa com novos planos subaquáticos de grupos de mulheres que continuam a olhar diretamente para a câmera. As vestes e os turbantes vermelhos reiteram uma unidade cromática que atravessa a sequência, sem remeter a um código simbólico fechado. Em um dos planos, as mulheres olham para o horizonte; em outro, retornam ao olhar frontal, fixo e silencioso. A narração prossegue: “Tudo que se conhece para fora do pluriverso umbilical de suas raízes foi fabricado pelos contos fantásticos”. A frase não explica as imagens, mas desloca o estatuto do real, sugerindo que aquilo que se apresenta como dado, natural ou exterior às raízes é também construção e ficção. O real, aqui, não é aquilo que se opõe ao artifício, mas aquilo que foi historicamente fabricado como norma.

Essas imagens operam como retratos, mas recusam frontalmente a tradição colonial do retrato como dispositivo de classificação, tipificação ou controle. O olhar direto para a câmera não se oferece como exposição, mas como endereçamento. Não se trata de corpos capturados pelo aparato técnico, mas de corpos que sustentam o enquadramento e o devolvem ao espectador. Mesmo sendo imagens geradas por inteligência artificial, não há aqui a sensação de redução do corpo a dado, tipo ou modelo. A imagem não solicita empatia nem compaixão; ela sustenta a presença como fato sensível. O retrato deixa de ser evidência identitária e passa a operar como gesto político de permanência.

É nesse ponto que *Emi Ofe* desloca decisivamente a questão da fabulação para a da reexistência. As imagens não buscam corrigir representações passadas nem reivindicar reconhecimento histórico. Elas produzem existência no presente, afirmando corpos negros que olham, permanecem e coexistem, mesmo quando gerados por meios artificiais. Reexistir, aqui, não significa sobreviver a despeito da violência histórica, mas afirmar modos de presença que não dependem da validação do arquivo. A inteligência artificial, longe de operar como instrumento de reificação, é mobilizada como meio para sustentar imagens que escapam à mercantilização algorítmica do corpo negro, recusando tanto a lógica do espetáculo quanto a da vitimização.

Ao insistir nesses retratos submersos e frontais, o filme desloca a pergunta sobre a verdade da imagem para a de sua potência política. Não se trata de saber se esses corpos existiram ou poderiam ter existido, mas de compreender o que se torna visível quando a imagem artificial se coloca a serviço da permanência, e não da captura. A verdade deixa de ser um critério ontológico da imagem e passa a ser uma questão de efeitos de presença. Nesse gesto, *Emi Ofe* afirma uma política da presença que não se ancora no passado nem projeta uma redenção futura, mas exerce, no presente, modos de existência que desafiam os regimes coloniais de visibilidade.

Esse deslocamento encontra ressonância direta na noção de contracolônização formulada por Antônio Bispo dos Santos. Ao propor a contracolônização como prática ativa de produção de mundo, Bispo não se refere a um gesto de reação ou correção das narrativas coloniais, mas à criação de outros modos de existência que escapam à lógica da captura, da classificação e da acumulação. Contracolônizar não é responder ao colonial nos seus próprios termos, mas reorganizar regimes de saber, memória e visibilidade a partir de epistemologias que não se submetem à linearidade histórica nem à autoridade do arquivo hegemônico. Trata-se de produzir mundo onde o colonial produziu ausência.

No contexto das imagens geradas por inteligência artificial, essa perspectiva permite deslocar a compreensão da tecnologia de um estatuto instrumental para pensá-la como território de disputa. Os sistemas algorítmicos operam a partir de grandes bancos de dados nos quais se acumulam assimetrias históricas de poder, exclusões sistemáticas e regimes normativos de visibilidade. O controle desses dados implica, portanto, o controle das formas possíveis de imaginação do mundo, assim como dos

corpos, gestos e narrativas que podem ser reconhecidos como visíveis. É nesse horizonte que a formulação de Nego Bispo se torna particularmente elucidativa: “com isso podemos afirmar que a guerra da colonização nada mais é que uma guerra territorial, de disputa de territorialidades” (Bispo dos Santos, 2015, p. 97). O arquivo algorítmico, assim, não se apresenta como ruptura em relação ao arquivo colonial, mas como sua reconfiguração sob novas condições técnicas, estatísticas e opacas, nas quais a colonialidade persiste como lógica de gestão da visibilidade.

É justamente nesse ponto que o gesto de *Emi Ofe* pode ser lido como contracolonizador. Ao mobilizar a inteligência artificial não para reproduzir repertórios visuais dominantes, mas para fabular imagens que escapam às lógicas de reconhecimento e mercantilização, o filme reconfigura o arquivo digital como espaço de invenção. As imagens não reivindicam fidelidade a um passado arquivado nem se oferecem como dados verificáveis; operam como intervenções que tensionam os próprios critérios de visibilidade inscritos nos sistemas algorítmicos. Contracolonizar, aqui, significa deslocar o arquivo do lugar de autoridade para o de disputa.

Nesse sentido, a fabulação algorítmica de *Emi Ofe* não se limita a criticar regimes coloniais de representação; ela produz futuros possíveis a partir daquilo que nunca pôde ser plenamente inscrito no passado. Ao criar imagens que não existiram no arquivo colonial e que tampouco buscam nele legitimação, o filme afirma a inteligência artificial como espaço de reexistência, no qual a memória deixa de ser conservação e passa a ser criação. A memória não preserva: ela inventa. Trata-se de uma política da imagem que não reivindica inclusão no arquivo dominante, mas inventa outros modos de arquivar, ver e existir.

A contracolonização, tal como mobilizada aqui, não se traduz em promessa de redenção tecnológica nem em celebração acrítica da inteligência artificial. Ao contrário, exige reconhecer que os algoritmos também são atravessados por disputas de poder e por continuidades coloniais. O gesto de Ayedun consiste em operar dentro desse campo tensionado, explorando suas fissuras para produzir imagens que não se deixam reduzir a mercadoria, dado ou espetáculo. A inteligência artificial não aparece como solução, mas como campo instável no qual se decide quem pode aparecer, sob quais formas e em direção a quais futuros. A tecnologia não é fim, mas meio de disputa ontológica.

Ao final, *Emi Ofe* não busca reconhecimento histórico nem reparação retrospectiva. O filme produz existência no presente, afirmando corpos negros que olham, permanecem e fabulam diante de arquivos que os negaram. Ao reconfigurar o arquivo algorítmico como espaço de fabulação e disputa da memória, a obra inscreve a inteligência artificial no horizonte da contracolonização, não como continuidade do colonial por outros meios, mas como território no qual futuros possíveis podem ser imaginados e exercidos. Reexistir, nesse contexto, é sustentar a presença onde o arquivo produziu silêncio.

Considerações finais

Ao longo de seu percurso, *Emi Ofe* desloca continuamente o espectador da busca por reconhecimento histórico para uma experiência de convivência com imagens que se assumem como invenção. O filme não solicita adesão à sua veracidade, mas à sua potência de imaginação. Ao sustentar essa condição até o último plano, a obra transforma a ausência de vestígios em condição de criação e faz da fabulação uma prática de presença. Seu gesto político não consiste em preencher as lacunas do arquivo, mas em afirmar que, diante delas, ainda é possível imaginar, narrar e existir.

Junto ao filme, buscamos pensar como práticas audiovisuais contemporâneas mobilizam a inteligência artificial não como promessa de inovação neutra, mas como novo regime de produção imagética e arquivística, no qual se reconfiguram as relações entre memória, fabulação e veracidade. A partir de *Emi Ofe*, o percurso analítico mostrou que o núcleo do filme não reside na tecnologia em si, mas no modo como ela desloca o estatuto da imagem e do arquivo, reinscrevendo antigas assimetrias sob condições algorítmicas e, ao mesmo tempo, abrindo fissuras para outras formas de imaginação e existência.

Ao tratar a imagem como problema, e não como evidência, o filme suspende a expectativa de veracidade historicamente associada ao cinema documental. As imagens geradas por inteligência artificial tensionam de maneira específica debates sobre indexação, autenticidade e evidência visual, reabrindo questões que já atravessavam a história da fotografia, do cinema e das artes visuais. Nesse gesto, *Emi Ofe* desloca o

arquivo de sua função conservadora e o compreende como sistema de enunciabilidade atravessado por exclusões, abstrações e disputas de poder. O arquivo algorítmico, longe de romper com o colonial, reinscreve suas assimetrias sob novas formas técnicas e estatísticas, tornando ainda mais urgente interrogá-lo criticamente.

É nesse contexto que a fabulação se afirma como gesto indispensável. Inspirada pela noção de fabulação crítica formulada por Saidiya Hartman, a análise evidenciou que fabular não significa preencher lacunas nem reparar retrospectivamente a história, mas ativar essas lacunas como espaços de invenção e pensamento. Em diálogo com a afrofabulação proposta por Tavia Nyong'o, *Emi Ofe* legitima o simulacro como forma de existência, recusando a autenticidade como critério normativo da imagem negra. A imagem inventada não aparece como déficit de realidade, mas como resposta tática a regimes históricos de visibilidade que sempre operaram pela ficcionalização e pela violência simbólica.

Esse gesto se radicaliza quando a fabulação se articula à reexistência. As imagens de corpos negros que olham diretamente para a câmera, mesmo quando produzidas por meios artificiais, não buscam reconhecimento histórico nem reivindicam inclusão no arquivo hegemônico. Elas produzem existência no presente, sustentando uma política da presença que escapa tanto à vitimização quanto à mercantilização algorítmica. A inteligência artificial não é celebrada nem demonizada, mas apropriada como campo instável de disputa, no qual se decide quem pode aparecer, sob quais formas e em direção a quais futuros.

Nesse sentido, a articulação entre fabulação crítica e afrofabulação, atravessada por procedimentos de promptografia, permite a criação de outras gramáticas visuais capazes de tensionar narrativas históricas eurocêntricas e regimes hegemônicos de visibilidade. Práticas artísticas especulativas como a de Ayedun desafiam a autenticidade, a linearidade histórica e os apagamentos coloniais, produzindo contravisualidades negras e afrodiaspóricas que não buscam correção nem reparação, mas afirmam modos de reexistência. A integração da inteligência artificial nessas práticas não se limita ao campo da experimentação estética; ela se inscreve também na esfera política, ao afirmar presença, agência e ancestralidade de sujeitos historicamente invisibilizados e ao questionar concepções dominantes de arquivo, imagem e memória.

A noção de contracolonização, formulada por Antônio Bispo dos Santos, oferece um eixo decisivo para compreender esse movimento. Ao reconfigurar o arquivo digital como espaço de disputa e invenção, *Emi Ofe* não responde ao colonial nos seus próprios termos, mas produz outros modos de arquivar, ver e existir. A memória deixa de ser conservação do passado e passa a operar como criação ativa, capaz de imaginar futuros possíveis a partir daquilo que nunca pôde ser plenamente inscrito. Contracolonizar, aqui, significa deslocar o centro da narrativa, recusando a autoridade do arquivo dominante e afirmando epistemologias que não se submetem à linearidade histórica nem à lógica da prova.

Ao final, *Emi Ofe* afirma que a questão decisiva já não é se as imagens artificiais são verdadeiras ou falsas, mas que modos de existência elas tornam possíveis no interior de arquivos historicamente falhos. Embora práticas de fabulação visual antecedam amplamente a inteligência artificial, *Emi Ofe* evidencia como essas disputas em torno da memória, da ausência e da imaginação passam a ser negociadas também no interior dos sistemas generativos contemporâneos. A reexistência, nesse sentido, não opera como superação do passado nem como reparação retrospectiva, mas como prática radicalmente situada no presente, capaz de deslocar o arquivo de sua função normativa e reinscrevê-lo como espaço ativo de invenção.

Pensar o audiovisual contemporâneo a partir desse gesto implica reconhecer que, diante de arquivos marcados por apagamentos coloniais e silêncios estruturais, fabular não é um desvio da história, mas uma forma rigorosa de continuar a pensá-la. Embora a análise se concentre em *Emi Ofe*, o filme se apresenta como caso paradigmático de um conjunto mais amplo de práticas audiovisuais contemporâneas que mobilizam a fabulação, a inteligência artificial e o arquivo para disputar regimes de visibilidade, memória e existência. Sonhar imagens que não existem, fabular diante da ausência e reexistir com imagens artificiais não constituem etapas sucessivas, mas um mesmo gesto político e estético: afirmar a presença onde o arquivo falhou e, a partir dessa falha, imaginar e exercer futuros possíveis.

Referências

- AYEDUN, Igi Lola. Há muito venho sonhando com imagens que nunca vi. **Revista ZUM**, Instituto Moreira Salles, 9 jan. 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/bolsa-zum-ims/ha-muito-venho-sonhando-com-imagens-que-nunca-vi/>. Acesso em: 09 jun. 2026.
- BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 25-34.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significações**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GEREMIAS, Priscilla. A revolução é azul é gerada por inteligência artificial. **Marie Claire Brasil**, 15 mar. 2023. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2023/03/a-revolucao-e-azul-e-gerada-por-inteligenciaartificial.ghml>. Acesso em: 23 set. 2025.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.
- MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro, Brazil: Contra Capa, 2001.
- MARTÍN PRADA, Juan. La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial: automatización creativa y cuestionamientos éticos. **Eikón Imago**, Madri, v. 13, e90081, 2024a.
- MARTÍN PRADA, Juan. Máquinas del futuro para imaginar el pasado. **Ensayo y Crítica**, 2024b.
- NYONG'O, Tavia. **Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life**. New York: New York University Press, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SELECT.ART. Igi Lola Ayedun lança filme gerado inteiramente por IA no 32º Festival Mix Brasil. **Select.art**, 31 out. 2024. Disponível em: <https://select.art.br/igi-lola-ayedun-lanca-filme-gerado-inteiramente-por-ia-no-32o-festival-mix-brasil/>. Acesso em: 23 set. 2025.

Recebido em 29/01/2026

Aceito em 03/07/2026