

ponto #1
virgu
lina

afrofuturismo

Revista Ponto Virgulina
Edição Temática #1

2020

pág

010 01
Toni Morrison
A vida moderna
começa na
escravidão

014 02
Mark Dery
De volta para
o Afruturo

066 03
Alondra Nelson
Introdução
a Future Text

092 04
Tabita Rezaire
Tráfico exótico

120 05
W. E. B. Du Bois
O cometa

140 06
Lisa Yaszek
Raça na ficção
científica

162 07
Samuel Delany
A necessidade
de amanhã

186 08
Mark Dery
Afrofuturismo
reloaded

198 09
Ingrid Lafleur
Plano de ação

212 10
Drexciya
A busca

sumário

pág

216 11
Kodwo Eshun
Captura de
movimento
(entrevista)

244 12
David F. Walker
O super-herói
simbólico

254 13
Walidah Imarisha
Reescrevendo
o futuro

264 14
Alamu,
Aworinde,
Isharufe
Um estudo
comparativo entre
o Ifá e a ciência
da computação

280 15
Sofia Samatar
Uma breve
história sobre os
Estudos em Não
Dualidade

294 16
D. Scot Miller
Um Manifesto
do Afro-Surreal

apresentação

Em 1972, enquanto Sun-Ra gravava seu filme "Space is the place", uma viagem cósmica afrofuturista em que os negros estadunidenses embarcam por meio do poder do jazz em uma nave espacial para buscar um planeta mais seguro, Gilberto Gil preparava seu álbum "Expresso 2222", um trio elétrico espacial que partia de Bonsucesso para depois do ano 2000, mudando para sempre o Carnaval e a música brasileira. Aqui estamos, bem depois do ano 2000, e algumas das questões que tornavam este espaço-tempo tão hostil para os negros da diáspora permanecem. Lançamos essa edição no ano de 2020, ano de uma epidemia global que vitimiza principalmente negros e pobres, ano em que as cidades americanas queimam não apenas pelo assassinato de George Floyd por um policial branco, mas pelo racismo institucionalizado do Estado que se auto julga e absolve de seus crimes, ano em que o mesmo segue acontecendo aqui no Brasil. Que jovem negro não conhece o desejo de escapar daqui, de agora? As obras afrofuturistas destes dois gigantes exemplares, seu gesto artístico e político, ofereceu tanto o alívio momentâneo (é só saber curtir o Carnaval para partir, ainda que temporariamente, com o Expresso ou com a nave de Sun-ra), quanto de fato um deslocamento. Se a branquitude, se o capitalismo, se o patriarcado bloqueiam não apenas o movimento, mas a sua imaginação, então o pensamento e a arte afrofuturista são justamente uma agitação. São máquinas musicais que viajam para outras estrelas, para outros tempos: no passado, quando culturas ricas conviviam em esplendor na África, no futuro, quando a humanidade guiada por astronautas negras alcança sua primeira estrela vizinha. Reivindicam outra história humana, libertam a história humana de seu giro vazio sobre um único eixo - o branco.

Quando surge, o termo afrofuturismo tenta organizar fenômenos que já existiam. Devido ao seu insight e à sua popularização, não apenas organizou como inspirou o surgimento de novas manifestações. É específico e suprahistórico, serve para descrever a ficção especulativa, mas como trata necessariamente da dwe mundos inteiros precisam ser transformados também para que a narrativa funcione e, ao fazê-lo, já estamos praticamente diante de um novo gênero. Mas não é só no campo das artes, ou, é apenas primeiro no campo das artes que o afrofuturismo promove transformações. Se a visão da história construída pelo ocidente branco, sua filosofia da história, aniquila o passado e vende o momento do presente em nome de um futuro novo e melhor (e mais branco!) que nunca chega, a visão de uma história afrofuturista não é apenas uma em que os negros estão também no futuro, mas em que essa própria configuração temporal, essa própria relação entre os tempos passado, presente e futuro é restabelecida a partir de práticas culturais, filosóficas, antropológicas, religiosas e artísticas negras.

Não há quem tenha mais dificuldade para imaginar um futuro do que um “estranho numa terra estranha”. Entre os crimes mais abomináveis de lesa humanidade, sem dúvida, está a perseguição implacável da memória e do pensamento negro. E apesar de tudo, aqui e nos outros lugares da diáspora, os contadores souberam guardar nas palavras um imenso legado em forma de histórias e memórias fragmentadas, cifradas, misturadas, e passá-las para seus descendentes. A história negra ao redor do mundo o comprova. O afrofuturismo é mais um dos nós que religam aos poucos essa história, do seu passado entrelaçado neste presente.

O leitor encontrará neste volume textos de gêneros variados: ensaio, entrevista, conto, catálogo de exposição,

programa de governo para prefeitura, artigo de ciência da computação, encarte de álbum, manifesto, textos produzidos nos Estados Unidos e no continente africano. Seus autores, mulheres e homens com quase cem anos de distância entre si, apontam para a diversidade e persistência da ideia. Isso por si só prova que o afrofuturismo é tão artístico quanto político, faz dançar justamente as divisões imóveis e estéreis que têm atrapalhado nosso engajamento em um outro mundo possível.

Esse volume seria impossível sem a determinação dos que vieram antes e dos que fazem aqui e agora. Do interesse acadêmico e generosidade de pesquisadores como Kênia Freitas, Stephanie Borges, Viviane Moraes e Waldson Souza. Dos criadores afrofuturistas e também antirracistas, aqui e agora no Brasil, como Lu Ain-Zaila, Adirley Queirós, Fábio Kabral, Ale Santos, Xênia França, Ellen Oléria, Doralyce, Emicida, a editora Morro Branco, a Kitembo Edições Literárias, os carnavalescos todos, a cultura hip-hop, os cursinhos populares, enfim, a lista é infinita e crescente. Agradecemos também o coletivo de tradutores que atendeu a um chamado no Facebook e, pelo simples desejo de interferir positivamente no presente, ajudou a revisar e trazer esses textos para o português: Camila Elias, Camillo Alvarenga, Eugênio Lima, Francisco Araujo da Costa, Jaqueline Ramos, Jota Mombaça, Juliana Berlim, Milena Duarte, Marcos Manulu, Milena Durante, Nathalia Kloos, Petê Rissatti, Rafael Zacca, Stella Paterniani, Stephanie Borges e Tomaz Amorim.

É com prazer que a revista Ponto Virgulina apresenta seu primeiro número temático com o tema AFROFUTURISMO.

Informações sobre direitos autorais:

Os trechos originais das obras disponibilizados na revista são publicados em conformidade com a Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98 e os textos traduzidos sob o consentimento expresso dos tradutores. A revista não se destina à publicação de obras literárias integrais ou edições fac-símiles, salvo em formato de seleções, para fins de estudo crítico e leitura virtual. O download da edição digital em pdf, resumizada e indexada, é gratuito, e a impressão de trechos ou de um exemplar completo para uso próprio de quem imprime, permitida.

01

a vida
moderna
começa na
escravidão

em entrevista
para Paul Gilroy

original
Modern life begins
with slavery

tradução
Tomaz Amorim

referência
GILROY, Paul. "Living
memory: a meeting with
Tony Morrison", Small acts.
London; New York: Serpent's
Tail, 1993.

Toni Morrison

Morrison vê a intensidade da experiência da Escravidão como algo que distingue os negros como as primeiras pessoas verdadeiramente modernas, lidando no século XIX com dilemas e dificuldades que se tornaram a substância do cotidiano contemporâneo. "Bem, as pessoas que chamamos de verdadeiros modernistas na pintura conheciam as armadilhas da representação direta (...) Os pretensos escritores modernistas do século XIX registraram o impacto da industrialização na literatura - a grande transformação do velho mundo em novo. A África sentia o mesmo. Você pode imaginar o que teria acontecido se houvessem deixado o continente intacto? Não importa somente que a vida humana tenha sua origem na África em termos antropológicos, mas que a vida moderna começou com a Escravidão... Do ponto de vista feminino, em termos de confrontar os problemas de onde está o mundo agora, as mulheres negras tiveram que lidar com problemas 'pós-modernos' no século XIX e anteriormente. Estas questões tiveram que ser abordadas pelas pessoas negras há muito tempo. Certos tipos de dissolução, a perda e a necessidade de reconstruir certos tipos de estabilidade. Certos tipos de loucura, enlouquecer deliberadamente, como um dos personagens diz, 'para não perder a cabeça'¹. Estas estratégias de sobrevivência criaram a pessoa verdadeiramente moderna. Elas são a resposta aos fenômenos predatórios ocidentais. Você pode chamar de ideologia e economia, o que é na verdade uma patologia. A Escravidão quebrou o mundo ao meio, quebrou em todos os sentidos. Quebrou a Europa. Transformou-os em outra coisa, tornou-os senhores de escravos, os enlouqueceu. Não se pode agir assim por séculos sem se prejudicar de alguma forma. Eles tiveram que desumanizar, não só as pessoas escravizadas, mas a si mesmos. Tiveram que reconstruir tudo para fazer com que

1 NdT. Citação do romance "Amada" [Beloved], de Toni Morrison.

o sistema que criaram parecesse verdadeiro. Isso tornou tudo na Segunda Guerra Mundial possível. Tornou necessária a Primeira Guerra Mundial, e racismo é a palavra que usamos para abranger tudo isso. A ideia de racismo científico sugere um tipo de patologia séria.”

Com “Amada”, Morrison buscou colocar a escravidão no coração da cultura literária e política da Afro-América.

“A escravidão não fazia parte da literatura de forma alguma. Parte disso, eu penso, é porque, ao ir das amarras à liberdade, o que tem sido nosso objetivo, nos afastamos da escravidão e também das pessoas escravizadas, há uma diferença. Devemos reposicionar essas pessoas”.

O livro não é um romance histórico como “Raízes Negras” ou “Jubileu”, mas lida diretamente com o poder da história, a necessidade da memória histórica, o desejo de esquecer os horrores da escravidão e a impossibilidade de esquecer. “O esforço para esquecer, que foi necessário para sobreviver, é infrutífero e eu quis fazê-lo infrutífero”. Morrison saboreia a ironia no fato de os autores negros estarem se afundando em preocupações históricas ao mesmo tempo em que literatos brancos as estão abolindo em nome de algo que chamam de “pós-modernismo”. “A História se tornou impossível para eles. Estão tão preocupados sendo inocentes e pulando da adolescência à velhice. Sua literatura e arte revelam esta grande brecha na psique, no espírito. É um grande buraco na literatura e arte dos Estados Unidos.”

Então por que ela e outros romancistas afro-americanos tomaram essa virada decisiva para a história? “Deve ser porque somos responsáveis. Estou muito contente com o fato de escritores negros estarem crescendo nessa área. Abandonamos muito material valioso. Moramos numa terra onde o passado é sempre apagado e a ‘América’ é o futuro

inocente aonde imigrantes podem vir e recomeçar, onde podem começar do zero. O passado é ausente ou é romantizado. Essa cultura não encoraja a permanência, muito menos a resolução, da verdade sobre o passado. Essa memória está muito mais ameaçada agora do que estava trinta anos atrás.”

02

Mark Dery

de volta
para o
afruturo:

entrevistas com
Samuel R. Delany,
Greg Tate e Tricia
Rose

original

Black to the Future. Interviews
with Samuel R. Delany, Greg
Tate and Tricia Rose

tradução

Tomaz Amorim

referência

DERY, Mark. "Black to the
future: interviews with Samuel
R. Delany, Greg Tate and
Tricia Rose". Flame wars. The
discourse of cyberculture.
Durham and London: Duke
University Press, 1994.

Se todos os registros
contaram a mesma história
- então a mentira já passou
para dentro da história e
se tornou verdade. 'Quem
controla o passado', dizia o
slogan do partido, 'controla
o futuro: quem controla o
presente controla o passado.
- George Orwell

Não há nada mais eletrizante
do que um sentido de
passado cultural.
- Alain Locke

Ei, saca só, de volta
para o afruturo
de volta para o passado
a história é um mistério
porque ela tem todas as
informações que você
precisa saber
de onde você vem
por que você veio e
isso vai dizer te para onde
você vai.
- Def Jef

As entrevistas que seguem começaram com um enigma:
por que tão poucos afro-americanos escrevem ficção cientí-
fica, um gênero cujos encontros próximos com o Outro - o
estrangeiro em uma terra estrangeira - pareceria adequado
de maneira única às preocupações dos romancistas afro-
americanos? Ainda assim, que eu saiba, apenas Samuel R.

Delany, Octavia Butler, Steve Barnes e Charles Saunders escolheram escrever dentro das convenções de gênero da ficção científica. Isso é especialmente desconcertante à luz do fato de que afro-americanos, em um sentido bastante real, são descendentes de pessoas abduzidas por alienígenas; eles habitam um pesadelo sci-fi em que campos de força invisíveis, mas não menos inatravessáveis, frustram seus movimentos; em que histórias oficiais desfazem o que foi feito; em que a tecnologia é frequentemente aplicada sobre corpos negros (marcações com ferro em brasa, esterilização forçada, o Experimento com sífilis de Tuskegee e armas de choque vêm rapidamente à mente).

Além disso, o status desprestigiado da ficção científica como um gênero comercial de massas na literatura ocidental reflete a posição subalterna a qual os negros foram relegados através da história americana. Neste contexto, a observação de William Gibson de que a Ficção Científica é amplamente conhecida como “o gueto dourado”, reconhecendo a correlação negativa entre porção de mercado e legitimidade crítica, ganha um significado curioso. Também Norman Spinrad usa a expressão odiosa “troféu negro” para descrever “qualquer escritor de ficção científica de mérito que é adotado (...) nos grandes salões do poder literário”.

A ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e que lida com as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século vinte - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria de imagens da tecnologia e de um futuro prosteticamente aperfeiçoado - pode, por falta de um termo melhor, ser chamada de “Afrofuturismo”. A noção de Afrofuturismo gera uma antinomia problemática: pode uma comunidade que teve seu passado tão deliberadamente apagado, e cujas energias foram subsequentemente consumidas na busca por traços legíveis de sua história, imaginar futuros

possíveis? Além disso, a irreal propriedade do futuro já não está nas mãos dos tecnocratas, futurólogos, designers e cenógrafos - brancos para homens - que criaram nossas fantasias coletivas? Os "fantasmas semióticos" do Metrópolis, de Fritz Lang, as ilustrações de Frank R. Paul para a *Amazing Stories* de Hugo Gernsback, os eletrodomésticos com pele cromada e em forma de lágrima sonhados por Raymond Loewy e Henry Dreyfuss, o "Futurama" de Norman Bel Gedde na Feira de Nova Iorque de 1939 e o "Tomorrowland" da Disney ainda assombram a imaginação do público em um ou outro disfarce capitalista.

Mas as vozes afro-americanas têm outras histórias para contar sobre cultura, tecnologia e coisas por vir. Se existe um Afrofuturismo, ele precisa ser buscado em lugares inesperados, em uma constelação entre os pontos mais remotos. Seus vislumbres podem ser vistos em pinturas de Jean-Michel Basquiat como *Molasses*, que representa um robô virando os olhos de bêbado e com os dentes para frente; em filmes como *The Brother from Another Planet* de John Sayle e *Born in Flames* de Lizzie Borden; em álbuns como *Electric Ladyland* de Jimi Hendrix, *Computer Games* de George Clinton, *Future Shock* de Herbie Hancock e *Blacktronic Science* de Bernie Worrel; e no jazz big-bang intergaláctico da *Omniverse Arkestra* de Sun-Ra, no astrofunk do *Parliament-Funkadelic* do Dr. Seussian e no dub reggae de Lee "Scracht" Perry, que nos seus momentos mais estranhos soa como se fosse feito de matéria escura e tivesse sido gravado no campo gravitacional esmagador de um buraco negro ("*Angel Gabriel and the Space Boots*" é uma faixa representativa disso).

O Afrofuturismo também se infiltra através dos quadrinhos escritos e ilustrados por negros como o *Hardware* da *Milestone Media* ("*Uma porca na máquina corporativa está para estourar algumas engrenagens*"), sobre um cientista negro que se veste com canhões montados nos

braços e um traje de batalha “inteligente” para declarar guerra ao seu patrão orwelliano multinacional. Os títulos dos comunicados de imprensa da Milestone - Hardware, Sindicato de sangue, Estática e Ícone - deixam explícitos os impulsos políticos da empresa sediada em Manhattan: uma metrópole ficcional, Dakota, oferece um pano de fundo para super heróis “autênticos e multiculturais” “conectados em sua luta para derrotar o S.I.S.T.E.M.A.”. A cidade é um campo de batalha dentro do “choque entre dois mundos: um caldeirão urbano de baixa renda e o nível mais elevado de sociedade privilegiada”.

Ícone [Icon], um exemplar de Afrofuturismo que empurra memórias do antebellum, cultura hip-hop e cyberpunk para dentro do seu círculo, pede uma exegese detalhada. A história começa em 1839, quando uma cápsula de fuga liberada por uma espaçonave alienígena pousa fortuitamente no meio de uma plantação de algodão na Terra. Uma escrava chamada Miriam se depara com “um pequeno e perfeito bebê negro” - na verdade, um extraterrestre cuja tecnologia morfogênética havia sido alterada para se parecer com a primeira forma de vida que encontrasse - nos destroços flamejantes da cápsula e o cria como seu próprio filho. O órfão, batizado como Augustus, é um menino e os ecos do relato do Velho Testamento de Moisés na arca de juncos, as crianças trocadas por fadas no folclore europeu e a brusca queda do menino Super-Homem dos céus reverberam nas cenas iniciais da narrativa.

Como seu homônimo romano, Augustus é um “homem do futuro”: o homem que caiu na Terra aparentemente é imortal, tendo sobrevivido diversas gerações de sua família adotada e eventualmente se apresentando como seu próprio bisneto - Augustus Freeman IV - na Dakota do presente. Um conservador linha-dura que prega a palavra de Horatio Alger e faz injúrias ao estado de bem-estar social, Freeman é um advogado muito bem sucedido, o único

afro-americano que vive na vizinhança de elite da cidade, o Prospect Hills. Sua crença inabalável no empreendedorismo é questionada, no entanto, quando ele passa a proteger uma moça do subúrbio, Rachel "Rocket" Ervin. Uma delinquente juvenil, fã de Toni Morrison, a adolescente das ruas abre os olhos de Augustus para "um mundo de miséria e falsas expectativas que ele não acreditava ainda existir neste país". Ela faz um chamado para que ele use seus poderes extra mundanos para ajudar os oprimidos. Quando o faz, sob o disfarce de Ícone - uma montanha de abdomens e músculos bem definidos - ela se junta a ele como sua ajudante. "Conforme a série avança", nos é dito, "Rocket se tornará a primeira superheróina do mundo que também é adolescente e mãe solteira".

O grafiteiro de Nova Iorque e teórico dos B-boy, Rammellzee, constitui ainda outra encarnação do Afrofuturismo. Greg Tate afirma que "as formulações de Rammellzee sobre a junção entre sistemas de signos negros e ocidentais fazem com que as extrapolações de (Houston) Baker e (Henry Louis) Gates pareçam elementares em comparação", dando como prova o "Panzerism Ikonoklast" do artista, uma armadura pesada descendente do "wild-style" do grafite dos anos 1970 (aquelas letras que se pareciam com bulbos, como se tivessem sido formadas a partir de balões retorcidos). Um desenho de 1979 representa uma letra "S" blindada: é uma bagunça de ângulos agudos que sugere um "Nude Descending a Staircase" andando de Jet Ski. "Os romanos roubaram o sistema de alfabeto dos gregos através da guerra", explica Rammellzee. "Então, nos tempos medievais, os monges ornamentavam as letras para esconder seu significado das pessoas. Agora, a letra ganha uma armadura contra outras manipulações".

De modo semelhante, o artista se enclausura durante performances em galerias no Gasholeer, um exoesqueleto 67kg incrustado de dispositivos e inspirado em um

androide pintado em um vagão do metrô em 1981. Depois de 4 anos de criação, a armadura exuberantemente low-tech de Rammellzee se ouriça com lançadores de foguete, bocais que jorravam jatos de chamas e, o mais importante, um sistema de som.

“De ambos os pulsos eu consigo atirar sete jatos de chamas, nove de cada calcanhar do tênis e chamas coloridas da garganta. Duas cabeças de boneca penduradas na minha cintura, em frente às minhas bolas, cospem fogo e vomitam fumaça... O sistema de som consiste em um Computador que é um sistema de parafusos com cabos. Estes parafusos podem ser pressionados quando a arma do teclado é encaixada nele. O som viaja através do teclado e dos parafusos, daí através do computador, através do cinto e para cima até os quatro alto-falantes de médio alcance (com tweeters). Isso tudo fica balanceado pela roda dianteira de um caça aéreo. Um dispositivo de resfriamento mantém minha cabeça e peito em temperatura normal. Um amplificador de 100 watts e baterias me dão energia”.

A bricolagem B-boy encarnada no “arsenal à prova de balas” de Rammellzee, com suas cabeças de boneca penduradas no estilo fetiche e seu computador remendado com parafusos e fios, interage com sonhos de coerência em um mundo fraturado, e com a alquimia da pobreza que transmuta tênis em alta moda, toca-discos em instrumentos musicais e painéis pintados com spray nos vagões do metrô em arte instantânea. Confirmando as palavras de Gibson: “A rua encontra seus próprios usos para as coisas”, a cultura hip hop reforma, refuncionaliza e intencionalmente usa de maneira inapropriada as tecnomercadorias e as ficções científicas geradas pela cultura dominante, oferecendo um depoimento eloquente a favor da afirmação de Gates de que “a tradição afro-americana é figurativa desde o seu início”.

"Como ela poderia ter sobrevivido de outra maneira? (...) Os negros sempre foram mestres do figurativo: dizer uma coisa para dizer outra sempre foi fundamental para a sobrevivência negra nas culturas ocidentais opressoras...

" 'Saber ler', neste sentido, não era brincadeira; era uma parte essencial do aprendizado de 'leitura' de uma criança. Este tipo de alfabetização metafórica, aprender a decifrar códigos complexos, é praticamente a parte mais negra da tradição negra".

Que histórias, então, estão sendo contadas pelos efeitos de "beatbox humano" usados no começo do hip hop, no qual MCs como Fat Boy Darren Robinson usavam sons vocais para simular baterias eletrônicas e scratching de toca-discos; os lançamentos do electro-boogie do começo dos anos 80 que David Toop chamou de "uma trilha sonora para vidkids viverem as fantasias nascidas do retorno da ficção científica (cortesia de Star Wars e Contatos Imediatos de Terceiro Grau) (...) (discos caracterizados por) imagens desenhadas a partir de jogos de computador, vídeo, desenhos, ficção científica e gírias do hip hop"; e o corpo duro e os espasmos robóticos que o breakdancing herdou da mania da "dança do robô" dos anos 1970?

Em um primeiro passo hesitante rumo à exploração deste território, eu propus estas e outras questões para três pensadores afro-americanos cuja escrita sugeriu pontos de conexão com o tema tratado: Samuel R. Delany, um semiótico e membro de longa data da comunidade de ficção científica; Greg Tate, um crítico cultural e escritor da equipe do Village Voice; e Tricia Rose, Professora Assistente de Estudos Africanos e História na Universidade de Nova Iorque que trabalha atualmente em um livro sobre RAP e a política das práticas culturais negra. Suas respostas, colocadas em conjunto, constituem um mapa de um pequeno canto de uma psicogeografia amplamente inexplorada do Afrofuturismo.

Mark Dery: Em uma conversa informal anterior, você mencionou que a presença negra na base de fãs de ficção científica estava em ascensão. O que te leva a crer nisso?

Samuel R. Delany: Simplesmente ir a convenções de ficção científica e ver mais rostos negros. A única coisa que nós queríamos é que houvesse também um crescimento comparável em escritores negros de ficção científica. Quando você olha ao redor de várias áreas da cultura popular - pegue os quadrinhos - você nota um aumento no número de criadores negros - Brian Stalfreeze, Danys Cowan e Kyle Baker (cuja graphic novel Por que eu odeio Saturno é uma sátira contemporânea envolvendo personagens brancos e negros conversando entre si sobre seus problemas misturado com algumas observações bastante problemáticas sobre o feminismo), Malcolm Jones, Mark Bright e Mike Sargent com seu projeto James Scott (mas seria possível dobrar o tamanho desta lista, com nomes como Derek Dingle, Trevor Eeden, David Williams, Ron Wilson, Paris Cullens, Malcolm Davis e Bill Morimon). Mas parece haver ainda apenas quatro romancistas negros de ficção científica em língua inglesa: Octavia Butler, Steve Barnes, Charles Saunders e eu - o mesmo número que havia dez anos atrás.

Era muito fácil entender, por exemplo, porque dos anos cinquenta até os setenta os leitores negros de ficção científica eram muito poucos - embora de maneira alguma inexistentes. Mas muito menos do que hoje. As luzes piscantes, os mostradores e o resto da parafernália visual da ficção científica funcionavam como signos sociais - signos que as pessoas aprenderam a ler muito rápido. Eles significavam tecnologia. E tecnologia era como uma placa em cima da porta dizendo: "Clube do Bolinha! Fora, meninas. Negros e latinos e pobres em geral, vão embora!".

A ficção científica é o tipo de gênero que, até que você tenha leitores, você não consegue ter escritores. Mas os leitores estão aqui, hoje. Então, confesso, eu estou me

perguntando, onde estão se escondendo os novos escritores?

Mark Dery: Você já sentiu, como um dos poucos escritores negros escrevendo ficção científica, a pressão de escrever ficção científica profundamente inscrita dentro da política do nacionalismo negro?

Samuel R. Delany: A resposta depende do que a sua questão quer dizer. Se você quer dizer: você sente que, no fundo do meu trabalho, eu institui material que encoraja a interação com algumas das questões políticas que as pessoas desprovidas de direitos neste país, vitimizadas pela opressão e por um discurso opressor baseado no mal e em uma noção supervalorizada de nação e seu odioso imperialismo branco - nenhuma outra cor -, com o qual é preciso lidar, mas não pode superar sem a internalização de alguns dos conceitos mais poderosos e das relações inescapavelmente implicadas na própria noção de "nação"? Então, se é isso que você quer dizer, minha resposta é: porra, com certeza! Certamente, do meu romance Dhalgren de 1974 em diante, isso tem sido ponto central, razão e justificativa dentro, do e para o meu projeto.

Se, por outro lado, você quer dizer: se eu sinto que a superfície do meu trabalho deve mostrar abertamente sinais de solidariedade com aqueles que, pelos desesperos reais impostos a eles através da opressão, abandonaram momentaneamente qualquer crítica dos pressupostos da nação e suas contradições internas, e que, através destes sinais em meu trabalho eu me esforço para responder a estas pessoas em uma voz indistinta das delas, confirmando o que nelas não pode ser questionamento, o que nelas não tem o privilégio de ser capaz de criticar os fundamentos sobre os quais elas se sustentam - uma confirmação de que eu reconheço que o projeto deles é infinitamente prático e necessário, e de tal maneira que eu posso normalmente apoiá-lo em algum nível de abstração? Bem, se é isso que

you want to say, then, unfortunately, my answer is: no. This is not part of my project - even though I frequently use it in others. Still, simply, it is not what I do best.

I was realizing with the passing of years that one of the most powerful and specific aspects of science fiction is that it is marginal. It is always in its most honest and effective form when it operates - and claims to be operating - at the margins. Always that - at times only through pure enthusiasm for its theme - it claims to be in the center of the stage, I think that it ends up betraying in some way. I don't want to see it operating from the center of anyone: of Black nationalism, of feminism, of the rights of gays, of the movements pro-technology, ecologists or any other center.

If you think that this idea has something to do with avoiding the "politically correct", you will be completely wrong, from the beginning to the end. It is just a strategy of efficacy.

Mark Dery: Greg Tate wrote about his work: "I always found the future racially disarmed of Delany problematic because they seem to deny the possibility of affirmative aspects of culture and experience for African-Americans to survive assimilation (...) And, despite the fact that the fiction is full of blacks and other protagonists of color (...) the race of these characters is not in the core of their cultural identity. What bothered me a lot was that what I expected from our only Black science fiction writer was science fiction that imagined the future of Black culture as I had defined it, as a position more or less nationalist".

Samuel R. Delany: I suspect that Greg is writing about my early work - at best, let's say, Nova (1968). But if you align all of my books on the shelf, even though that period (from 1962, when I started

a publicar com vinte anos, até 1968, quando eu parei para pensar e decidir o que eu realmente estava fazendo) contenha muitos livros, em número de páginas o período inicial tem só um terço ou menos da minha produção. Ele diz, veja bem, que costumava incomodá-lo. Eu me pergunto o quão incomodado ele está agora?

Agora, parte do que eu, da minha posição marginal, vejo como o problema é a ideia de que se tenha que lutar contra a fragmentação e a diversidade multicultural do mundo, para não falar da opressão generalizada, construindo algo de tão rígido como uma identidade, uma identidade na qual deve haver um núcleo fixo e imóvel, um núcleo que é estruturado para manter inviolada uma fantasia biológica tão completa quanto a de raça - seja branca ou negra.

Eu prefiro muito mais, pelo menos como análise provisória, uma das últimas estratégias retóricas de James Baldwin, que ele propôs no prefácio de seus textos não-ficcionais reunidos, *The Price of the Ticket*. Lá, Baldwin escreveu que percebeu de repente que não havia brancos - isso quer dizer, "branquitude", como indicação de uma raça, era simplesmente uma fantasia fruto da ansiedade na qual certas pessoas foram treinadas a embarcar imediatamente (e, Baldwin percebeu, se sentiram completamente inadequadas ao embarcar) sempre que encontravam certas outras pessoas que eles codificavam como negros ou não-brancos. Resumindo, "branco" é simplesmente algo que você, Mark Dery, foi convencido socialmente de que você é, por causa de um espasmo de medo, sempre que você por acaso olha para mim - ou, de fato, para Greg, ou para qualquer outra pessoa não-branca. Perceber isso deu a Baldwin um senso de poder extraordinário. Na medida em que esse senso pode empoderar uma observação analítica, ele pode ser algo que todos nós podemos usar.

Na medida em que uma parte daquele meu trabalho inicial ansiava estar no - estava impregnado com uma

ânsia por estar no - centro do procedimento mais tradicional da ficção científica, bem: eu posso admitir - lá - algo da crítica de Greg acerta na mosca. Mas de Dhalgren em diante, eu discordaria.

Mark Dery: Em Starboard Wine, há um discurso incrível oferecido por você ao Studio Museum do Harlem, em que você diz: "Nós precisamos de imagens do amanhã, e nosso povo precisa delas mais do que outros".

Samuel R. Delany: A razão histórica pela qual nós ficamos tão pobres em termos de imagens do futuro é porque, até pouco tempo, nós fomos sistematicamente proibidos como povo de manter qualquer imagem do nosso passado. Eu não tenho ideia de onde, na África, meus ancestrais negros vieram porque, quando eles chegaram aos mercados de escravos em Nova Orleans, os registros destas coisas foram sistematicamente destruídos. Se eles falassem suas próprias línguas, eles apanhavam ou eram assassinados. As senzalas nas quais eles eram mantidos eram organizadas para que dois escravos da mesma área nunca pudessem estar juntos. Crianças eram regularmente vendidas para longe dos seus pais. E todo esforço concebível foi feito para destruir todos os vestígios do que poderia resistir de uma consciência social africana. Quando, na verdade, nós dizemos que este país foi fundado pela escravidão, precisamos lembrar que o que queremos dizer, especificamente, é que ele foi fundado a partir da destruição sistemática, consciente e massiva dos resquícios culturais africanos. Que alguns ritmos musicais tenham resistido, que certas posturas e estruturas religiosas pareçam ter persistido, isso é muito impressionante quando você estuda os esforços em eliminá-los feitos pela máquina de importação de escravos dos brancos.

Meu avô nasceu escravo na Georgia. A Libertação veio quando ele tinha dois anos. Quando ele cresceu, ele se tornou pastor episcopal e ajudou a construir uma fa-

culdade negra, St. Augustine's, perto de Raleigh, Carolina do Norte, que ainda está funcionando hoje. Por ambos, pastores negros e brancos, da Arquidiocese das Carolinas do Norte e do Sul, ele depois foi eleito bispo. Mas falar sobre de onde suas raízes na África eram é uma tarefa sem esperança. Ele não sabia. Seus pais - nascidos aqui, neste país, na escravidão - não sabiam. Não lhes foi permitido.

Nenhum grupo de imigrantes - nem irlandeses, italianos, alemães, judeus ou escandinavos - por todos os preconceitos que todos eles encontraram quando chegaram aqui, e que eles todos superaram, teve que lutar contra uma destruição cultural massiva deste tipo. E porque isso foi infligido sobre nós, o país está pagando caro desde então.

É por isso que a história negra é tão importante - mais, mesmo em uma área disputada violentamente, na vida intelectual negra de hoje.

Mark Dery: Você falou antes sobre a superfície de cromo polido que você acredita que funciona como cerca semiótica, mantendo a ficção científica segregada. Cada vez mais, no entanto, os jovens negros periféricos responsáveis por formas de arte tão vitais quanto o hip hop vivem em o que poderia ser chamado de "cultura do beeper", em que tecnologia digital em miniatura está sempre à mão em qualquer lugar. Videogames e telefones celulares, assim como samplers, sintetizadores, baterias eletrônicas e computadores usados na fabricação de faixas de hip hop, são onipresentes. Por que, então, a juventude negra estaria alienada dos significantes da ficção científica para a alta tecnologia?

Samuel R. Delany: A resposta imediata é simplesmente que o signo da linguagem é mais complicado do que você está fazendo parecer. A tecnologia em miniatura que você cita não é tecnologia brilhante, piscante e polida. Antes de tudo, ela vem em caixas de plástico pretas e

foscas. Dos beepers, walkmans, discmans, até a maior caixa de som do gueto - as coisas que são apresentadas não são cromadas. São negras. Com a exceção do CD prateado (que, para se tornar usável, precisa ser inserido no seu leitor digital de capa preta), esse é um conjunto muito diferente de significantes do que os barramentos faiscantes, os visores vibrantes e os cilindros fumegantes das imagens da ficção científica.

As imagens da tecnologia que se chamam “ficção científica” para a maior parte das pessoas vêm de um período em que nós tínhamos uma relação muito diferente com nossa tecnologia do que a que temos hoje. O período, entre os anos vinte e os sessenta, que oferece a maior parte destas imagens de ficção científica era uma época em que sempre havia um jovem brilhante de dezesseis ou dezessete anos por perto que poderia consertar o seu rádio quebrado - e depois, sua televisão quebrada. Ele estava construindo sua própria rádio de galena e enrolando suas próprias bobinas desde que tinha nove anos; ele tinha seu provador de válvulas e seu amperímetro, ele ficava fuçando atrás, encontrava o tubo quebrado, encontrava o resistor ou condensador queimado, tirava, encontrava outro por cinquenta centavos ou cinco dólares, trocava para você com um pouco de cuspe e o seu próprio ferro de solda. E, sim, ele era mais ou menos 85% branco.

As caixas pretas da tecnologia de rua moderna (ou as caixas brancas da tecnologia de computador - uma distinção que não é acidental, tenho certeza) nos colocaram em uma relação muito diferente com seu funcionamento interno, no entanto. As crianças que estavam brotando na manutenção de eletrônicos, hoje, viraram hackers de computador. E se você está tendo problema como um software, sim, geralmente eles conseguem te ajudar. Mas quando se trata de hardware - quando um daqueles chips quebram ou arranham - eles sabem tão pouco quanto os outros. E

isso significa, no nível material, que nossa tecnologia está se tornando mais e mais como magia - com uma classe de pessoas que sabem os feitiços e encantamentos incrivelmente complexos necessários para fazer as coisas funcionarem, mas quase nenhuma que consiga ir lá e consertá-la.

Mas eu preciso dizer que, mesmo tendo dado aquela resposta de passagem, eu ouço dentro da sua pergunta um tipo de celebração da sociedade de consumo que se aproxima de alguns problemas muito reais - problemas que, se nós abrirmos sua questão mais em um certo sentido do que outro, vão finalmente trivializar minha resposta. No que você perguntou, eu consigo detectar a possibilidade de um pressuposto ingênuo de que a redistribuição de mercadorias é de alguma forma congruente com a redistribuição da riqueza - mas não é. De modo também muito sério eu consigo detectar um pressuposto de que a distribuição de mercadorias vai junto com o acesso à informação sobre estas mercadorias e sobre o sistema de mercadorias - a escolha simples de o que se deve fazer com as mercadorias, assim como o acesso a como estas mercadorias são feitas e organizadas.

Então, quando alguém fala de "cultura da juventude negra como uma cultura tecnológica", é preciso especificar que é uma cultura tecnológica que está quase completamente na ponta receptora de um rio de "coisas" a que os jovens consumidores não têm nada nem próximo do que nós possamos chamar de acesso equitativo.

Resumindo, olhar para qualquer destes movimentos culturais de jovens negros como um desenvolvimento fácil e alegre que floresce acriticamente do mundo esmagadoramente branco de produção high-tech que, sim, torna esta cultura possível, é, eu suspeito, compreender de forma completamente equivocada a natureza ferozmente oposicional desta arte: o scratch e o sampling começam, em particular, como mau uso específico e dessacralização

consciente dos artefatos da tecnologia e da mídia de entretenimento. E isso mesmo antes de você chegar à complexa crítica social das letras de RAP - que, para ser ouvida, precisa se esconder dentro dos seus ritmos e das técnicas de mixagem eletrônica.

Mark Dery: Isso não mudou desde o despertar do cyberpunk, que enfiou a ficção científica de cabeça na sujeira urbana?

Samuel R. Delany: O cyberpunk com certeza não foi a primeira ficção científica a falar de sujeira. Em relação à qualquer mudança na percepção, eu me pego pensando se podemos usar o cyberpunk para qualquer coisa que não seja examinar algo que qualquer crítico astuto precisa admitir que foi um penetrante engano de percepção de um período do íterim da tecnocultura urbana, um engano de percepção que - para mim de maneira alguma - não era mais possível depois dos protestos do ano passado sobre a absolvição dos policiais bandidos de Rodney King.

"A rua encontra seus próprios usos para as coisas" foi a frase tomada tão precisamente e cedo de Gibson (ele a usa em pelo menos duas histórias) como o slogan para a sensibilidade cyberpunk.

Mas tê-lo tirado do contexto imediatamente começou a reprimir sua considerável ironia. A medida daquela ironia era a medida do reconhecimento da frase daquela raiva, daquele ódio, daquela fúria coruscante das ruas em direção ao uso tradicional (que está, no fim das contas, mentindo para as pessoas) daquela parafernália tecnológica que é o referente para aquela palavra legal e fresca "coisas".

Estar no meio de milhões de dólares de devastação em Los Angeles e dizer, com um sorriso irônico, "a rua encontra seu próprio uso para as coisas" está além da ironia, está já no nível do lunático.

Mark Dery: Uma coisa que me intrigou em seu curto ensaio sobre o fenômeno, "O Cyberpunk é uma coisa boa ou ruim?", é que você não mencionou os rastafáris orbitais no Neuromancer de Gibson. Eu acho isso curioso, dado o fato de que os negros não figuram com muita frequência na literatura: os rastas orbitais de Gibson foram anunciados, em alguns grupos, como significando algo que ninguém sabia bem o que era.

Samuel R. Delany: Por que eu deveria tê-los mencionado?

Mark Dery: Para mim, um leitor branco, os rastas na colônia Zion de Neuromancer são intrigantes na maneira com que eles mantêm a promessa de uma relação holística com a tecnologia; eles são arcades romantizados que são obviamente muito hábeis com gambiarras tecnológicas. Eles parecem para mim como Romare Beardens supralunares - bricolagens cuja colônia orbital foi remendada a partir de lixo espacial e cuja música, Zion Dub, é descrita por Gibson (em uma metáfora maravilhosamente mista) como "um mosaico sensual cozinhado a partir das vastas bibliotecas da música pop digitalizada".

Samuel R. Delany: Bem, deixe-me lê-los para você como um leitor negro. Os rastas - ele nunca se refere a eles como rastafáris, aliás, apenas usa a gíria - são descritos como tendo "corações encolhidos" e seus ossos são frágeis pela "perda de cálcio". Sua música, Zion Dub, pode ser analisada e reproduzida tão completamente pela inteligência artificial, Wintermute (que, no livro, representa uma corporação multinacional), que os rastas eles mesmos não conseguem perceber a diferença - na verdade, o trabalho de mímica da multinacional é tão bom que o Wintermute consegue fazer com que os rastas façam exatamente o que ele quer, neste caso, ajudar a mover uma vizinhança branca, drogada e sacana de um lugar para o outro. Como grupo, eles parecem ser analfabetos computacionais: quando um

deles, Aerol, entra momentaneamente no computador de Case e vê o ciberespaço, o que ele compreende é “Babilônia” - a cidade do pecado e da destruição - o que, ainda que faça um comentário irônico sobre o livro, ainda assim é uma maneira equivalente de dizer que Aerol está completamente sem poder ou conhecimento para lidar com o mundo real do romance de Gibson: na verdade, através de suas crenças pseudo-religiosas, eles estão efetivamente barrados do ciberespaço. Pelo que sabemos, as mulheres não fazem parte da colônia rasta. E nós nunca vemos mais do que quatro dos homens juntos - então eles não têm nem mesmo uma presença como grupo. Dos três capítulos em que eles aparecem, não mais do que três páginas são dedicadas à descrevê-los ou a sua colônia.

Você vai me desculpar se eu, como leitor negro, não me adiantar para proclamar esta apresentação passageira de um grupo sem poderes e completamente não propositivo de negros largados, por um escritor branco nascido na Virginia, como a chegada do milênio negro na ficção científica: mas talvez isso seja só coisa de preto...

Deixe eu retirar a parte ad hominem do argumento. Ele distorce uma situação muito real. Veja, que ele seja branco e nascido na Virginia, mas ele também abriu mão de sua cidadania americana durante a Guerra do Vietnã; Bill é um amigo meu - e eu acho que ele é um escritor extraordinário. E o Neuromancer é um livro extraordinário. Mas a sua questão é precisamente indicativa do que eu estava falando neste ensaio que você citou: as idiotices interpretativas que aparecem assim que o livro é tirado do seu gênero e cortado da tradição que o precede e produz - neste caso, a ficção científica. Dizer, como você diz, que “negros não figuram com muita frequência na literatura” de ficção científica é perfeitamente verdadeiro. Mas há apresentações muito mais extensas, muito mais meticulosas e muito mais interessantes de negros na ficção científica

(assim como o que a Irmã Souljah chama com tanta astúcia de “o problema branco”) do que a porção de páginas que Bill dedicou aos rastas. Honestamente, se você recorrer a escritores brancos para sua concepção de ficção científica que pense sobre os problemas que os negros têm aqui na América, eu preferiria ver uma discussão séria do romance espantosamente fascista de Robert Heinlein de 1964, *Farnham's Freehold*, em que o empregado negro da casa, Joseph, depois de um ataque nuclear bem sucedido, abandona sua família branca (na qual, depois do ataque, ele foi promovido a segundo em comando pelo patriarca branco dominante) e se torna chefe do movimento de negros que solucionaram o problema da comida no pós-holocausto matando e comendo os brancos. Embora eu duvide que você - e com certeza eu também não - ou muitos dos nossos leitores aprovariam o curso ou resultado dessa história de Heinlein, o ponto é que Joseph é articulado, ele tem poder real, e Heinlein está conscientemente ironizando mitos culturais poderosos de canibalismo precisamente por sua ansiedade problemática. Ele nos força, no curso de sua fábula, a pensar sobre a situação - mesmo se você não concordar com ele, ou com seu porta-voz, Hugh Farnham.

De um ponto de vista mais positivo, no entanto, eu sugeriria que você olhasse o personagem de Mordecai Washington no romance de ficção científica de - outro escritor branco - Thomas M. Disch, *Camp Concentration*, de 1968. O personagem de Disch é um prisioneiro sociopata com transtorno de personalidade em uma prisão militar que, com outros prisioneiros, é submetido a experimentos militares nos quais ele recebe uma injeção com uma substância que o transforma em um super gênio. Em cada um dos níveis do seu crescimento intelectual, ele reinterpreta sua posição como negro. O livro inteiro é uma grande performance. Na verdade, Mordecai foi o primeiro personagem negro de um escritor branco que eu li - tanto na ficção científica,

quanto em geral - que simplesmente não parecia falso para mim. Mas, na verdade, todo o livro é um exercício pirotécnico que Disch leva a cabo de maneira esplêndida.

E isso, claro, é especificamente para não mencionar o que nós - Octavia, Charles, Steve -, como escritores negros, fizemos na ficção científica. Eu pensaria, se isso fosse do seu interesse, que esse é o primeiro lugar a se olhar para uma leitura bem pensada e detalhada!

A questão, claro, com os rastas de Gibson, é que te forçar a pensar sobre questões raciais simplesmente não é sobre o que é o texto de Bill, apesar de sua aparição específica e breve em Neuromancer.

Se você observar o trabalho de Gibson até seu primeiro romance, você percebe que o que ele está fazendo com seu rascunho dos rastas é te dar algo como um replay obscuro dos "lo-teks" com os quais ele lidou muito mais incisivamente e, na minha opinião, com muito mais força, em seu conto de ficção científica do começo da carreira "Johnny Mnemonic" (1983) - em alguns sentidos, a narrativa é um primeiro ensaio para Neuromancer. Lá, o matadouro dos lo-teks se transforma na arena na qual Molly, que aparecerá de novo em Neuromancer, despacha o mafioso da Yakuza, enviado para os canteiros de obras da cidade para caçar Johnny - e o mata, eu adicionaria, ao som de uma música indígena muito mais inquietante do que "o mosaico sensual" do pop que é o Zion Dub, uma música que o Wintermute teria muito mais dificuldade duplicando e cooptando para os propósitos de sua multinacional!

E embora eu não pense nem por um segundo que esta tenha sido a intenção de Bill, eu sinto que isso fala diretamente do "inconsciente político" do sub gênero cyberpunk em que, assim que Bill especificamente "escureceu" a imagem dos Lo-tek e os reapresentou na forma dos rastas, eles perderam toda sua carga oposicional - diabo, toda sua força física - toda sua especificidade cultural, sua presença

massiva de grupo e seu poder social de escapar das forças do capitalismo multinacional.

No fim de "Johnny Mnemonic", Johnny e Molly decidem ficar e viver sobre a desordem da Sprawl, na bagunça optada pelos Lo-teks. E, como o narrador conclui, é uma vida muito boa.

Os "Lo-teks" eram as verdadeiras bricolagens românticas de Gibson: eles não eram especificamente negros, eram brancos "do quarto mundo". Ainda assim, muitas pessoas mais familiarizadas com o gênero da ficção científica a partir do qual Gibson estava escrevendo sugeriram que eles tinham seus próprios antecessores mais escuros... Mas é bem possível que um Gibson consciente decidiu que o final do Johnny não era muito realista. Era bom demais para ser verdade. Não é assim que as coisas funcionam no mundo real. Johnny, afinal, é foco de uma caçada multimilionária da máfia japonesa. Tê-lo se escondendo nas brechas assim e vivendo feliz para sempre com os lo-teks - bem, eu entendo como um escritor poderia dizer: nós temos que fazer um pouquinho melhor do que isso! Mas, ao contrário dos Lo-teks, os rastas nem mesmo tentam se opor ao sistema. Talvez um Gibson um pouco mais velho tenha pensado que eles iriam falhar se tentassem. Mas já que não mostra este fracasso, ele escolheu colocar o problema de modo geral nas sombras.

Há uma dureza superficial maravilhosa, quase hipnótica, em Neuromancer que acompanha sua resistência incessante a qualquer tipo de leitura subjetiva de qualquer um dos seus personagens; ao mesmo tempo, o resplendor te mantém tentando atravessá-lo, tentando encontrar níveis de profundidade em que, uma vez que você os encontra, tudo o que você consegue ver é seu próprio reflexo despedaçado. É um dos raros momentos da ficção, dentro e fora da ficção científica, em que, quase uma década depois do seu aparecimento, ela te avisa que existem coisas como

corporações multinacionais, e sugere o efeito esmagador que elas têm, que não é nada invisível, em nossas vidas!

É também um romance em que os Estados Unidos da América como entidade política não são mencionados do começo ao fim. Embora o mundo tenha ficado tão japonizado quanto americanizado, em Neuromancer, os Estados Unidos da América podem talvez nem mais existir pelo que se sabe. Agora, estas são algumas das áreas responsáveis pelo sucesso e excelência do romance de Gibson. Mas, não - não os Rastas. Sinto muito.

Mark Dery: Em "Cyberpunk em Boystown", Andrew Ross expressa sua suspeita sobre a maneira com que os cyberpunks romantizaram a decadência urbana, tornando-a pano de fundo para revistas de moda e clipes da MTV:

"Talvez não seja coincidência que nenhum dos grandes escritores de cyberpunk tenha sido criado na cidade, embora seus trabalhos se alimentem da dieta fantasmagórica das ruas em sua ilegalidade hobbesiana e sua estética do detrito que supostamente permeiam o núcleo esvaziado dos centros das grandes metrópoles. Esta fantasia urbana, por mais contracultural que suas reivindicações e efeitos fossem, compartilhava a concepção dominante, branca de classe média, sobre a vida interna da cidade".

Esta convenção literária te incomoda, considerando que os criadores e consumidores destes mitos são, como Ross sugere, em geral, brancos suburbanos?

Samuel Delany: Na verdade, não. O que você tem é simplesmente pessoas querendo explorar o que está do outro lado da linha do trem. O impulso inicial sempre envolve um pouco de romantização. E dizer que os cyberpunks não são "criados na cidade" é, pelo menos no caso do Gibson, uma pista um pouco falsa. Embora ele tenha nascido no interior, durante sua adolescência bastante itinerante, Bill passou uma boa parte da sua vida em cidades

- e olhando-as do ponto de vista da contracultura marginal também.

De fato, o que a afirmação de Ross me sugere mais do que qualquer coisa é o desgaste da divisão rural/urbano, um desgaste que hoje é um fenômeno tanto de mídia, quanto de meios de transporte. A diferença entre a cidade e o campo simplesmente não marca mais - no nível da classe média - o mesmo tipo de distinção de classe que marcava vinte e cinco anos atrás.

A microtecnologia que, no cyberpunk, conecta as ruas às estruturas multinacionais de informação no ciberespaço também conecta a classe média rural à classe média urbana.

Mark Dery: O que você acha dos personagens afro-americanos na ficção científica da televisão - o engenheiro Geordi La Forge e o klingon Worf em Star Trek: The Next Generation, por exemplo?

Samuel R. Delany: Eu preciso confessar, eu não sou muito um espectador de televisão. É muito mais fácil para mim falar de ficção científica escrita.

Em 1986, eu dei aula em um seminário na Cornell sobre o trabalho de Gibson até aquele ano, comparando-o e contrastando-o com o trabalho de outro escritor igualmente interessante de ficção científica (tão conhecido e respeitado quanto Gibson - dentro do mundo de leitores e escritores de FC), John Varley; no seminário, eu tentei estabelecer os fundamentos para uma leitura psicanalítica não-redutora dos seus respectivos textos que envolvia colocar em conjunto uma crítica da psicanálise pela ficção-científica, a partir dos trabalhos de escritores como Sturgeon, Beste e Zelazny, todos eles que tiveram de lidar detalhadamente com a psicanálise em suas histórias. Mas isso significa que isso é todo o material a que - pelo menos com uma olhada rápida nas minhas notas de meia dúzia de anos atrás - eu tenho algum acesso.

Para muitos de nós no mundo da ficção científica, o movimento cyberpunk foi um momento vigoroso, interessante - e de vida extremamente curta. Ele não tinha existência antes de 1983. E acabou em 1987. Seu proto-começo se deu com a história de Bruce Bethke de 1980 "Cyberpunk", que não foi publicada até 1983, no *Astounding Science Fiction* de George Scithers. Naquele mesmo ano, o editor de *FC Gardner Dozois* usou o termo para indicar um grupo de escritores mais ou menos organizados em torno da fanzine com base no *Texas Cheap Truth*, de Bruce Sterling, como os cyberpunks. (Ironicamente, o próprio Bethke, que havia inventado o termo, não era de forma alguma parte do grupo que Dozois costumava caracterizar). Ele incluía Gibson, Sterling, Shirley, Shiner, Maddox, Cadigan, Laidlaw e alguns outros. No ano seguinte, em 1984, o primeiro romance de Gibson, *Neuromancer*, ganhou o Prêmio Nebula de Escritores de FC da América e o Prêmio Hugo da Convenção Mundial de Ficção Científica. Pouco depois, o grupo ganhou uma atenção maior do que o comum no mundo fora da FC através da empolgação criada por um artigo extraordinariamente desinformado na revista *Rolling Stone* - muitos anos atrás para eu conseguir até mesmo me lembrar. O interesse persistiu graças às promessas incoerentes do Big Movie Deals. Em 1986, William Burroughs foi contratado por uma empresa de produção que durou muito pouco chamada Cabana Boys para escrever um script para *Neuromancer*, e eu passei uma tarde muito agradável com ele em sua casa em Lawrence, Kansas, fazendo um brainstorming sobre maneiras de lidar com a história em filme, enquanto James Grauerholz preparava uns *Tournedos Rossini* verdadeiramente deliciosos na cozinha. É desnecessário dizer que o projeto não levou a lugar nenhum. Mas o interesse contínuo nos cyberpunks pelos acadêmicos, como algo que eles persistem em ver como vivo e ainda funcionando, me parece - eu preciso confessar - como uma busca

em grande parte nostálgica de uma visão de mundo mais inocente que, como eu disse, para mim tem uma validade histórica que não é mais ativa uma vez que nós passamos pelos protestos do Los Angeles King.

Você entende - eu não negaria nem por um momento a Gibson nada da fama e da atenção que seu bom e interessante romance conseguiu para ele. Como alguém que é frequentemente citado - com mais generosidade por Bill, mas também por outros - como uma influência nele e precursor dele, seria mal comportamento de minha parte negá-lo. Esses bem podem ser todos os pontos que eu vou conseguir fazer na máquina de pinball da Grande Fama Literária.

Mas eu também acredito que um texto fala com mais força e com mais intensidade quando seus significados são mais claros e mais focados; e, como com qualquer texto, é a tradição na qual ele foi escrito que faz com que ele signifique com mais clareza. Então, quando eu vejo o texto de Gibson ser arrancado de sua tradição e colocado livre para flutuar sobre as camadas confusas de cultura, mesmo quando as pessoas saem falando sobre o quão bom ele é, eu tendo a vê-lo como perdendo seu sentido.

Para mim, o cyberpunk era empolgante na maneira como ele evocava um diálogo com a comunidade de FC. Era uma força vital e empolgante justamente naquilo que instigou a crítica feminista de Jeanne Gomoll da versão cyberpunk da historiografia de FC em seu "Carta aberta a Joanna Russ" - e mesmo que esta crítica tenha provocado a resposta arrogante e feia de Sterling na próxima Aurora, assim como as respostas muito lembradas e importantes, tanto de homens, quanto de mulheres, incluindo Cy Chauvin, Lisa Tuttle, Suzy McGee Charnas, Avodon Carol e Don D'Amassa. (Infelizmente aquela Aurora, número 26, não apareceu até 1990). Era empolgante porque apontava diferenças e fez críticos como Kim Stanley Robinson, John

Kessel, Connie Willis, Nancy Kress, Michal Swanwick e Karen Joy Fowler articularem suas próprias posições. Criou um tipo de holofote no campo, agora focado dentro do grupo cyberpunk, destacando a trilogia Eclipse de Shirley, agora apontado também para escritores talentosos e empolgantes fora do grupo. As entrevistas e ensaios e artigos de opinião, de Sterling e Shierly e Gibson, de escritores críticos à posição do grupo - bem, para mim, as mudanças para lá e para cá de atenção foram o que deram sentido ao cyberpunk. Mas este processo já havia terminado, quando tudo já havia sido dito e feito, em 1987.

Pelo menos uma vez - em 1987 - um jovem editor propôs agrupar um guia do cyberpunk com esse material de e sobre cyberpunk, que Bruce Sterling extinguiu com algumas ameaças feitas - praticamente de excomunhão - a qualquer um do grupo cyberpunk que cooperasse ou deixasse seu trabalho aparecer nele. Isso foi justamente na época em que o interesse acadêmico começou a aparecer. Talvez ele tenha sentido que o cyberpunk seria comprometido se alguma das suas afirmações - ou, melhor, alguma dos outros - mais ingênuas ou polêmicas dos dias do Cheap Truth tivessem permissão de circular em grande escala. Para mim, claro, são os vários escritores como "Sue Denmin" (Lew Shiner) e "Vincent Omniveritas" (o alter ego de Sterling), em todo seu escândalo, que eram uma boa parte da vida do movimento - mas parecia muito totalitário e feio visto de fora. E certamente, daquele ponto em diante, eu não estava mais interessado no cyberpunk como movimento. Eu acho que muitas outras pessoas, tanto dentro, quanto fora, sentiram a questão desta maneira.

Eu acredito muito em contextos - mas uma obra de arte precisa conseguir sobreviver em uma vida transcontextual. Que o romance de Gibson obviamente tenha a capacidade e o vigor para isso - bem, tudo que eu posso fazer

é aplaudi-lo. Eu fico muito satisfeito de que ele fale para tantas pessoas como ele fala.

Mas acho que começamos com uma pergunta sobre personagens negros na TV.

Durante a maior parte da minha vida adulta eu nem tive uma televisão. Durante os anos em que eu tive, eu tinha para que um amante ou minha filha pudessem assistir. Eu realmente não conseguiria fazer mais do que uma observação simplista e de passagem sobre a representação dos negros na ficção científica dos programas de televisão - do tipo Star Trek, seja lá qual for a geração. Quando as pessoas me faziam sentar em frente da tela e assistir, eu gostava da Whoopi Goldberg.

Eu sou uma pessoa de texto - não sou muito um homem de mídia. Agora, isso é um fracasso em qualquer discussão sobre os referenciais e ressonância de mídia dentro do cyberpunk, sou o primeiro a reconhecer isso.

Mark Dery: Eu tinha a impressão de que engenheiros sociais como os tecnocratas anticapitalistas, cujo slogan era "Governo pela ciência, controle social pelo poder da técnica", dominavam a base de fãs de FC no final dos anos trinta e no começo dos quarenta. Não havia uma inclinação elitista, se não cripto-direitista, nesta literatura desde o seu princípio?

Samuel R. Delany: Mais uma vez, isso soa para mim simplesmente como uma incompreensão histórica sobre a história e a tradição da ficção científica. De fato, quando você fala que a base de fãs foi dominada pela direita nos anos trinta e quarenta, eu não tenho nem certeza sobre ao que você deve estar se referindo. O grupo mais importante nos anos quarenta foi o The Futurians - praticamente uma linha auxiliar do YPSL [The Young People's Socialist League; A Juventude da Liga Socialista]. Os jovens que pertenciam ao grupo incluíam Asimov, Judith Merril, Damon Knight,

Frederik Pohl, Lester Del Rey, Donald Wolheim, Harry Harrison - de fato, quase qualquer um da ficção científica da época que você pode ter ouvido falar hoje. Eu entendia que a ficção científica naqueles dias era dominada pela esquerda. Ah, havia discussões sobre se você era um trotskista ou um stalinista - mas isso era uma discussão para a esquerda, não uma discussão entre esquerda e direita.

Mesmo a política de Robert Heinlein naquela época foi descrita por seu amigo pessoal L. Sprague de Camp como "rosa-choque liberal". Heinlein, claro, estava interessado - muito mais do que os outros - em trabalhar para mudança social de verdade. O resultado foi, conforme o tempo passou, que seus métodos e argumentos passaram a parecer mais e mais conservadores. Mas eu acredito que Heinlein sempre viu seu público (mesmo quando ninguém mais via assim) como a esquerda articulada e inteligente. Mesmo em algo como Farnham's Freehold, ele basicamente saiu para épater les gauchistes.

A tensão direitista na base de fãs de FC sempre esteve lá - e sempre foi discutida intensamente. Mas, em um campo habitado amplamente por excêntricos liberais, os direitistas foram sempre vistos como nossos excêntricos mais transviados. Também, tende a ser um direitismo mais sobre coisas como política externa, do que práticas domésticas. Nos anos sessenta, houve uma propaganda famosa nas páginas das revistas profissionais de FC, que começou quando um grupo de escritores de FC contra a Guerra do Vietnã sentiu que eles tinham que lançar um anúncio assinado dizendo isso. Bem, uma vez que ficaram sabendo que eles fariam isso, um grupo de escritores de FC da Costa Oeste sentiu que eles precisavam lançar um anúncio assinado dizendo que eles apoiavam o governo no esforço de guerra. (Eles também foram muito claros em dizer que eles não apoiavam a ideia da guerra, mas que eles sentiam que, quando havia uma guerra, eles precisavam oferecer

seu apoio ao governo). Os dois anúncios acabaram sendo publicados lado a lado em várias revistas de FC. A lista de nomes contra a guerra era visivelmente maior. Mas o que ficou ainda mais claro para nós no campo quando os anúncios apareceram era que a divisão era muito claramente entre aqueles escritores que viviam na Costa Leste (contra a guerra) e aqueles que viviam na Costa Oeste (apoiadores do governo). Também estava claro que, lendo as duas declarações de princípios que iniciavam os anúncios, ambos tocavam em questões completamente diferentes. De fato, não havia nenhum motivo para que uma pessoa não pudesse assinar ambos os anúncios sem cair necessariamente em contradição alguma - embora ninguém tenha feito isso.

Mas eu não vejo nenhum dos escritores em nenhuma daquelas listas sendo contra, por exemplo, esforços maiores na integração racial nas escolas. Então, você vê, tem direita e Direita.

Mark Dery: Eu me pergunto se o que você está descrevendo não estaria mais perto, em espírito, do libertarianismo do que o que nós tradicionalmente pensamos como direitismo.

Samuel R. Delany: Pode bem ser.

Mark Dery: E por isso esta marca não está legível no cyberpunk, cuja política parece mais libertária do que de esquerda?

Samuel R. Delany: Novamente, eu diria que localizar a FC dentro de suas tradições pode ajudar nisso. Há um certo processo retórico que acontece sempre que um argumento político é reduzido a um diálogo: você vê isso em Platão. Você vê isso em Ayn Rand. Você vê isso em Heinlein - eu vi isso acontecer na minha própria série Nevèrÿon.

Discussões políticas reais se estendem por horas - para sempre - e estão cheias de ais e uis, retrocessos gerais, e pessoas voltando às mesmas posições de novo e de novo, tentando descobrir o que elas realmente pen-

sam. Esse é o verdadeiro processo de discussão política. Em um romance, no entanto, você não tem tempo para expor a coisa toda, ou para representar a maneira terrivelmente lenta com que as pessoas se movem, micropasso a micropasso, de uma posição a outra no passar dos dias, semanas, anos em discussões assim. No papel, você se concentra naqueles raros momentos de discussões políticas em que duas pessoas que sabem exatamente quais são as suas posições as apresentam de tal maneira que a pessoa, respondendo a um simples e bem formulado argumento de um oponente, consegue mudar de opinião.

Eu não sou um libertário. Eu prontamente afirmo que sou um marxista - ou, de qualquer maneira, um marxiano. Eu me lembro o quão angustiado eu fiquei, alguns anos atrás, quando descobri que algumas das minhas histórias e romances Nevèryon, nos quais havia algumas discussões irônicas sobre economia, foram reivindicadas - brevemente - pelos libertários. De fato, se eu tenho uma crítica geral do libertarianismo, como eu o entendo, é que eles parecem acreditar na ficção precisamente daquele tipo de argumento político (que deixa todo mundo em um consenso geral no final - ha!) que só tem uma existência literária. O que está realmente errado com os libertários é o quão intelectualmente limpa eles querem que a política seja.

Eu não ficaria surpreso se alguma coisa do "libertarianismo" do cyberpunk fosse de um tipo similar a esse mais amplamente retórico.

Mark Dery: Como nós concordamos, nós tentamos dedicar esta entrevista a questões de raça. Eu gostaria de terminar, no entanto, com algumas questões sobre gênero e sexualidade. Para começar, por que tem havido tão pouca FC abertamente gay?

Samuel R. Delany: Existe, é claro, toda uma bibliografia cheia de ficção científica gay - está presente na bibliografia bastante robusta e comprida de Lyn Paleo e Eric

Garber, *Uranian Worlds*. E há uma base de fãs gay considerável - muito maior, em minha estimativa aproximada, que a base de fãs negra, em uma proporção de vinte ou trinta vezes. Há pelo menos uma convenção anual gay de ficção científica, *Gaylaxicon*, que reúne aproximadamente mil participantes todo ano. E a programação gay que, hoje em dia, acontece regularmente em outras convenções de ficção científica está quase sempre entre as mais lotadas, com público de pé. Em qualquer grupo escolhido aleatoriamente, a população gay sempre estará (como os pós-estruturalistas gostavam tanto de dizer) entre 10 e 20 por cento. A questão é se, como no debate atual sobre o exército, eles têm a liberdade (leia-se: poder) de falar abertamente sobre isso sem represálias. E, na base de fãs, pelo menos desde 1978 (apenas nove anos depois de Stonewall), quando a Convenção Mundial de FC introduziu pela primeira vez uma linha de programação gay, eles têm.

Tendo dito isso, há uma grande quantidade de ansiedade vaga, não declarada, espalhada sobre FC gay, tendo mais a ver, no entanto, com o medo de que ela "não seja comercial", o que é uma forma codificada de dizer que, na cadeia interminável de mediadores que têm que decidir, antes do fato (em nossa maravilhosa economia de livre mercado), se algo vai vender ou não para poder investir, cada um é assombrado pelo fantasma antecipado dos pais de alguma criança de 14 anos em Sabesela onde, que escreverá uma carta para as redes de livrarias e atizará as forças do Fundamentalismo Cristão para cima delas se eles forem pegos deixando algum livro gay passar.

Seria de se pensar que, como os fãs gays estão tão expressiva e inegavelmente em destaque, algum editor, atento à programação de uma convenção de FC, iria - pelos motivos mais mercenários - simplesmente decidir seguir o senso comum das leis do livre mercado e dedicar dez ou vinte por cento de sua linha à FC com interesse a leitores

gays. Demoraria algum tempo para engatar, claro - mas qualquer editor que finalmente decidir lutar através das pressões reais e materiais desta barreira de ansiedade irá, convenhamos, encerrar o assunto! Mas enquanto isso não acontece, eles vão inventar desculpas intermináveis sobre os motivos de não o fazer.

Mark Dery: Você tem alguma ideia de como você é percebido pela comunidade gay?

Samuel R. Delany: Assim como membros de qualquer comunidade, quando apresentados ao trabalho de um produtor, alguns deles gostam de mim - e muitos outros me ignoram. Não seria estranho se fosse de forma diferente?

Mark Dery: O que você, como autor gay de FC, acha de fanzines K/S ou ficção "slash" [barra, "/"], nas quais fãs mulheres criam continuações de fantasia softcore a partir de contextos homoeróticos das narrativas de Star Trek?

Samuel R. Delany: Faz uns sete ou oito anos que eu não vejo nenhuma fanzine "K/S". Como todo mundo, o que me surpreendeu na época, no entanto, era a qualidade extraordinária da escrita nesse pornô amador - e, de longe, não é tudo softcore! E a simples quantidade de material é impressionante. (Eu confesso, eu nunca tinha ouvido isso ser chamado de "slash" antes - mas isso pode ser uma mudança dos últimos seis anos). Se o nível de produção se manteve desde as últimas centenas de páginas que eu vi há alguns anos, nesse momento deve ter o suficiente para encher um celeiro de bom tamanho!

Como homem gay, eu confesso: as muitas centenas de páginas que passaram por mim, para mim, hardcore ou softcore, não tinham interesse erótico - assim como, eu suspeito, a maior parte das fantasias lésbicas de homens héteros não são do tipo que excitam lésbicas praticantes. Em geral, a coisa toda era muito anti-séptica.

Ainda assim, o material "K/S" confirmou algo que eu já sabia a partir da minha própria vida: que há tantas

mulheres heterossexuais que se excitam com a ideia de homens transarem com outros homens, como há homens heterossexuais que se excitam com a ideia de mulheres transarem com mulheres - que os motores do prazer são muito mais complexos do que nós normalmente imaginamos; e que se lésbicas e homens gays não existissem, homens e mulheres heterossexuais os teriam inventado - porque eles constantemente o fazem.

Mark Dery: Você é fã de alguma das escritoras de FC mais notáveis: Octavia Butler, James Tiptree, Jr. (a.k.a. Alice Sheldon) ou Joanna Russ?

Samuel R. Delany: E Ursula Le Guin? Muito. Em um momento ou outro das minhas aulas de FC na Universidade de Massachusetts, eu falei sobre todas elas. Eu acho que Russ, aliás, tem simplesmente um dos melhores estilos nos Estados Unidos, dentro ou fora da ficção científica. Ela é uma escritora de sensibilidade incrível e, ao mesmo tempo, tem um poder corrosivo que eu sei que em algum momento será descoberta pelo mundo literário maior. É só uma questão de quando. (Seria muito legal se fosse enquanto ela ainda estiver viva!) Se você gostou de Molly Millions em Neuromancer e "Johnny Mnemonic", você deveria ler o original: a Jael da Russ, em The Female Man, que apareceu nove anos antes, lá em 1975.

Não que Gibson tenha conscientemente pego a Molly da Jael. Eu perguntei para ele uma vez e embora ele também seja um admirador da Russ (quem, pensando bem, não seria), ele me disse que a Jael não estava em sua mente como um modelo consciente na época em que ele escreveu a Molly. Mas os paralelos são impressionantes - de fato, muito impressionantes, o que eles sugerem é a força embasbacante das imagens que Russ lançou pela primeira vez no cenário da FC - onde elas funcionavam como modelos delicados distorcidos a partir dos fios de magnésio e subitamente acesos por uma prosa mais limpa que a de

Carver. Suas imagens posteriores são simplesmente fixadas na retina sensível, esteja o olho aberto ou fechado. Dúzias de escritores no campo da FC - Gibson é apenas um - têm bebido delas, constante e inconscientemente desde então. Elas são poderosas e penetrantes.

Novamente, para repetir minha opinião do texto que você citou da edição sobre cyberpunk do Mississippi Review: se a empolgação sobre o cyberpunk mandar muitos acadêmicos de volta para o espectro da ficção científica e seus diversos feitos e excelências, se ele os fizer cavar alguns dos debates da FC sobre o cyberpunk e aprender e apreciar a história da FC que instrui sobre estes debates e fortalece estes textos com significado mais rico, então o cyberpunk é de fato uma coisa boa. Mas se ele funcionar como uma desculpa destes mesmos acadêmicos para desdenhar a ficção científica porque, desde que eles leram Gibson, eles já pegaram o que há de melhor e não precisam se preocupar com o resto, isso seria um gesto tão trágico - e fundamentalmente tão analfabeto - como de um sábio tolo que, depois de ler alguns sonetos de Milton, decide abrir mão do resto do espectro canônico da poesia em língua inglesa porque certamente ele já encontrou tudo o que tem valor.

Mark Dery: Por que a comunidade afro-americana não se utilizou mais da ficção científica, seja como escritores, seja como leitores?

Greg Tate: Não sei se isso é verdade; eu leio FC desde que eu tinha uns doze anos e conheço muita gente negra que também lê. Também, na base de fãs de quadrinhos, que certamente é uma área próxima, 25 por cento dos leitores são negros, o que é um número bem alto. A

Milestone Media de Nova Iorque, propriedade de Denys Cowan, a primeira empresa formada por artistas, escritores e editores negros de quadrinhos, acabou de lançar quatro quadrinhos com super-heróis negros. De acordo com as pessoas da Milestone, a indústria também sabe que 50 por cento dos leitores de quadrinhos não é branca - são negros, latinos e asiáticos-americanos. Então, eu argumentaria que as visões visionárias de FC contidas nos quadrinhos estão definitivamente atraindo leitores negros.

Mark Dery: Samuel Delany, que afirma que incursões foram feitas por pessoas de cor no gênero das revistas em quadrinho (ele o chama de "para-literatura"), concordaria com você. Mesmo assim, ele avalia que o romance de ficção científica permanece um gênero branco, em sua maior parte.

Greg Tate: Bem, se você olhar para a escrita negra que foi feita neste século, de Richard Wright em diante, sempre houve uma porção de fantasia, horror e ficção científica nela. Há sequências de ficção científica no Invisible Man de Ralph Ellison, por exemplo.

Mark Dery: O terrível "battle royale" vem à cabeça imediatamente.

Greg Tate: Certo, e a cena em que a identidade do protagonista é arrancada no porão da fábrica de tinta. Todo o cenário intelectual do romance, que lida com a condição de ser alienígena e alienado, fala, de certo modo, sobre a maneira com que ser negro na América é uma experiência de ficção científica.

Mark Dery: Alien Nação [Alien Nation].

Greg Tate: Certamente, e se quiser fazer uma conexão direta com a série de televisão Alien Nation, lembre-se que os aliens nesse programa eram ex-escravos que foram trazidos para a Terra em uma nave e foram abandonados nessas praias. Mas para voltar a sua questão, eu concor-

daria que escritores como Delany e Octavia Butler são anomalias na literatura afro-americana no sentido de que eles estão claramente lidando com os tipos de coisas que a literatura afro-americana sempre lidou - racismo e alienação - mas eles tomaram uma decisão consciente de lidar com estas questões no contexto da ficção científica.

Por outro lado, provavelmente existe um número bastante considerável de escritores negros proeminentes que liam ficção científica ou pelo menos estão conscientes de suas ferramentas e as usaram em seus trabalhos. Clarence Major e Ishmael Reed estão entre os mais proeminentes. Todos os romances de Reed colapsam o tempo: o tempo ancestral e coisas futuras coexistem, o que é ao mesmo tempo uma maneira muito africana, mítica, cíclica de olhar para o tempo e um tipo de pós-modernismo pré-histórico. Em *Captain Blackman*, de John A. Williams, que é sobre a experiência histórica do soldado negro, o autor mata e revive o mesmo soldado, guerra após guerra, no estilo *Twilight Zone*. E se você olhar para o escritor nigeriano Amos Tutuola, cujo trabalho usa mitologia iorubá em estilo mais FC do que folclórico, ele essencialmente cria suas próprias fantasias a partir do espectro amplo de possibilidades implícitas naquela mitologia.

Uma das coisas que caracteriza a ficção científica é a maneira quase didática com que é oferecida uma instrução sobre o potencial para a catástrofe em uma sociedade quando seus membros não prestam atenção aos caminhos que, seja a tecnologia, seja uma forma de vida bizarra, podem tomar. Neste sentido, a FC fica em paralelo com a mitologia tradicional, que é cheia de contos de precaução. Delany uma vez observou que os melhores romances de ficção científica têm um componente místico neles; ele provavelmente estava pensando em *The Stars My Destination* de Alfred Bester, *More Than Human* de Theodore Sturgeon,

ou *Stranger in a Strange Land* de Robert Heinlein, romances que reconhecem a existência de um poder maior no contexto da ficção científica.

Mas para voltar a sua questão inicial, eu teria que dizer que a maior parte dos romancistas negros escrevendo neste século se identificam com a tradição literária afro-americana que inclui Ellison, Wright, Baldwin e Morrison, mais do que com a tradição que inclui Heinlein, Asimov e mesmo Butler e Delany.

Mark Dery: Delany sugeriu para mim que os negros são deixados do lado de fora da ficção científica por uma cerca feita de arame farpado semiótico, que os painéis piscantes e outras parafernalias tecnológicas que tipificam o gênero funcionam como um tipo de sinal de "Não ultrapasse" para escritores de cor.

Greg Tate: Eu não posso concordar com isso, porque você tem uma adoção cheia de coração desse hardware pela juventude latina e negra quando ela aparece em filmes, programas de TV, videogames. Quero dizer, quem poderia ter previsto que jovens homens negros e latinos teriam gasto tempo o bastante nos fliperamas da Times Square durante os anos sessenta para transformar aqueles jogos na indústria milionária que eles são hoje? Há com certeza uma fascinação com o imaginário sci-fi dos videogames e se você olhar para os grafites feitos nos metrô de Nova Iorque durante a mesma época por artistas como Rammellzee, Phase 2, Kase e Blade, há um interesse incrível em fantasia do gênero FC, especialmente em um sentido apocalíptico, envolvendo a inserção de figuras negras em cenários de holocausto pós-nuclear. Muito do trabalho do Blade, por exemplo, está em um cenário do estilo ciberespaço; seu imaginário parece com computação gráfica, com seu nome correndo através do cenário. A pintura de Futura dos anos 2000 *The Good, the Bad and the Ugly*, que ho-

menageia o grupo de hip-hop Cypress Hill, tem três figuras fantasmagóricas flutuando no que parece ser uma tela de TV pairando sobre uma paisagem urbana sinistra.

Então, se você olhar para o trabalho de artistas visuais negros, de artistas de grafite a Jean-Michel Basquiat, sempre vai haver esta inserção de figuras negras em um cenário visionário, se não um cenário de ficção científica ou fantástico. O salto imaginativo que nós associamos com a ficção científica, em termos de colocar o humano em um ambiente alienígena e alienante, é um gesto que repetidas vezes aparece no trabalho de escritores e artistas visuais negros.

Mark Dery: O posicionamento do sujeito, literalmente, como um estranho em uma terra estranha.

Greg Tate: Certo, e há algumas tradições espirituais de longa data que emprestam a eles este impulso: santeria, voodoo e a religião hoodoo de que Ishmael Reed fala.

Mark Dery: Vale a pena lembrar, no contexto do que eu escolhi chamar de "Afrofuturismo", que os mojo e goofer dust do Delta blues, junto com amuletos da sorte, fetiches, efígies e outros dispositivos utilizados por sistemas de crenças sincréticos, como o voodoo, hoodoo, santeria, mambo e macumba, funcionam como controles, Datagloves, Waldos and Spaceballs usados para controlar realidades virtuais. Jerome Rothenberg as chamaria de tecnologias do sagrado.

Greg Tate: Eu concordo, embora eu ache que você esteja colocando a carroça interestelar na frente dos cavalos egípcios, de certa forma. Eu vejo a ficção científica como a continuação de uma veia de pesquisa filosófica e especulação tecnológica que começa com os egípcios e suas reflexões incrivelmente detalhadas sobre a vida após a morte. A FC representa um tipo de codificação racionalista, positivista, científica daquele impulso, mas ainda vem de um desejo humano básico de saber o insabível, e para

muitos escritores negros, este desejo de saber o insabível se dirige para o autoconhecimento. Saber-se uma pessoa negra - histórica, espiritual e culturalmente - não é algo que é dado para você, institucionalmente; é uma jornada árdua que deve ser realizada pelo indivíduo.

Uma das questões para as quais nós estamos ru-mando nesta conversa é: Onde nos Estados Unidos a ficção científica termina e a existência negra começa? Pode ser que ninguém, em sentido literário, tenha tentado expor este paradoxo. Mas o hip-hop - na qual há claramente uma identificação com o território ocupado pela ficção científica - parece tocar nesta questão. A capa do primeiro disco do X Clan, *To the East, Blackwards*, representa um Cadillac rosa entrando no espaço, cercado de estrelas e rostos de mártires negros, como alguma versão interestelar do hall da fama do Teatro Apollo. E então tem o *Fear of a Black Planet* do Public Enemy - eu não sei se dá para ficar mais ficção científica do que isso.

Mark Dery: Em "Diário de um inseto", em *Flyboy in the Buttermilk*, você afirma, "Hip-hop é culto aos ancestrais"; depois, no mesmo volume de ensaios, você cita uma aula dada por Delany no Museu Studo do Harlem na qual ele disse, "Nós precisamos de imagens do futuro, e nossas pessoas são as que mais precisam". Às vezes eu me pergunto se não há uma dicotomia no hip-hop e a ênfase quintessencialmente americana no movimento para frente, efetuada a partir do progresso tecnológico. Esses impulsos contraditórios não ameaçam rasgar o hip-hop ao meio?

Greg Tate: Não, porque você pode olhar para trás e para frente ao mesmo tempo. A abordagem de tudo no hip-hop é sempre com uma noção de jogo, de forma que mesmo o culto aos ancestrais é sujeito a irreverência. Ironicamente, uma das coisas que permitiu à cultura negra sobreviver é sua habilidade de operar de uma maneira iconoclasta em relação ao passado; as armadilhas da tradição

nunca tiveram permissão de ficar no caminho da inovação e da improvisação. Você tem que se lembrar, também, que a reverência negra ao passado é a reverência a um paraíso perdido. Não é o passado que alguém conhece da experiência, mas um passado recolhido a partir de discussões, de livros de acadêmicos como o Dr. Ben Yochanan que dedicaram suas vidas à pesquisa das glórias científicas de civilizações negras.

Você sabe, a FC, como o hip-hop, é um gênero muito sócio-histórico. É uma maneira totalizante de olhar para os Estados Unidos, como Delany bem apontou, que a literatura mundana nunca poderia nem começar a se aproximar. A ficção científica se afasta da dimensão psicológica em termos de representação do personagem para um olhar mais abrangente sobre o impacto das diversas instituições que governam o comportamento e a transmissão do conhecimento. E da mesma maneira que a FC foca no impacto das tecnologias de informação e da psicologia de uma sociedade, a literatura negra move o silêncio e a marginalização intelectual dos negros para a linha de frente. Ambos representam uma tentativa de ver tudo através de uma lente única, de forma que nós possamos ver o espectro assustador da sociedade que a sociedade não quer reconhecer.

Uma das coisas que eu venho tentando dizer é que a condição de alienação que vem com o fato de ser um sujeito negro na sociedade americana tem paralelos com o tipo de alienação que os escritores de ficção científica tentam explorar através de seus diversos dispositivos do gênero - transportar alguém do passado para o futuro, jogar alguém dentro de uma cultura alienígena, dentro de outro planeta onde se tem que confrontar maneiras alienígenas de ser. Todos esses dispositivos reiteram a condição de ser negro na cultura americana. As pessoas negras vi-

vem o estranhamento que os escritores de ficção científica imaginam.

Ao mesmo tempo, eu fico um pouco desconfortável em criar uma pirâmide de explicação na qual a experiência negra está no fundo e a ficção científica se torna a maneira a partir da qual alguém pode discuti-la “logicamente”. Eu acho que há uma quantidade incrível de insights a serem tidos a partir da leitura da literatura afro-americana tendo em vista a perspectiva da FC, e vice-versa. Como eu disse, há uma qualidade redentora para ambas as literaturas em termos da maneira com que elas lidam com a situação difícil do outsider, sem mencionar o simples reconhecimento de que existem outsiders na sociedade, que muitos de nós estamos vivendo uma experiência kafkiana aqui e naquele que supostamente é o melhor de todos os mundos possíveis: os Estados Unidos.

Mark Dery: Como explicar a profunda influência do Kraftwerk na cultura dance negra, uma banda de eletropop calculadamente sem funk? O impacto deles, seus traços claramente discerníveis no tecno, sugere que a própria noção de funk foi ciborguizada?

Tricia Rose: Eu acredito que o que tornou o Kraftwerk tão interessante para o Afrika Bambaataa e o Arthur Baker (que usou o “Trans-Europe Express” do Kraftwerk como base para o seu clássico electro-boogie “Planet Rock” foi a maneira com que eles demonstravam um domínio sobre a tecnologia, e um domínio sobre a tecnologia engendra um grau de admiração, particularmente para gente negra cujo acesso à tecnologia é tão limitado. Então parte disso é pura admiração, mas também tem a ver com ter uma mente aberta e criativa em relação às diferentes formas de produzir som.

A tecnologia de música digital - samplers, sequenciadores, baterias eletrônicas - é ela mesma objeto cultural, e como tal ela carrega ideias culturais. Estas máquinas forçam músicos negros para dentro de certas maneiras de produzir sons dentro de certos parâmetros, neste caso, construções musicais do século XIX europeu. Tendo dito isso, eu resisto à ideia que sugere que, por definição, ser negro e ter gingado significa que não se pode ocupar certos espaços.

Mark Dery: É possível estar situado na tradição da música afro-americana e ainda falar a linguagem estética da sociedade tecnocrônica? Em outras palavras, é possível ter gingado e ser mecânico?

Tricia Rose: Sem dúvida; isso é o hip-hop! A verdadeira questão é: como nós definimos o que significa ser "mecânico"? Se nós tomarmos um tipo de visão Escola de Frankfurt/fascista/regimentação industrial/falta de criatividade como modelo para a máquina, então é claro que ciborgues com gingado pareceriam uma contradição total; mas se nós entendermos máquina como um produto da criatividade humana cujos parâmetros estão sempre sugerindo o que está além deles, então nós podemos ler o hip-hop como a resposta de pessoas de cor da cidade ao cenário pós-industrial. Embora a maior parte das pessoas não tenha o poder de transformar estruturalmente os mundos em que elas vivem, muitos tentam respostas microscópicas para as coisas que aparecem em seus cenários.

O electro-boogie aconteceu em um momento histórico - "Planet Rock" foi lançado em 1982 - quando a produção industrial e o trabalho proletário estavam chegando a uma parada brusca nos Estados Unidos urbanos. Negros urbanos estavam ficando cada vez mais desempregados e suas melhores alternativas eram se tornar trabalhadores subterrâneos da indústria de serviços ou na manutenção de computadores. As pessoas diziam, "Veja, a tecnologia está

ali; nós podemos escolher sermos deixados para trás ou nós podemos tentar tomar controle da besta”.

Isso se parece com o que o teórico negro da cultura e da literatura James A. Snead chama de “gerenciamento de rupturas”. Como as culturas respondem a rupturas sociais? Nós as incorporamos ou as rejeitamos, nos recusando a transformação? Esta é a questão maior que nós precisamos nos perguntar quando falamos sobre a transformação cultural negra porque para cada ponto de continuidade há pontos de descontinuidade fascinantes. Este é nosso problema: nós precisamos poder dizer, sim, a lógica industrial domina uma série de produtos culturais e maneiras de pensar o mundo, ao mesmo tempo em que reconhecemos que nem tudo é subproduto daquela estrutura.

O que o Afrika Bambaataa e o pessoal do hip-hop como ele viu no uso que o Kraftwerk fazia do robô era uma compreensão deles mesmos como já tendo sido robôs. Adotar “o robô” refletia uma resposta a uma condição existente: a saber, que eles eram mão-de-obra para o capitalismo, que eles tinham muito pouco valor como pessoas nesta sociedade. Ao tomar esta posição robótica, se está “brincando com o robô”. É como usar um traje que te identifica como um alienígena: se ele está sempre vestido de qualquer forma, talvez você possa dominar o vestir desse traje em um sentido simbólico para poder usá-lo contra a sua interpolação.

A questão é: como os sinais e as imagens são utilizados? O Kraftwerk, claro, pode ter mais do que um significado. Digamos, por exemplo, que o Kraftwerk não se entendia como algum tipo de fenômeno musical de clube proletário que tirava sarro do capitalismo fabril e da lógica industrial da vida. Ao invés disso, digamos que eles estavam completamente dentro da arregimentação industrial, que eles eram os capitalistas Carnegie no estilo do século

XXI em surgimento. Isso não mudaria meu argumento, porque o argumento não é: “Eles sentem um parentesco com a maneira com que Kraftwerk se vê”, mas “O que esse símbolo de arregimentação pode significar para eles”?

Em contraste, há um grande número de cenas hip-hop ao redor do mundo nas quais você encontra jovens racialmente conservadores vestindo roupas com a estampa do Malcolm X. A nova direita na Alemanha pegou todos os tipos de símbolos culturais negros e alguns jovens do hip-hop não negros sentiram um tipo de relação com a cultura negra, mas claramente tinham ideias muito racistas sobre o que significa ser negro e como isso se encaixa no esquema do mundo.

Estas realidades depõem a favor da multiplicidade de significados para objetos, significados que não podem ser paralisados e movidos através do tempo e do espaço. O Kraftwerk é tomado de uma forma que pode ou não ser entendida como de resistência; além disso, a própria posição do Kraftwerk pode ou não ser entendida como de resistência. Eu estou interessada em ler efeitos em contexto, que é o porquê de a tecnologia poder ser emancipatória para o hip-hop - por causa dos seus efeitos, não porque é “naturalmente” emancipatória.

Mark Dery: O que significa a expressão do hip-hop “droppin’ science”?

Tricia Rose: Significa compartilhar conhecimento, conhecimento que geralmente é inacessível às pessoas, junto com uma falta de medo em afirmar o que você acredita que seja verdade. Tem também a implicação de que a informação que você está comunicando vai revolucionar as coisas porque essa é a verdade que tem sido deliberada e sistematicamente negada. A ciência, aqui, significa provas incontroversas. A ciência é entendida como o espaço em que o futuro acontece.

Mark Dery: Sun Ra, que afirma ter vindo de Saturno, é conhecido por músicas como "Rocket N°9 Take Off For The Planet Venus"; seus shows têm incorporados filmes de sua orquestra desfilando ao redor da Esfinge. Quais significados podem ser extraídos da confluência de Ra de imagens do Egito antigo e salvadores alienígenas?

Tricia Rose: O imaginário de discos voadores de Sun Ra é sobre aceitar os poderes místicos que se conhece, culturalmente, e ver a ciência como um processo místico também - um processo que não tem relação apenas com a razão dedutiva, mas com a criação de poder e a postulação de novos mitos sociais. É sobre reconciliar estas duas histórias. Se você vai se imaginar no futuro, você tem que imaginar de onde você veio; culto aos ancestrais na cultura negra é uma maneira de responder ao apagamento histórico.

Ao mesmo tempo, visões românticas de uma memória agrária da criatividade negra são seriamente problemáticas; certamente nós precisamos investigar aqueles períodos, mas colocá-los como o pináculo da criatividade negra e o resto da história como declínio, que funciona em uma relação de um para um com as influências tecnológicas, é um equívoco completo, tanto da criatividade tecnológica de, digamos, os artistas do blues, trabalhando com as tecnologias mais sofisticadas disponíveis para eles, quanto do fato de que mesmo aqueles períodos sem alterações constituíam uma pausa de ambientes anteriores. Eu recuso o modelo frankfurtiano de autenticidade que distingue entre o que é "realmente criativo" e algum tipo de simulação tecnológica de criatividade.

Estas noções de autenticidade criativa geralmente contribuem para uma construção da cultura negra de tal maneira que os negros são romantizados. Estas visões românticas se dão muito depois da intervenção inicial do hip-hop e ao fazê-lo tornam impossível ver a manei-

ra com que pessoas negras estão na linha de frente de transformação da tecnologia e sua relação com ela. Estas visões constituem uma leitura extraordinariamente contraditória da criatividade negra que posiciona o leitor como um observador pós-colonial de uma cultura negra que é milagrosamente não contaminada pela “nossa” violência e falta de espiritualidade. O romance branco com o blues, exemplificado pelo filme *Crossroads*, é um exemplo explícito desse fenômeno. Claro, negros são dóceis e obedientes nesta versão mesmo quando eles se “recusam” a participar das ferramentas criativas possibilitadas pela comodificação pós-industrial. Entre outras coisas, isso indica uma incompreensão profunda da energia transformadora da criatividade negra em geral e de trabalhadores da cultura jovens e negros em particular.

Sem dúvida, há uma tendência entre pessoas que vivem sob condições extraordinariamente opressoras de esperar ansiosamente por um tempo em que elas tenham mais controle sobre um espaço menor. Mas o sonho de um lugar em que a pessoa está ligada com o universo de um modo mais espiritual e filosófico é muito frequentemente parte de uma fantasia branca pós-colonial que por definição depende da dominação de outro grupo de pessoas para sua reconstrução daquele tempo árcade.

Mark Dery: O problema com este tipo de narrativas, parece, é que elas são linhas de montagem para a produção de oposições binárias. Por exemplo, as utopias ecofeministas dos anos setenta na ficção científica, mesmo que elas imaginassem jardins de prazer terreno, elas também vilificavam a tecnologia como algo inerentemente masculino. Sob esta luz, Donna Haraway teoriza o ciborgue como um “mito político irônico” que oferece uma rota de fuga do “labirinto de dualismos”. Eu me pergunto o quão útil um mito assim é para você como uma mulher negra, conside-

rando nossa discussão anterior sobre a natureza ambivalente da imagem do robô na cultura hip-hop.

Trícia Rose: Bem, eu sou um caso estranho porque minhas fantasias de controle envolvem muita força física; eu não tenho uma noção cirandeira hippie de como eu quero que meu espaço seja, e as pessoas frequentemente percebem esse tipo de agressividade como masculina. Embora eu não me veja como particularmente masculina, eu frequentemente sou acusada de pensar como um homem, o que sugere que as pessoas estão operando dentro de uma noção muito problemática do que é a feminilidade.

Eu não me incomodo pelo ciborgue como um imaginário, mas com o fato de que é quase impossível para uma jovem mulher média se ver como uma pessoa que poderia tomar tanto espaço social. Isso sugere uma contenção social e psicológica que torna impossível para mulheres se verem como atores maiores em um mundo tecnológico.

Mark Dery: Uma coisa que me incomoda na noção de ciborgue como um mito útil é o fato de que a pele cede território a tecnologias invasivas - armaduras mioelétricas, implantes ciber-ópticos, plugues cerebrais. Se as máquinas continuam a significar uma masculinidade inexpugnável, se a carne continua a ser codificada como feminina - como é o caso frequentemente em FC de Hollywood - então o mito do ciborgue é só mais uma história contada sobre o feminino subjugado.

Trícia Rose: Absolutamente. O ciborgue é um construto masculino no qual a tecnologia hospeda toda a capacidade dura, forte, Exterminador do futuro, e a coisa macia é entendida como a parte fraca, a parte que sangra, menstrua. A questão não são as possibilidades do ciborgue nelas e por elas mesmas, mas como o ciborgue tem sido construído pelo discurso patriarcal e como ele pode ser reinventado.

Se nós tivéssemos hordas e hordas de mulheres que fossem pagas para sentar e reimaginar o gênero da ficção científica, elas talvez tratassem a tecnologia de forma diferente, colocando-a em uma relação diferente com o organismo, e então como se pareceriam os ciborgues? Que relação a tecnologia teria com o corpo se os ciborgues fossem imaginados com diferentes enfoques, diferentes problemas de identidade, diferentes respostas à incorporação? Novamente, eu me recuso a culpar a tecnologia; é sobre como nós imaginamos sua utilidade e o que nós valorizamos. Se nós não valorizamos a maneira com que as mulheres criam, não importa realmente o que nós inventamos ou não inventamos; nós poderíamos ficar na fazenda e as mulheres seriam tão oprimidas quanto. Por esta razão, eu não vejo realmente os modelos de ficção científica do futuro como necessariamente espaços mais opressores para as mulheres do que eu vejo ficções atuais de um passado idealizado.

Mark Dery: Haraway argumenta, em "Manifesto Ciborgue", a favor do que eu chamaria de uma ideologia tecnofeminista que recusa uma "metafísica anticientífica, uma demonologia da tecnologia". O que me leva a perguntar: a atiradora feminina no livro de Patrick Carr, Gun People, que diz, "Com uma arma eu tenho mais (...) controle sobre os eventos potenciais ao meu redor, e mais poder pessoal", se encaixa na definição de Haraway de um monstro opoicionista? Além disso, o que você acha da conexão entre fetichismo de pistolas e uma aversão ao parto evidenciado por pós-feministas como a diva da vanguarda Diamanda Galás que acredita que "todas as mulheres... têm que ter armas" (seu endosso mais célebre vai para o .38 Special), e que uma vez me disse:

"Eu sou hostil ao ato de parir. Eu considero fundamentalmente humilhante para as mulheres andarem por aí com este corpo deformado, bizarro, carregando crianças

para homens. Embora a sociedade mainstream diga que a reprodução é natural para heterossexuais, eu acho ela repulsiva e muito não-natural".

Tricia Rose: Essa é uma questão incrível; eu realmente gostaria de explorar isso porque eu, também, tive uma fobia total de engravidar, associando o processo com contenção, confinamento e ceder ao desejo masculino - coisas que, eu acho, são produto de uma compreensão de que você será estruturada desta maneira se você experimentar a gravidez assim ou não. Courtney Love (a guitarrista do Hole e esposa do cantor-guitarrista do Nirvana Kurt Cobain) disse, em uma reportagem de capa recente da Rolling Stone, que ela viveu o pior sexismo da sua vida inteira enquanto estava grávida. Mulheres grávidas se sentem fisicamente vulneráveis e sentem que elas significam algum tipo de acesso masculino a elas; essa é uma posição profundamente problemática.

A relação entre o desejo pela arma e uma repugnância pela gravidez é uma oposição binária baseada em uma definição protestante da sexualidade. A arma é sobre controle, a ideia de que você precisa estar em controle todo o tempo significa que você não se sente no controle. Se as mulheres precisam se agarrar a armas para reivindicar algum tipo de sensação de poder que elas perderam estruturalmente, isso indica que nós, como sociedade, estamos terrivelmente fora de equilíbrio. Não é só sobre mulheres pegando em armas ou sobre homens serem meninos covardes comedores de iogurte, como na imaginação de Robert Bly, é sobre como dizer que todos nós temos um espectro amplo de reações emocionais, sexuais, físicas e psicológicas, e que ambos os sexos são incrivelmente restritos a estruturas sociais.

Eu convidaria para uma investigação sobre as narrativas maternas e matriarcais africanas sobre o poder da reprodução. Uma amiga feminista uma vez me disse, "Você

sabe, eu acho que os homens tentam controlar a sexualidade feminina porque eles estão aterrorizados pela incrível energia criativa envolvida na reprodução de formas de vida". Se as mulheres pudessem aproveitar este poder sem ter medo dele, isso seria o equivalente a pegar em todas as armas que você quisesse. Mas muitas de nós estão com medo de tentar transcender espiritualmente a construção social da gravidez.

Nós precisamos de modelos feministas radicais de gravidez e maternidade. Eu acho que as mães feministas são as manas mais perigosas por aí; se fosse para ser realmente hardcore, eu diria que as feministas que se recusam a ter filhos não estão ameaçando merda nenhuma depois de um certo ponto! Eu acho que é fundamental as mulheres feministas terem tanto poder e tantos bebês quanto elas quiserem, criando universos de crianças feministas.

Eu assisti Alien de novo ontem à noite e o que eu amei na Sigourney Weaver foi a maneira com que ela conseguia manipular tanto uma agressividade dirigida quanto uma sensualidade. Você assiste ela fazendo carinho no gato perto do começo do filme, no hospital, e é muito sensual ao mesmo tempo em que você sabe que ela está tentando matar alguém. De forma parecida, o que foi tão brilhante sobre o Exterminador do futuro foi a maneira com que o personagem de Linda Hamilton, Sarah Connor, se tornou uma guerreira da reprodução.

A questão é: quem está fazendo a construção? O problema com a série do Exterminador do futuro e com a trilogia Alien é que a imaginação masculina está dirigindo a narrativa, que é o que torna a mamãe com pistolas Sarah Connor tão problemática. Mas a questão mais ampla é, mais uma vez, não "Como Sarah Connor foi construída pelo criador do filme", mas "Como alunas de graduação feministas que eu conheço (muitas que idolatram essas perso-

nagens) usam estas mulheres de maneiras que reescrevem a narrativa e também reescrevem seus papéis na vida?”. Além disso, como suas leituras possibilitam a outra geração de diretoras feministas reimaginar Sarah Connor? Esses são pequenos blocos de construção potencial rumo a algo maior; eles não são o fim, mas meios para um fim maior.

Estas imagens estão abrindo possibilidades, revisando o que homens e mulheres pensam que mulheres podem ser, mesmo se eles terminarem reforçando normas patriarcais de outra forma. Hollywood precisa reafirmar o status quo, com certeza, mas acredite em mim quando eu digo que apenas por terem aberto estes portões, eles estão criando uma ruptura que eles talvez não tenham como suturar.

03

Alondra Nelson

introdução a 'future text'

original
Future Text Introduction

tradução
Eugênio Lima

referência
Nelson, Alondra.
"Introduction", Future Texts.
Social Text, 2002.

Nós faremos nosso próprio
texto sobre o futuro.

— Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*

e para postar o agora
poste o novo

— Amiri Baraka, *Fator do tempo,
uma lacuna perfeita*

Na mitologia popular, os primeiros anos do boom digital do final da década de 1990 caracterizaram-se pelas histórias dos milionários ponto.com, que nasceram pobres e se tornaram ricos pela promessa de um futuro próximo, sem território, raça e corpo, possibilitado pelo progresso tecnológico.

À medida que surgiram avaliações mais pragmáticas do setor, também se falava das inúmeras iniquidades que eram exacerbadas pela economia da informação - mais notavelmente a chamada cisão digital, uma sentença que tem sido usada para descrever as lacunas no acesso tecnológico que recaem nas linha de raça, gênero, região e habilidades, e que principalmente se tornou um código para as desigualdades tecnológicas que existem entre negros e brancos.

Previsões de um futuro utópico (para alguns) livre da raça e pronunciamentos da divisão digital distópica são os discursos predominantes na esfera pública sobre negritude e tecnologia.

Para mim, o que menos importa é uma escolha entre essas duas narrativas, que se enquadram nas estruturas convencionais como libertárias ou como conservadoras, e mais o que elas têm em comum: a suposição de que raça é um passivo no século XXI - é ou insignificante ou uma evidência de negligência.

Em meio as políticas do futuro, supostamente novos paradigmas para entender a tecnologia, aparecem ideologias raciais antigas. Em cada cenário, a identidade racial e a negritude em particular, é o anti-avatar da vida digital. A negritude é construída sempre como oposta às crônicas de um progresso orientado pela tecnologia.

Essa distinção de raça (e gênero) seria eliminada com a tecnologia, talvez esta seja a ficção fundadora da era digital. O paradigma do futuro sem raça, um complemento da metáfora da “aldeia global” de Marshall McLuhan, que foi amplamente apoiado (fazendo de estranhos companheiros) por visionários pop, acadêmicos e corporações, de Timothy Leary, Allucière Rosanne Stone ao MCI.

Estimulados pelas “revoluções” da tecnociência, os teóricos sociais e culturais recorreram cada vez mais à tecnologia da informação, especialmente à Internet e à World Wide Web (W.W.W), para novos paradigmas. Nós podemos chamar esse quadro de analistas e impulsionadores da tecnocultura, que enfatizaram a inequívoca novidade da identidade na era digital, de: “neocrítica”. Aparentemente trabalhando em conjunto com os anunciantes corporativos, os “neocríticos” argumentaram que a era da informação introduziu uma nova era de subjetividade e insistiram que no futuro o corpo não nos incomodaria mais.

Havia uma lógica capitalista peculiar nessas afirmações, era como se os escritores (neocríticos) tivessem adotado o jargão de marketing de “novos e melhorados”. Havia também muita coisa familiar nessa retórica. Enquanto surgiam proclamações arrebatadoras da capacidade da Internet de conectar todos, em todos os lugares, ecoavam as antigas previsões que no passado saudaram a era do telefone, o imperativo do “neocriticismo” era abraçar o novo e transformar o corpo, tudo perfeitamente alinhado às narrativas mais antigas de tecnologia e esquecimento - a maioria notavelmente vinda do movimento futurista da virada do

século XX. Em 1909, Filippo Tommaso Marinetti, um artista italiano, publicou “A Fundação e o Manifesto Futurista”, em que pedia uma nova estética que pudesse representar adequadamente a sensação de viver num mundo em rápida modernização. Marinetti glorificou a destruição criativa da guerra, exaltou a beleza da “velocidade eterna e onipresente” e prometeu cantar o potencial revolucionário de fábricas, estaleiros, locomotivas e aviões. Ele pediu o fim do antigo, proclamando: “Mas nós não queremos fazer parte do passado, nós os jovens e fortes futuristas!”¹. Ao construir sua visão do futuro, Marinetti implicitamente evocou uma subjetividade que era decididamente masculina e jovem, esculpida na sua relação com o passado e o “feminino”.

Embora a visão do “neocriticismo”, para entender as transformações tecnológicas que caracterizaram o começo de uma nova era, tendesse mais para a glorificação da dissolução do eu do que para o seu endurecimento, ele foi impulsionado por um ímpeto semelhante.

O tecnoevangelista Timothy Leary afirmou que os avanços tecnológicos indicavam o fim de identidades sociais onerosas. Fora com essas categorias antigas dos movimentos sociais dos anos 1960, com o novo.

Leary previu que “no futuro, os métodos de tecnologia da informação, engenharia molecular, biotecnologia, nanotecnologia e programação digital quântica poderiam tornar a forma humana uma questão totalmente determinada por vontades individuais, estilos e escolhas sazonais”².

A predição de Leary era ficção científica social, uma interpretação do não-agora, um possível futuro sem um

1 Filippo Tommaso Marinetti, “A Fundação e Manifesto do Futuro”, em *Art in Theory, 1900–1990: Uma Antologia de Idéias Transformadoras*, ed. Charles Harrison e Paul Wood (Oxford: Blackwell, 1992), 148.

2 Timothy Leary e Eric Gullichsen, “Paganismo de alta tecnologia”, em *Caos e Cultura Cibernética* (Berkeley, Calif.: Ronin, 1994), 236.

certo fim, mas carregado de suposições. Ele assumiu que “restrições físicas cada vez mais soltas” nos libertariam de nossos corpos embaraçosos e imaginariam que, no futuro, a identidade seria impulsionada pelos imperativos do consumidor, seus caprichos e suas escolhas. A tecnologia oferecia um futuro de seres humanos totalmente novos - sem restrições, não apenas do corpo físico, mas também da experiência humana passada. Leary pressupunha que tal liberdade seria amplamente disponível e universalmente procurada. No entanto, como Andrew Ross advertiu, no “humanismo radical” do tipo que Leary defendia seria, por escolha ou circunstância, “apenas livre uma minoria de humanos”³. Os corpos carregam diferentes pesos sociais que mediam de forma desigual o acesso à identidade livremente construída que Leary defendeu. Com certeza, sua teoria é um exemplo extremo do “neocriticismo” que caracteriza bastante a escrita sobre o impacto social da tecnologia da computação. E, no entanto, o espírito do discurso de Leary sobre o desequilíbrio, que se encaixava em uma visão inflexivelmente progressista e libertária do futuro, tornou-se uma importante inspiração para as teorias da identidade na era digital. Para outros, a mudança tecnológica foi o catalisador para uma transformação das concepções do self⁴. A partir da obra influente *Guerra do Desejo e Tecnologia no Encerramento da Era Mecânica*, de Allucquère Rosanne Stone,

3 Andrew Ross, “A Nova Esperteza”, em *Culture on the Brink: Ideologias da Tecnologia*, ed. Gretchen Bender e Timothy Druckery (Seattle: Bay, 1994), 335. Para mais uma crítica desse tipo de pós-humanidade, ver a contribuição de Alexander G. Wehe-liye para esta edição, “Feenin”: Vozes pós-humanas na música popular negra contemporânea. ”

4 Ver também Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identidade na Era da Internet* (Nova York: Simon e Schuster, 1995) e Brenda Laurel, “Computadores como Teatro” (Nova York: Addison-Wesley, 1995).

formou-se a teoria, a observação e a narrativa ficcional para descrever a natureza da identidade contemporânea. De acordo com Stone, na “era virtual”, nossa consciência do self fragmentado é intensificada pela comunicação mediada por computadores⁵. Ao elaborar seu argumento, Stone foi influenciada por duas teorias de identidade e multiplicidade. Considerou-se que o eu descentrado é a reação do corpo / sujeito / cidadão ao poder absoluto do Estado; e por essa lógica, a identidade fragmentada é uma afirmação da agência sob um sistema de subjugação total. O argumento de Stone também foi formado pela literatura psicológica sobre os distúrbios de personalidade múltipla (MPDs), em que as “personalidades separadas” são explicadas como respostas à violência e outros “métodos menos evidentes de sujeição”. Neste modelo, múltiplos eus são entendidos como uma tática para negociar diante das formas de opressão.

Apesar das graves implicações contidas nessas hipóteses, Stone aspirava a recuperar tal multiplicidade como uma prática de prazer e desejo. Mas, em sua corrida para celebrar as possibilidades abertas pela tecnologia da computação, Stone ignorou o fato de que, como Kalí Tal sugeriu, há mais de um século, no seu “ferramentas sofisticadas para a análise da cibercultura”, já existiam no pensamento afro-americano teorias que fornecem precedentes políticos e teóricos para articular e compreender “identidades múltiplas, personas fragmentadas e liminaridade” – presentes principalmente no conceito de dupla consciência de W.E.B. Du Bois. Estes conceitos também “contradizem a noção de que a ausência da (ilusão do) eu unitário é algo novo”: apesar da fácil proliferação de eus na era digital, o fluxo de

5 Allucquère Rosanne Stone, “A Guerra do Desejo e Tecnologia no Encerramento da Era Mecânica” (Cambridge: MIT Press, 1996), 36.

identidade que Stone exaltou tem sido a experiência das pessoas da diáspora africana⁶.

A dupla consciência de Du Bois não era simplesmente uma afirmação acrítica de múltiplas personalidades, mas uma análise obstinada das origens e dos riscos dessa multiplicidade. O que fica de lado na análise de Stone – e no “neocriticismo” em geral – é uma avaliação de identidade que não se limita a olhar para o que é aparentemente novo sobre o self na “época virtual”, mas olha tanto para trás quanto para a frente na tentativa de fornecer insights sobre a identidade, um pergunta o que foi e outro se foi. Enquanto Stone dá testemunho pungente da ontologia da multiplicidade, ela é menos capaz de mostrar como opera a dialética entre definir-se à luz dos laços com a história e a experiência e de ser definida a partir de fora (por estereótipos e pelo Estado, seja no espaço virtual ou físico), isto determina a forma das identidades agregadas mediadas por computador, como muito mais do que um fluxo de lazer da personalidade.

Como as previsões de Leary, o argumento de Stone trazia a questão de quem poderia facilmente deixar de lado a identidade e, além disso, o que estava em jogo ao fazê-lo. Embora Stone tenha o cuidado de sustentar que há de fato um elo entre os eus virtuais e os eus físicos, ela, no entanto, constrói uma política de identidade que privilegia o desempenho da personalidade. No entanto, compreender a mudança do terreno da identidade na era virtual requer não apenas atenção para a construção técnica dos eus através de uma rede distribuída, mas é preciso ter uma noção de como a multiplicidade funciona para tanto desviar quanto

6 Minha crítica ao argumento de Stone baseia-se em insights fornecidos por Kalí Tal, que faz um desafio similar a Sherry Turkle. Veja Kalí Tal, “A Insustentável Brancura do Ser: Teoria Crítica Afro-Americana e Cibercultura”, www.kalital.com/Text/Writing/Whiteness.html.

para sustentar estruturas de poder e uma compreensão de como os eus estão situados de forma diferente dentro e fora desta rede.

Em contraste, a ecologia mutante da racialização na era virtual foi mais amplamente explorada nos estudos de Lisa Nakamura. As análises de Nakamura sobre filmes de ficção científica, propagandas de tecnologia e turismo de identidade em MUDs e MOOs ofereceram contrapontos às ideologias raciais muitas vezes ocultas da era da informação⁷. Em um estudo de anúncios de empresas de computação do final da década de 1990, Nakamura explorou como a promessa de um mundo liberado do amanhã, livre do pesado peso da identidade racial, é proliferada por corporações em comerciais de televisão e publicidade impressa - mais notavelmente em um comercial de 1997 da MCI intitulado "Anthem", que dizia que não havia idade, gênero ou raça na Internet. Nakamura examinou como várias empresas implantavam imagens de "pessoas de cor", muitas vezes em locais "exóticos", para vender seus produtos; no entanto, essas representações eram meramente

7 Lisa Nakamura, "Onde você quer ir hoje ?: Turismo cibernético, a Internet e a transnacionalidade", em *Race in Cyberspace*, ed. Beth E. Kolko, Lisa Nakamura e Gilbert B. Rodman (Nova York: Routledge, 2000), 15-26; Lisa Nakamura, "Corrida no / para o ciberespaço: turismo de identidade e passagem racial na Internet", *Works and Days* (primavera / outono de 1995). MUD é um acrônimo para "multi-user domain" e MOO para "MUD, orientado a objeto". Ambos são espaços virtuais ou comunidades nas quais um participante escolhe um avatar ou caráter virtual ou assume outra identidade. Em seu estudo sobre o LambdaMOO, Nakamura observa que os participantes que escolheram uma "raça" como parte de seu perfil de identidade estavam sujeitos a acusações de introduzir "política" no espaço virtual. Consulte "Corrida no / para o ciberespaço: Turismo de identidade e passagem racial na Internet", www.English.iup.edu/publications/works&days/index.html.

cenários coloridos para as revelações comerciais da diferença racial. Como Nakamura explicou: “A iconografia dessas imagens publicitárias demonstra que a fábrica de imagens corporativas precisa de imagens do Outro para representar seu produto: uma utopia tecnológica da diferença. Não é, no entanto, uma utopia para o Outro ou uma utopia que o inclua progressivamente de qualquer maneira significativa. Em vez disso, se propõe um mundo ideal de realidade social e cultural virtual baseado em métodos específicos de “Othering”⁸ (NdT.: “alteridade negativa”, ou seja, ver ou tratar uma pessoa ou grupo de pessoas, como intrinsecamente diferente e alheio a si mesmo.).

Um desses métodos de “Othering”, (NdT.: “alteridade negativa”) era o uso “pelos anúncios” de imagens de pessoas e lugares exóticos, emancipados de histórias passadas e do contexto sociopolítico contemporâneo. Como Nakamura observou, “a diferença étnica no mundo da publicidade na Internet é visualmente “limpa” de suas conotações divisivas, problemáticas e trágicas. Os anúncios funcionam como textos corretivos para leitores inundados com imagens de conflitos raciais e derramamento de sangue, tanto em casa como no exterior. Essas propagandas colocam o mundo direito ”.

Através da tecnologia as experiências das pessoas retratadas foram consideradas insignificantes ou, nas palavras de Nakamura, “feitas para ‘não contar’”.⁹

O discurso público sobre raça e tecnologia, liderado por anunciantes (e auxiliado por ciberteóricos), estava preocupado com os novos arranjos sociais imaginários, que poderiam ser possibilitados pelo avanço tecnológico. Os

8 Nakamura, “Onde você quer ir hoje?”, 25 (ênfase no original).

9 Ibid., 21-22, 16.

anunciantes contavam com uma mensagem compartilhada sobre raça e etnia - o desaparecimento da "linha de cor" duboiana - para promover seus produtos.

O estudo de Nakamura elucidou como centrais as figuras raciais nas narrativas contemporâneas da tecnologia, mesmo em sua (suposta) ausência. As representações de raça e etnia criaram uma dissonância cognitiva na publicidade tecnológica; a "dessemelhança" foi maliciosamente neutralizada, mas nunca totalmente apagada, pois essa alteridade era necessária à ideologia da tecnologia que estava sendo vendida.

Se os anúncios examinados por Nakamura podem ser considerados como reflexo da terra prometida, sem a raça, da alta tecnologia (com suas inconsistências internas), um anúncio recente da Land Rover na África do Sul ilumina as apostas do outro discurso dominante da raça e da tecnologia, o fosso digital. O anúncio, publicado em revistas populares na África do Sul, retrata uma mulher himba da Namíbia em trajes tradicionais. Assim como em uma imagem da National Geographic (Nakamura faz uma observação semelhante em relação aos anúncios que ela discutiu), a mulher é mostrada com os seios nus. Ela está sozinha no deserto, seu único companheiro, o mais recente modelo do Land Rover Freelander, partindo rapidamente. Como ele acelera, a força de tração para trás do veículo puxa seus seios para ele. Sua "primitividade feminina" e o elegante acabamento prateado do veículo utilitário esportivo estão em nítido contraste; o Freelander rapidamente se dirige ao futuro, deixando-a no passado. Nesta única imagem, nos é apresentada uma metáfora visual para a oposição ostensiva da raça (passado primitivo) e da tecnologia (futuro moderno) que é o lado mais cortante do conceito da faca de dois

gumes da divisão (cisão) digital.¹⁰

Se um veículo utilitário esportivo deixa as pessoas de ascendência africana literalmente soprando ao vento, então a era da informação certamente surge como um tornado. Embora se pretenda chamar a atenção para as verdadeiras disparidades, no conceito bem-intencionado da exclusão digital de Janus há, de fato, lacunas críticas no acesso tecnológico e na alfabetização computacional que são compreensíveis pelos prismas de raça, gênero, socioeconomia, região e idade. No entanto, este paradigma é frequentemente reduzido, a raça sozinha e, portanto, cai muito facilmente com as idéias preconcebidas de desvantagens técnicas negras e superioridade tecnológica “Ocidental”. Como a mulher Himba deixada de lado na poeira da tecnologia, a suposição subjacente e muito retórica do fosso digital é de que as pessoas de cor, e os afro-americanos em particular, não conseguem acompanhar a nossa sociedade altamente tecnológica.

O paradigma da exclusão digital obscurece o fato de que o acesso desigual à tecnologia é um sintoma de desigualdades econômicas anteriores à Arpanet (o protótipo da Internet) e da World Wide Web¹¹. Além disso, esse “mito da improbabilidade fingida dos negros com a tecnologia”, uma frase do historiador da ciência e medicina Evelyn Hammonds, não leva em conta a centralidade do trabalho dos negros na modernização e industrialização, bem como as verdades

10 Infelizmente, a Land Rover da África do Sul (agora uma divisão da Ford Motor Company) não concederia permissão para a reprodução do anúncio aqui referido. Para mais informações sobre este anúncio controverso e para ver a imagem, consulte Adbusters, no. 34 (março-abril de 2001), 38. Também apareceu em “Bust in the Wind”, Harpers, 1815 (agosto de 2001), 23.

11 Alondra Nelson, “Enfrentando o Novo Mundo - AfroFuturismo: Além do Divórcio Digital”, em Race and Public Policy, ed. Makani Themba (Oakland, Calif.: Centro de Pesquisa Aplicada, 2000), 37-40.

históricas da participação negra no desenvolvimento tecnológico¹².

Exemplos de tal participação incluem a contribuição do inventor Garret Morgan, que inventou o semáforo em 1923; da química vernacular de Madame C. J. Walker, que criou um negócio de beleza negra multimilionária; da criação da linguagem de computador Lingo pelo programador John Henry Thompson; e de técnicas pioneiras de produção musical¹³.

A narrativa racializada da clivagem digital que circula na esfera pública e os daltonismos raciais da teoria cibernética e da publicidade comercial tornaram-se os quadros de referência, não reconhecidos para a compreensão da raça na era digital. Nessas estruturas, o futuro tecnologicamente capacitado é, por sua própria natureza, desvinculado do passado e das “pessoas de cor”. As narrativas “neocríticas” sugerem que isto é algo primitivo ou fora de moda, a obsolescência de algo ou alguém, o que confirma o novo status do eu virtual, do produto de ponta ou da sociedade de alta tecnologia.

Como Kalí Tal sustenta, a história da diáspora africana contém uma riqueza de paradigmas teóricos que transformam em sua cabeça a cisão binária reificada entre negritude e tecnologia, prestando-se prontamente à tarefa de construir quadros de referência adequados para as teorias contemporâneas da tecnocultura. Desde o modelo inicial

12 Evelyn Hammonds, entrevista com o autor, 23 de abril de 2001, Cambridge, Massachusetts.

13 James C. Williams, “Enfim, Reconhecimento na América: Um Manual de Referência de Inventores Negros Desconhecidos e Sua Contribuição para a América (Chicago: B.C.A., 1978), 1: 27-28. Para mais informações sobre John Thompson, consulte www.lingoworks.com. Veja Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music e Black Culture in Contemporary America* (Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994), esp. rchar. 3

de consciência fraturada oferecido por W. E. B. Du Bois até os padrões fractais encontrados na arquitetura da África Ocidental, abundam exemplos de prefigurações culturais negras de nosso momento contemporâneo¹⁴.

Para os propósitos deste ensaio, o aclamado romance de 1972 de Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*, oferece um terreno particularmente fértil. O romance, que tomou a forma de uma história de detetive, era menos uma história de detetive do que um mistério epistemológico. *Mumbo Jumbo* detalha um episódio de uma disputa em andamento entre os JGC - os portadores de "jes grown" (vírus, que é uma personificação do ragtime, do jazz, do politeísmo e da liberdade, o vírus propaga-se por certos artistas negros, referidos no romance como "Jes Grew Carriers" ou "J.G.C.s."), o meme da cultura diaspórica africana - e os Atonistas (da Ordem Wall flower, Ordem Invisível, conspiração internacional dedicada ao monoteísmo e controle, esta que tenta localizar e treinar o perfeito "Talking Android", um homem negro que vai renunciar à cultura afro-americana em favor da cultura americana europeia), defensores da mitologia da civilização "ocidental" da história mundial. O enredo do romance centra-se em esforços concorrentes para encorajar e restringir o vírus cultural itinerante, "jes grew".

Reed usou a palavra necromancia para descrever seu projeto como escritor, definindo-o como "nós [no] passado para explicar o presente e profetizar sobre o futuro"¹⁵. O entendimento de Reed de um passado utilizável é contrário ao futurismo do passado no início do século XX. O poeta russo Kasimir Malevich descreveu o futurismo como uma maneira

14 Eglash, Ron. "Fractais Africanos: Computação Moderna e Design Indígena" (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1999).

15 Ishmael Reed, entrevista de Gaga [Mark S. Johnson], em "Conversations with Ishmael Reed", ed. Bruce Dick e Amritjit Singh (Jackson: University Press de Mississippi, 1995), 51.

de sair das “catacumbas para a velocidade do nosso tempo. Afirmo que quem não trilhou o caminho do Futurismo como o expoente da vida moderna está condenado a rastejar para sempre entre as antigas sepulturas e a se alimentar das crostas do passado.”¹⁶

Para Reed, por outro lado, as catacumbas não são um lugar arcaico e oculto a ser deixado para trás pela luz limpa da ciência e tecnologia modernas, mas sim a porta de entrada para uma compreensão mais completa do futuro. “Os necromantes costumavam deitar nas entranhas dos mortos ou nos túmulos para receber visões do futuro. Isso é profecia. O escritor negro está nas entranhas da velha América, fazendo leituras sobre o futuro”, explicou¹⁷.

Com essa definição de necromancia, Reed apresentou uma orientação temporal que parece contradizer os discursos do futuro baseados em ignorar o passado ou em torná-lo sisudo e estagnado. Ao contrário dos neocríticos, Reed conjurou “leituras” de um passado vivo, retido no presente e levado para o futuro.

O “jes grew” de Mumbo Jumbo é talvez o melhor exemplo disso. Reed empresta essa frase do ativista de direitos civis e teórico cultural James Weldon Johnson, que a usou para descrever a proliferação de canções de ragtime, comentando que elas são “jes grew” (ou simplesmente grew). No romance, “jes grew” refere-se às culturas diaspóricas africanas que vivem e evoluem nas formas de gestos, música, dança, cultura visual, epistemologia e linguagem, atravessando a geografia e as gerações ao passar de portador para portador e assim ameaçando o conhecimento monopolizado pelo do “Ocidente”: “Jes Grew” percorreu

16 Kasimir Malevich, “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: O Novo Realismo na Pintura”, em Harrison e Wood, *Art in Theory*, 169.

17 John O’Brien, “Ishmael Reed”, em Dick and Singh, *Conversas com Ishmael Reed*, 16.

a terra em busca de seu texto: a liturgia perdida em busca de sua ladainha. Suas palavras, cânticos mantidos em cativeiro pela misteriosa Ordem.... "Jes Grew" precisava de suas palavras para contar aos seus portadores o que estava acontecendo.

"Jes Grew" era uma influência que buscava seu texto e sempre que pensava conhecer a localização de suas palavras e de suas anotações de dança "Labanotations" (que é um sistema de notação para gravação e análise de movimento humano que foi derivado do trabalho de Rudolf Laban, que descreveu descrito em "Dança" em 1928. Comentários e outros métodos são usados como um tipo de notação de dança e em outras aplicações, incluindo a análise de Movimento de Laban, robótica e simulação do movimento humano), ia nessa direção¹⁸. O texto que falta, originário da África antiga, representa a oportunidade de codificar Cultura vernacular diaspórica africana e criar um repositório tangível da experiência negra. Ao longo do romance, PaPa LaBas - o protagonista do romance, detetive espiritual e proprietário da Mumbo Jumbo Cathedral, um local de coleta de saúde holístico da Hoodoo - rastreia "jes grew" à medida que busca seu texto. Em direção ao final do romance, tendo descoberto que o texto foi destruído, PaPa LaBas prevê com otimismo: "Faremos nosso próprio Texto futuro. Uma futura geração de jovens artistas conseguirá isso".

À primeira vista, essa afirmação parece estar alinhada com às aspirações utópicas do "neocritismo" contemporâneo. No entanto, LaBas não é um impulsionador do novo: o prognóstico é uma visão do futuro que é propositalmente influenciada pela tradição. Em vez de se desesperar quando descobre que o Texto foi destruído, LaBas acredita que a

18 Ishmael Reed, "Mumbo Jumbo" (1972; reimpressão, Nova York: Scribner, 1996), 211.

próxima geração terá sucesso em criar um texto que possa codificar a cultura negra: passado, presente e futuro. Ao invés de uma imagem “ocidental” do futuro que é cada vez mais separada do passado ou, igualmente problemática, uma perspectiva do futuro-primitivo que fantasia um retorno descomplicado à cultura antiga, LaBas prevê a destilação da experiência diaspórica africana, enraizada no passado, mas não sobrecarregada por ele, contígua mas continuamente transformada.

O “anacronismo”, que é um elemento de grande parte do trabalho de Reed, é usado para expressar uma perspectiva única sobre o tempo e a tradição. Esse efeito é alcançado em sua escrita por meio do que ele denomina “sincronizar”: “colocar elementos díspares ao mesmo tempo, fazendo-os funcionar juntos, ao mesmo tempo”¹⁹. Essa abordagem é característica de como a tecnologia funciona no *Mumbo Jumbo*. O modelo de sincronia de Reed desafia a linearidade progressiva da crítica tecnocultural recente. Como Sămi Ludwig observou, as tecnologias existem independentemente do tempo no romance; embora tenha sido definida nos anos 1920, a história contém referências a tecnologias que não estarão prontamente disponíveis até anos depois²⁰. Por exemplo, Ludwig observa que um líder da Ordem Wall Flowers, o braço militar dos Atonistas, fez uso de vídeo e televisão para monitorar o progresso de “jes grew” de sua sede. Nesse caso, tecnologias de um cenário do futuro e o presente do autor habitam uma história situada no passado. A sincronicidade de Reed se estende à colocação de tecnologias obsoletas no presente. Embora não seja um hardware como esse, uma técnica de comu-

19 “Conversas com Ismael Reed”, 53.

20 Sămi Ludwig, “Linguagem Concreta: Comunicação Intercultural” em “The Warrior Woman” de Maxine Hong Kingston e “Mumbo Jumbo” de Ishmael Reed (Nova York: Peter Lang, 1996), 320.

nicação chamada “knockings”(Batidas) é usada pelo PaPa LaBas para receber informações do além. Ludwig compara as “batidas” às ondas de rádio; elas também poderiam ser percepções sensoriais, premonições ou comunicados do passado que vivem através daqueles que, como LaBas, continuam a fazer uso deles²¹. (Importante, Reed não coloca seus protagonistas contra outras formas de tecnologia. La-Bas também faz uso de hardware como sua rádio Cathedral e uma gangue multicultural no romance, a Mu’tafikah, que repatria obras de arte para seus países de origem, emprega ditafones em sua campanha.)²² Reed poderia dizer que usa a sincronicidade para priorizar a tecnologias. Como sua crítica aos mitos dominantes da “civilização ocidental”, seu uso anacrônico da tecnologia em Mumbo Jumbo levanta a questão de quais ferramentas são valorizadas por quem e com que fins. Com seu romance inovador como um exemplo, Ishmael Reed forneceu um paradigma para uma tecnocultura diaspórica africana.

As contribuições para essa questão talvez sejam os “textos futuros” esperados por Papa LaBas no Mundo Jumbo de Reed. O texto e as imagens aqui reunidos refletem a experiência da diáspora africana e, ao mesmo tempo, atendem às transformações que são o subproduto das novas mídias e da tecnologia da informação. Eles escavam e criam narrativas originais de identidade, tecnologia e futuro e oferecem críticas às promessas das teorias predominantes da tecnocultura. Além disso, essas contribuições, reunidas sob o termo Afrofuturismo, oferecem uma cultura digital que não cai na armadilha dos “neocríticos” ou dos futuristas de cem anos passados. Essas obras representam novas direções no estudo da cultura da diáspora africana que são baseadas nas histórias das comunidades negras, em vez

21 Ludwig, “Linguagem Concreta”, 319.

22 Ibid.

de procurar romper todas as conexões com elas. Muitos dos ensaios desta coleção surgiram a partir das relações formadas em uma comunidade on-line chamada Afrofuturismo que eu fundei no outono de 1998, e muitas delas expandem, implementam e assumem os temas discutidos pela primeira vez lá. O afrofuturismo pode ser amplamente definido como “vozes afro-americanas” com “outras histórias para contar sobre cultura, tecnologia e coisas futuras”.²³ O termo foi escolhido como o melhor guarda-chuva para as preocupações da “lista” - como vem a ser conhecido por seus membros - “imaginário de ficção científica, temas futuristas e inovação tecnológica na diáspora africana”.²⁴ O “AfroFuturism listserv” começou como um projeto do coletivo de artes apogeu com o objetivo de iniciar o diálogo que culminaria em um simpósio chamado AfroFuturism

23 O termo afro-futurismo foi cunhado por Mark Dery em 1993 em uma introdução ensaio que acompanhou uma entrevista com os críticos culturais Tricia Rose e Greg Tate e o teórico e escritor de ficção científica Samuel Delany. Veja *Black to the Future: Entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose*, em “Flame Wars: O Discurso da Cibercultura”, ed. Mark Dery, *South Atlantic Quarterly* 94.4 (1993): 735-78; citação em 738. Embora este termo abrangente tenha sido usado pela primeira vez por Dery em 1993, as correntes que o compõem já existiam muito antes. Veja Kowdo Eshun, *Captura de Movimento (Entrevista)*, em “Mais Brilhante que o Sol: Adventures in Sonic Fiction”, (Londres: Quarteto, 1998) 175-93. Uma extensa lista de recursos de afrofuturistas foi compilada por Kalí Tal em www.afrofuturism.net.

24 Esta frase é tirada da minha descrição do listserv, que pode ser encontrada em www.groups.yahoo.com/group/afrofuturism.

I Forum.²⁵ Além da comunidade de pensadores, artistas e escritores que se formou e se sustentou através da “lista”, talvez sua função mais significativa tenha sido como uma incubadora de idéias. A lista do AfroFuturismo surgiu em um momento em que era difícil encontrar discussões sobre tecnologia e comunidades da diáspora africana que fossem além da noção da divisão digital. Desde o início, ficou claro que havia muito território teórico a ser explorado. As primeiras discussões incluíram o conceito de dupla consciência digital; retenções culturais diaspóricas africanas na moderna tecnocultura; ativismo digital e questões de acesso; sonhos de projetar tecnologia baseada em princípios matemáticos africanos; as visões futuristas do cinema, vídeo e música negras; as implicações da então florescente revolução do MP3; e a relação entre feminismo e afrofuturismo. Os con-

25 O foco da lista de discussão foi inicialmente sobre metáforas de ficção científica e produção tecnocultural na diáspora africana e expandiu-se daí para uma discussão livre de todos e quaisquer aspectos da vida negra contemporânea. Uma série de moderadores - incluindo Paul D. Miller, Nalo Hopkinson, Ron Eglash e David Goldberg - dedicou generosamente seu tempo e energia ao estabelecer periodicamente temas para a lista a considerar o primeiro ano de sua existência. Agora com três anos e ainda forte, a lista do AfroFuturismo continua a evoluir: os moderadores recentes incluíram Sheree Renee Thomas e Alexander Weheliye.

Organizado por Alondra Nelson, o AfroFuturism I Forum, “um diálogo crítico sobre o futuro da produção cultural negra”, foi realizado na Universidade de Nova York em 18 de setembro de 1999, como parte do Downtown Arts Festival. Este projeto foi possível graças à assistência da Fundação da Família Peter Norton, bem como os programas de Estudos Americanos e Estudos Africanos na NYU. Os painéis focalizaram vários aspectos da cultura digital da diáspora africana. Os participantes incluíram Beth Coleman, Kodwo Eshun, Leah Gilliam, Jennie Jones, Raina Lampkins-Fielder, Kobena Mercer, Tracie Morris, Erika Dalya Muhammad, Alondra Nelson, Simon Reynolds, Tricia Rose, Franklin Sirmans e Reggie Cortez Woolery.

tribuintes para este volume abordam seus temas de vários ângulos: como estruturas analíticas únicas para interpretar a produção cultural negra, como imagens do futuro próximo, como poesia. Ensaio de Alexander G. Weheliye e Ron Eglash consideram identidades da era digital. Com “Fee-nin”: Vozes pós-humanas na música popular negra contemporânea”, Weheliye reimagina uma das mais citadas categorias sociais contemporâneas, a da pós-humano.

Resistindo a uma única elaboração totalizadora da pós-humanidade que é notável, mas sem surpresa semelhante a do sujeito liberal ocidental, Weheliye se afasta das preocupações como o ocular (na forma da iconografia da tela do computador e do espetáculo da pós-humanidade protética visualmente aparente). Em favor da “auralidade” e oralidade da música R & B, Weheliye recupera o R & B contemporâneo como uma testemunha da vida diaspórica africana que articula os anseios humanos e, ao mesmo tempo, revela como esses anseios são mediados pelas tecnologias. O vocoder é um exemplo dessa conjunção particular de “homem” e máquina: “um dispositivo de sintetizar fala que torna a voz humana robótica”, produzindo uma “voz negra audivelmente mecânica” que amplifica questões de raça e tecnologia. Weheliye oferece uma teoria da subjetividade da era digital centrada na codificação das formas diaspóricas negras em termos das novas tecnologias que contribuem para as realidades cotidianas da vida negra. Ron Eglash reconfigura outra personagem da era digital, a do nerd ou geek. Eglash argumenta que, durante uma época em que hackers de empresas faziam incursões nos corredores do poder, o acesso à identidade geek talvez pudesse suavizar o caminho para a influência e para o capital. Em seu ensaio “Raça, Sexo e Nerds: De Geeks Negros a Hipsters Asiáticos Americanos”, Eglash traça as identidades raciais, de gênero e sexuais que aderiram à figura do nerd. O nerd masculino tipicamente branco, argumenta Eglash, extraiu

um espaço representacional entre “primitivismo”, que lançou as pessoas de ascendência africana como “excessivamente sexualizadas e” mais próxima da natureza do que a cultura, e “orientalismo”, que estereotipou pessoas de ascendência asiática como “subsexualizados”, pensadores excessivamente abstratos. Dado que a identidade geek é esculpida em oposição a outros mitos raciais e de gênero, Eglash considera se a apropriação da identidade nerd pode ser um meio politicamente eficaz de obter o capital tecnocultural. Embora os benefícios da identidade de nerds negros possam ser discutíveis, a tecnofilia diaspórica africana tem uma longa história, de acordo com Anna Everett.

Em seu ensaio “A revolução será digitalizada”, Everett argumenta que a diáspora africana que resultou da escravidão promoveu, muito antes do termo tornar-se chique, “comunidades virtuais autossustentáveis através de sistemas comunicativos paralinguísticos e transnacionais” que sustentaram uma “consciência diaspórica”. Ela afirma que a consciência em rede da diáspora africana da necessidade prefigurava a consciência da rede, muitas vezes saudada como um dos benefícios da Internet. Ela afirma que essa consciência comunitária persiste “no ciberespaço e na era digital”. Segundo Everett, mesmo com a retórica da divisão digital prevalecendo, 1995 foi um “momento divisor de águas” para a conectividade negra, evidência de uma “tecnologia negra” que desmentia as narrativas predominantes sobre raça e tecnologia na esfera pública. Everett acredita que as comunidades diaspóricas africanas no ciberespaço oferecem a oportunidade de fomentar a esfera pública negra e fortalecer os elos da diáspora africana usando a tecnologia da informação como uma ferramenta de ativismo e coesão social. Para Kalí Tal em “That Just Kills Me”, a “revolução da informação” fornece inspiração para reconsiderar textos existentes como contranarrativas para o futurismo do “neocrítico”. Tal reflete sobre a ficção negra militante do

“futuro próximo” dos séculos XIX e XX. Entre as características genéricas do que ela identifica como um subgênero distinto de contos preventivos, há uma visão utópica que se atualiza através da violência e da dizimação da população branca, das sociedades secretas e dos usos alternativos da tecnologia. Nas obras que ela discute, o “futuro próximo” é uma utopia em que os negros se libertam das restrições do racismo; o passado e o presente racistas são distópicos. Este trabalho levanta a questão de como as utopias sociais podem ser imaginadas e como o passado e o presente moldam o que imaginamos como um futuro positivo. Tal afirma que os escritos que ela discute por Sutton Griggs, George Schuyler, John A. Williams e Chester Himes revelam uma história pouco conhecida do futurismo afro-americano que tanto fornece uma outra lente para interpretar a literatura negra quanto impõe o mais convincente precedente para a ficção científica negra amplamente conhecida que surgiu nos últimos quarenta anos.

A romancista Nalo Hopkinson é uma herdeira dessa tradição de especulação literária. Ela apresenta suas próprias visões do futuro em sua ficção aclamada pela crítica, que é um exemplo do passado vivo que Ishmael Reed defende²⁶. Hopkinson escreve uma ficção especulativa, misturando fantasia, horror e ficção científica com a mitologia, espiritualidade e cultura africanas. Observando que muitas das metáforas da ciência e da ficção científica são derivadas das antigas origens da língua grega e romana, incluindo as palavras ciborgue e telefone, Hopkinson contempla as palavras que uma “cultura diaspórica em grande parte africana poderia construir, e que histórias suas pessoas poderiam contar sobre tecnologia”. Na entrevista “Tornando o impossível possível”, Hopkinson discute como ela es-

26 “Encher o céu com ilhas: uma entrevista com Nalo Hopkinson”, www.space.com/sciencefiction/books/hopkinson_intv_000110.html.

creve ficção especulativa que incorpora diversas tradições africanas. Com suas contribuições, "Afro-Future—Dystopic Unity", "Mother Earth", and "Vertical" ("Afro Futuro - Unidade Distópica", "Mãe Terra" e "Vertical"), a poetisa Tracie Morris oferece reflexões elegíacas (NdT. originariamente referia-se a qualquer verso escrito em dístico elegíaco cobrindo uma vasta gama de assuntos, entre eles, os epitáfios para túmulos. Modernamente, elegia é uma poesia de tom terno e triste.) sobre ciência e tecnologia "ocidentais". Com este verso, Morris, uma famosa poeta performática e escritora publicada, forja novos rumos com a linguagem poética. Ela é menos do que otimista em relação à tecnociência - cada poema evoca o efeito da perda e do engano -, ligando-a não à promessa de novos futuros brilhantes, mas a abominações biológicas, campanhas de genocídio e catástrofes ambientais. As imagens de Tana Hargest e Fatimah Tuggar dependem de ferramentas da era digital para criar especulação visual. Tuggar emprega fotomontagem digital para construir uma colisão de tempo, lugar e cultura de uma maneira que lembra a sincronicidade de Ishmael Reed. Suas imagens das mulheres nigerianas do norte em suas vidas cotidianas, usando tecnologias novas e misteriosas, transmitem mensagens complexas, muitas vezes conflitantes. Trabalhando com contraste de escala e cor, Tuggar espera que o espectador esteja consciente, nas palavras de um crítico, "para a natureza construída de todas as imagens da África", em particular para a representação usual do continente como uma região antiquada, o oposto do que é moderno e de alta tecnologia²⁷. À primeira vista, as imagens de cortar e colar de Tuggar parecem retratar as mulheres nigerianas como vítimas da tecnologia moderna e do imperialismo ocidental, mas acabam por revelar as mulheres como agentes

27 Amanda Carlson, "Entre e entre a cultura: A arte de Fatimah Tuggar", ensaio inédito, 1999.

da tecnocultura. Colocando tecnologias tradicionais e mais recentes no mesmo plano, Tuggar quer que o espectador as compreenda como ferramentas que podem ter mais em comum do que pensamos.

Tana Hargest usa a tecnologia de design assistida por computador para extrair insights sobre os dilemas da vida negra depois do movimento pelos direitos civis. Levando o marketing de nicho ao seu extremo especulativo, o projeto da Hargest é uma corporação, da qual ela é a CEO, chamada Bitter Nigger Inc. (BNI) que cria produtos de estilo de vida para afro-americanos vivendo dentro da gaiola dourada das aspirações da era da informação. Conforme detalha a carta aos acionistas, o BNI é composto por várias divisões, sendo uma dedicada a produtos farmacêuticos. Os produtos inteligentes desenvolvidos pela ala farmacêutica do BNI parodiam drogas como Claritin e Celebrex, cujos anúncios prometem sua própria versão da utopia quimicamente aprimorada de uma maneira que lembra a novela satírica de George Schuyler, *Black No More*, cada produto da BNI identifica um “problema social” e oferece um produto como remédio; todos têm efeitos colaterais. Não é um salto tão grande da farmacogenômica, a promessa de medicamentos adaptados para populações específicas possibilitada pela codificação do genoma humano,²⁸ para a Hargest’s, Tominex, uma pílula que ajuda o consumidor “buppie” (a black yuppie) a “se dar bem”. (O problema é que a pílula é tão grande que, ao tentar engolir o produto / conceito, o consumidor vai se engasgar.) Outro produto, o “Enforcer”, é um microchip de correção de comportamento implantado em brancos que funciona para refrear o racismo. O aspecto de Big Brother dessa tecnologia parece colocá-la diretamente em um mundo distópico, mas, semelhante à ficção que

28 “Esta droga para o coração é projetada para afro-americanos”, *Business Week*, 26 de março de 2001.

Kalí Tal discute, esse chip de vigilância promete um mundo utópico no qual o racismo é reduzido.

A evolução do projeto do Afrofuturismo listserv, da lista de discussão para a conferência, para essa coleção editada, foi alcançada através dos esforços de muitas pessoas, mais principalmente os contribuintes deste volume, muitos dos quais eu encontrei pela primeira vez no ciberespaço. Obrigado por compartilhar seu trabalho criativo. Tenho uma dívida de gratidão para com os membros do coletivo do apogeu; Simon Watson e Craig Hensala, da Downtown Arts Projects; e a Peter Norton Family Foundation por seu apoio. Estou em débito com todos os meus companheiros de viagem do listserv AfroFuturism por suas idéias e inspiração, especialmente Amneh Taye, W. Jelani Cobb, Lynn d. Johnson, Pam Mordecai, André Williams, David Goldberg, Kira Harris, Mark Rockmore, Camille Acey, Juba Kalamka, Bruce Sterling, Donna Golden, Ama Patterson, Lester K. Spence e Franklin Sirmans. Meu sincero apreço também vai para uma incrível rede de pensadores, escritores e realizadores por seu apoio ao projeto AfroFuturism em suas variadas versões: Thuy Linh N. Tu, Andrew Ross, Tricia Rose, Logan Hill, Carol Cooper, Makani Themba-Nixon Jennie C. Jones, Jungwon Kim, Michelle-Lee White, Erika Muhammad, Robin DG Kelley, Jeff Chang, Mantia Diawara, Paul D. Miller, Lisa Duggan, Beth Coleman, Sheree Renee Thomas e Alyssa Hepburn. Minha maior gratidão é devida a Ben Williams - parceiro, aliado, amigo.

04

Tabita Rezaire

catálogo da
exposição
“tráfico
exótico”
de tabita
rezaire

original
Exotic Trade

tradução
Juno Takano
(Newen Edições)

referência
REZAIRE, Tabita. “Exotic trade”.
Goodman Gallery. Joanesburgo,
2017.

Disponível em:

[https://tabitarezaire.com/
onewebmedia/ExticTrade_](https://tabitarezaire.com/onewebmedia/ExticTrade_)

[DigitalCatalogue_TabitaRezaire.pdf](#)

CONTRA CAPA

Tráfico exótico é amor é ódio é dor é cura nas telas
Tráfico exótico é memória rígida é memória esquecida é
potencial desenterrado
Tráfico exótico é diagnose é um remédio é cuidado
Tráfico exótico é tentar
Tráfico exótico é para você é para nós
Tráfico exótico é captar o poder da vibração
Tráfico exótico é trocar fluidos de sobrevivência
Tráfico exótico é amor úmido e succulento
Tráfico exótico é contradição é cumplicidade exposta
Tráfico exótico é lutar com o amor próprio
Tráfico exótico é autocomodificação é autorrealização é
autoquestionamento
Tráfico exótico é o eu à venda

TABITA REZAIRE EXOTIC TRADE

*Exotic Trade is love is anger is pain is healing on screens
Exotic Trade is hardrive memory is forgotten memory is
unearthed potential
Exotic Trade is a diagnosis is a remedy is caring
Exotic Trade is trying
Exotic Trade is for you is for us
Exotic Trade is harnessing the power of vibration
Exotic Trade is sharing fluids of survival
Exotic Trade is wet and juicy love
Exotic Trade is contradiction is complicity exposed
Exotic Trade is struggling with self-love
Exotic Trade is self-commodification is self-realisation is
self-doubt
Exotic Trade is me for sell*

GOODMAN GALLERY JOHANNESBURG
18 MAY - 17 APRIL 2017

GOODMAN GALLERY

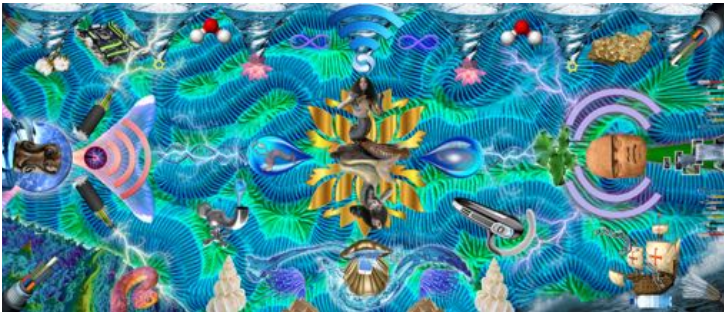
JOHANNESBURG

GALLERY HOURS
TUESDAY-FRIDAY: 09H30-17H30
SATURDAY: 9H30-16H00
JOHANNESBURG

163 JAAK SMUTS AVE, PARKWOOD

JOHANNESBURG

P: +27 (0)11 788 1115
F: +27 (0)11 788 9887
info@goodman-gallery.com
www.goodman-gallery.com



Tabita Rezaire
Dila, 2017
Lightbox
100 x 188 cm
Edition of 5

EXOTIC TRADE

The Internet is exploitative, exclusionary, classist, patriarchal, racist, homophobic, transphobic, fatphobic, coercive and manipulative. We need to decolonise and heal our technologies. Healing is resistance.

Tabita Rezaire

Exotic Trade is Tabita Rezaire's first solo exhibition in which she deploys 'digital healing activism' as a strategy to envision decolonial technologies through which we can holistically connect to ourselves, to one another, to the earth and to the multiverse' (Rezaire).

This otherworldly exhibition digs into the histories, politics and memories of information and communication technologies (ICT), exposing the violence and erasure carried by our current networks and unearthing possibilities for spiritual technologies.

Through video installations and digital prints, the artist responds to a perceived need to reconnect body, 'womb-mind' and spirit to heal the 'oppressive colonial hierarchies of knowledge systems which define the dominant narratives of our time' (Rezaire).

Exotic Trade explores 'alternative' means of receiving, creating and sharing information through spiritual interfaces by accessing what Rezaire terms, the 'cosmos database' - from communicating with ancestors to embracing water, the womb and teacher plants as 'primal-ports' for 'downloading' knowledge.

In the show, Rezaire draws parallels between the layout of submarine optic cables (the very architecture of the Internet) and colonial trade routes to point to the powerful symbolism underpinning 'electronic colonialism' whereby the Internet has literally been built on routes of Black pain.

Tabita Rezaire
Exotic Trade installation view, 2017



For Rezaire, 'the irony is that the technology of the Internet would not exist without the influence of African spiritualities because the origin of computing science has, in fact, been traced back to African divination systems'. Rezaire uses screen interfaces within her practice to remember the 'space-time' where technology, the biosphere and the spiritual world connect.

Exotic Trade will be arranged in the shape of a womb to create a 'nurturing space that connects us to the source', says the artist. This composition relates to the intention behind key pieces, which celebrate the resilience of Black womxn in the face of colonialist and capitalist exploitation. Rezaire seeks to mark the contribution of Black womxn to the advancement of medical science and technology - often unwillingly and painfully, such as with gynaecology - and confront the erasure of Black womxn from the dominant narrative of technological achievement.

Rezaire grapples with inherited traumas that burden Black women's 'soul-bodies' and re-constitutes Black femme erotic power as a creative and transformative energy. Her mission is 'to reimagine a politics of pleasure driven by unapologetic desire, spiritual awakening, love and compassion' (Rezaire).

By undertaking a dedicated excavation of the healing potential of forgotten technologies and asserting their relevance to our present age - a process that Rezaire calls 'network archaeology' - *Exotic Trade* advocates for the possibility of nurturing a 'mind-body-spirit-techno consciousness' that counters our current state of disconnection.

Tabita Rezaire
Exotic Trade installation view, 2017



DEEP DOWN TIDAL

Deep Down Tidal explores transoceanic networks examining the political and technological effects of water as a conductive interface for communication.

From fibre optic cables to sunken cities, drowned bodies, hidden histories of navigations and sacred signal transmissions, the ocean is home to a complex set of communication networks. As modern information and communication technologies (ICT) become omnipresent in Western lifestyles – rebranded global to further implement Western domination – we urgently need to understand the cultural, political and environmental forces that have shaped them.

Looking at the infrastructure of submarine fibre optic cables that carries and transfers our digital data, it is striking to realize that the cables are layered onto colonial shipping routes. Once again, the bottom of the sea becomes the interface of painful yet celebrated advancements masking the violent deeds of modernity.

Deep Down Tidal navigates the ocean as a graveyard for Black knowledge and technologies. From Atlantis, to the 'Middle passage', or refugee seekers presently drowning in the Mediterranean, the ocean abyss carries pains, lost histories and memories while simultaneously providing the global infrastructure for our current telecommunications. Could the violence of the Internet – inflicted upon Africa and more generally Black people lie in its physical architecture?

Research suggests that water has the ability to memorize and copy information, disseminating it through its streams. What data is our world's water holding? Beyond trauma, water keeps myriad of deep secrets, from its debated origin, its mysterious sea life of mermaids, water deities, and serpent gods, to the aquatic ape theory and sacred water spirits celebrated in many cosmologies.

Deep Down Tidal enquires the complex cosmological, spiritual, political and technological entangled narratives sprung from water as an interface to understand the legacies of colonialism.

Tabita Rezaire

Deep Down Tidal installation view,

2017

HD video

Edition of 3

Online viewing:

<https://vimeo.com/213318165>

Password: deep



Tabita Rezaire

Deep Down Tidal installation view,

2017

HD video

Edition of 3

Online viewing:

<https://vimeo.com/213318165>

Password: deep



Tabita Rezaire

Deep Down Tidal installation view,

2017

HD video

Edition of 3

Online viewing:

<https://vimeo.com/213318165>

Password: deep



Tabita Rezaire
Film still from *Deep Down Tidal*, 2017
HD video
Edition of 3
Online viewing:
<https://vimeo.com/213318165>
Password: deep

Tabita Rezaire
Film still from *Deep Down Tidal*, 2017
HD video
Edition of 3
Online viewing:
<https://vimeo.com/213318165>
Password: deep

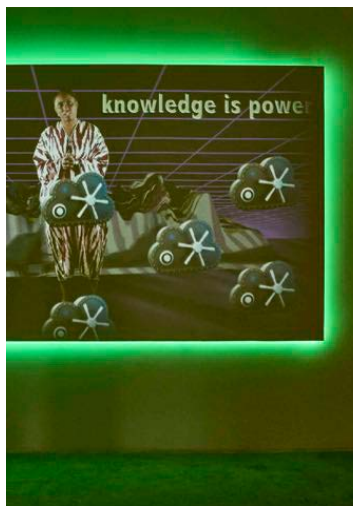
PREMIUM CONNECT

Premium Connect envisions a study of information and communication technologies (ICT), exploring African divination systems, the fungi underworld, ancestors communication and quantum physics to (re)think our information conduits. Embracing the idea that ICT acts as a mirror of the organic world, capable of healing or poisoning depending on its usage and users, *Premium Connect* investigates the cybernetics spaces where the organic, technologic and spiritual worlds connect. How can we use biological or esoteric systems to fuel technological process of information, control and governance? Overcoming the organism/spirit/device dichotomies, this work explores spiritual connections as communication networks and the possibilities of decolonial technologies.

Contrary to the Eurocentric-based thinking, our information super highway might find its roots in African spirituality. Significant research attributes the birth of computing sciences to African divination systems such as the Ifa system of the Yoruba people of East Africa, which appears to be the origin of binary mathematics, today the functioning principle of computing sciences. Once again the origin of knowledge has been erased in favor of Western achievements.

We have much to recover in terms of connectivity and its potentialities. As science recently discovered the role of underground fungi networks used by plants to communicate and transfer information, ancient tradition have long known how to communicate with nature and download its knowledge. Meanwhile our cherished technologies are the results of institutional violence and until now reproduce them continually.

This study of dynamic networks from artificial, spiritual and biologic environments digs into the politics of possibilities, where a mystico-techno-consciousness could nurture a mind-body-spirit-technology symbiosis.



Tabita Rezaire
Premium Connect installation view,
2017
HD video, 13min04s
Edition of 3
Online viewing:
<https://vimeo.com/213072636>
Password: premium



Tabita Rezaire
Premium Connect installation view,
2017
HD video, 13min04s
Edition of 3

Online viewing:
<https://vimeo.com/213072636>
Password: premium



Tabita Rezaire
Premium Connect installation view,
2017
HD video, 13min04s
Edition of 3

Online viewing:
<https://vimeo.com/213072636>
Password: premium

ULTRA WET

"The pyramid of Ultra Wet harnesses healing energy from its tip, while its four faces retell urgent stories from pre-colonial Africa", writes Rezaire. The work's imagery travels from Credo Mutwa (South African traditional healer)'s village to sandy landscape of Egypt and computerize emanations to reclaim the legacies of feminine energies. As storytellers chant their litanies for survival towards womanhood, gender and sexuality in the age of celebrated toxic masculinities, Ultra Wet celebrates the power of the erotic as a creative and transformative force to be nurtured and cherished.

The pyramid echoes the remembrance a time-space where gender was not bound to an arbitrary binary, where the ways of practicing sex did not need to be an affirmation of identity, where the feminine was praised and nature revered. "Viruses then spread into our brains, lands and computers to lead us with fear and shame", says the artist.

Exploring networked sexualities, this work digs into ancient African knowledge and current cybersexual practices, searching for ways of existing as a Black sexual femme body. How can we reclaim a politic of pleasure and resistance? How can we develop sexual autonomy outside of exploitative and oppressive structures? How can we use our sexual energy to shift consciousness?

As an answer Rezaire writes: "We need to bring our minds and our wombs back together to fight, to heal and to create communities where consent, respect and desire coexist".

Ultra Wet is an ode to the fertile ground we have been and can still be.



Tabita Rezaire
Ultra Wet installation view, 2017
Projection mapping installation
6min48s
Edition of 3

HOETEP BLESSINGS

In the video, *Hoetep Blessings*, Rezaire makes an offering to what she calls 'Black spiritual femmeness'. Rezaire writes, 'As a remembrance celebrating spiritual knowledge(s) and Black femme technologies, it acts as an oracle from the divine power of the c'nt, as a litany for survival and pleasure, and a means to weaponize the our malnourished femmeness.' *Hoetep* seeks to reinstall the power of the kemetico-bantu word 'hoetep' (htp) - meaning to be at peace - against what it has recently come to signify on the Internet: 'a problematic category of Black men', Rezaire writes.

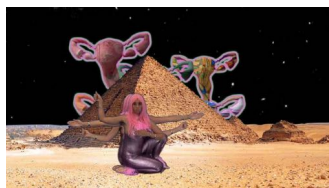
Hoetep Blessing excavates htp's meanings in various fields from the Hypertext Transfer Protocol - foundation of data communication online - to the neurotransmitter 5-HTP found in the Griffonia seeds - which increase serotonin and inner connectivity.

According to Rezaire, *Hoetep* 'rescues the spiritual power of the c'nt, of femmeness, of the 'hoie' within Blackness, that which the troll economy tries hard to disgrace'. The Kemetico adage, 'As for us, we do not use words but sounds filled with power' teaches us that *Hoetep* is one we should respect.

Tabita Rezaire
Hoetep Blessings installation view,
2016
Installation and HD video,
12min30s
Edition of 3



Tabita Rezaire
Film still from *Hoetep Blessings*, 2016
Installation and HD video,
12min30s
Edition of 3



Tabita Rezaire
Film still from *Hoetep Blessings*, 2016
Installation and HD video,
12min30s
Edition of 3

homophobic,
colonise and heal

deploys 'digital
is through which
earth and to the

and memories
ing the violence
possibilities for

onds to
o heal the
efine the

and sharing
re terms the
racing water, the
nowledge,
marine optic
outes to point
whereby the



Tabita Rezaire
vista da instalação Exotic Trade (2017)
pág. 4

A Internet é exploratória,
excludente, classicista,
patriarcal, racista,
homofóbica, transfóbica,
gordofóbica, coercitiva e
manipuladora. Precisamos
descolonizar e curar
nossas tecnologias. Cura é
resistência.

–Tabita Rezaire

Tráfico exótico é a primeira exposição solo de Tabita Rezaire, no qual ela coloca o “ativismo da cura digital” como uma estratégia para visualizar as tecnologias decoloniais através das quais podemos nos “conectar holisticamente conosco, uns com os outros, com a terra e com o multiverso” (Rezaire).

Esta exposição de outro mundo aprofunda-se nas histórias, políticas e memórias das tecnologias da informação e comunicação (TIC), expondo a violência e o apagamento desempenhados pelas redes atuais e descobrindo possibilidades para tecnologias espirituais.

Através de instalações de vídeo e impressos digitais, a artista responde a uma necessidade percebida de reconectar corpo, “mente-útero” e espírito para curar as “hierarquias coloniais opressoras de sistemas de conhecimento que definem as narrativas dominantes de nosso tempo” (Rezaire).

ould not exist
of computing
ms'. Rezaire
e-time' where

a 'nurturing
osition relates
of Black
re seeks to
medical science
naecology
arrative of

mxn's
eative and
leasure driven by
(Rezaire).
al of forgotten
process that
the possibility
nters our current



Tabita Rezaire
vista da instalação Exotic Trade (2017)
pág. 6

Tráfico exótico explora meios alternativos de receber, criar e compartilhar informação através de interfaces espirituais ao acessar o que Rezaire chama de “banco de dados do cosmos” - da comunicação com ancestrais incluindo a água, o útero e até as plantas-professoras como “portais primevos” para “baixar” conhecimento.

Na exposição, Rezaire faz paralelos entre a disposição de cabos ópticos submarinos (que são a própria arquitetura da Internet) e as rotas de comércio colonial, para indicar o simbolismo poderoso por trás do “colonialismo eletrônico”, perspectiva através da qual ela ressalta que a Internet foi literalmente construída sobre as rotas da dor Negra. [pág. 4]

Para Rezaire, a ironia é que a tecnologia da Internet não existiria sem a influência das espiritualidades Africanas pois a origem da ciência da computação foi, de fato, traçada até os sistemas oraculares Africanos. Rezaire utiliza interfaces em telas dentro de sua prática artística para relembrar o “espaço-tempo” no qual a tecnologia, a biosfera e o mundo espiritual se conectam.

Tráfico exótico será disposto no formato de um útero para criar um “espaço acolhedor que nos conecta à fonte”, diz a artista. Esta composição está relacionada à intenção por trás das obras-chave, que celebram a resiliência das mulheres Negras em face da exploração colonialista e capitalista. Rezaire busca ressaltar a contribuição das mulheres Negras para o avanço da ciência médica e da tecnologia – muitas vezes forçosa e dolorosamente, tal como a ginecologia – e confronta o apagamento das mulheres Negras na narrativa dominante das conquistas tecnológicas.

Rezaire lida com traumas herdados que pesam sobre os “corpos-alma” das mulheres Negras e reconstrói o poder erótico femme como uma energia criativa e transformadora. Sua missão é “reimaginar uma política do prazer

political and
munication.
histories of
o a complex
munication
ebranded global
understand the
m.
that carries and
re layered onto
mes the interface
ds of modernity.
k knowledge and
ekers presently
st histories and
re for our current
l upon Africa and
copy
ur world's water
om its debated
ent gods, to the
cosmologies.
, political
interface to



Tabita Rezaire
vista da instalação Deep Down Tidal, 2017
HD video
Edição 1/3

Assista online:
<https://vimeo.com/213318165>
Senha: deep
pág. 8

alavancada pelo desejo insubmisso, pelo despertar espiritual, o amor e a compaixão" (Rezaire).

Empreendendo uma dedicada escavação do potencial de cura de tecnologias esquecidas, afirmando sua relevância para nossa era presente – um processo que Rezaire chama de "arqueologia da rede" – Tráfico exótico defende a possibilidade de nutrir uma "consciência mente-corpo-espírito-tecnológica" que se contraponha ao nosso atual estado de desconexão.

PAG. 7

DA MARÉ PROFUNDA

Da Maré Profunda (no original, *Deep Down Tidal*) explora as redes transoceânicas examinando as influências políticas e tecnológicas da água como uma interface condutora para a comunicação. Indo desde os cabos de fibra ótica até cidades submersas, corpos afogados, histórias ocultas de navegações e transmissões de sinais sagrados, o oceano abriga um complexo conjunto de redes de comunicação. Conforme as tecnologias modernas de informação e comunicação (TIC) tornam-se onipresentes nos estilos de vida ocidentais – reformulados como globais para implantar ainda mais a dominação ocidental –, precisamos urgentemente compreender as forças culturais, políticas e ambientais que deram forma a esta dominação.

Olhando a infraestrutura dos cabos de fibra ótica que carregam e transferem nossas informações digitais, é marcante a percepção de que os cabos estão dispostos sobre rotas marinhas coloniais. Mais uma vez o fundo do oceano torna-se a interface de avanços dolorosos porém celebrados, mascarando os atos de violência da Modernidade.

Da Maré Profunda navega o oceano como um cemitério para o conhecimento e as tecnologias Negras.

Da Atlântida à “Passagem do Meio”, ou aos refugiados que atualmente se afogam no Mediterrâneo, os abismos do oceano carregam dores, histórias perdidas e memórias enquanto simultaneamente proveem a infraestrutura global para as telecomunicações atuais. Poderia a violência da Internet – infligida sobre a África e mais generalizadamente sobre o povo Negro - estar alojada em sua arquitetura física?

As pesquisas sugerem que a água tem a habilidade de memorizar e copiar a informação, disseminando-a através de seus fluxos. Qual é a informação que a água de nosso planeta está guardando? Para além do trauma, a água guarda uma infinidade de segredos profundos, desde sua origem discutível, sua misteriosa vida marinha, com sereias, divindades aquáticas e deuses-serpente, até a teoria do primata aquático e os espíritos sagrados da água celebrados em muitas cosmologias.

Da Maré Profunda questiona as complexas narrativas cosmológicas, espirituais, políticas e tecnológicas, todas entremeadas, partindo da água como uma interface para compreender os legados do colonialismo.



Tabita Rezaire
Film still from *Deep Down Tidal*, 2017
HD video
Edition of 3

Online viewing:
<https://vimeo.com/213318165>
Password: deep

Tabita Rezaire
Film still from *Deep Down Tidal*, 2017
HD video
Edition of 3

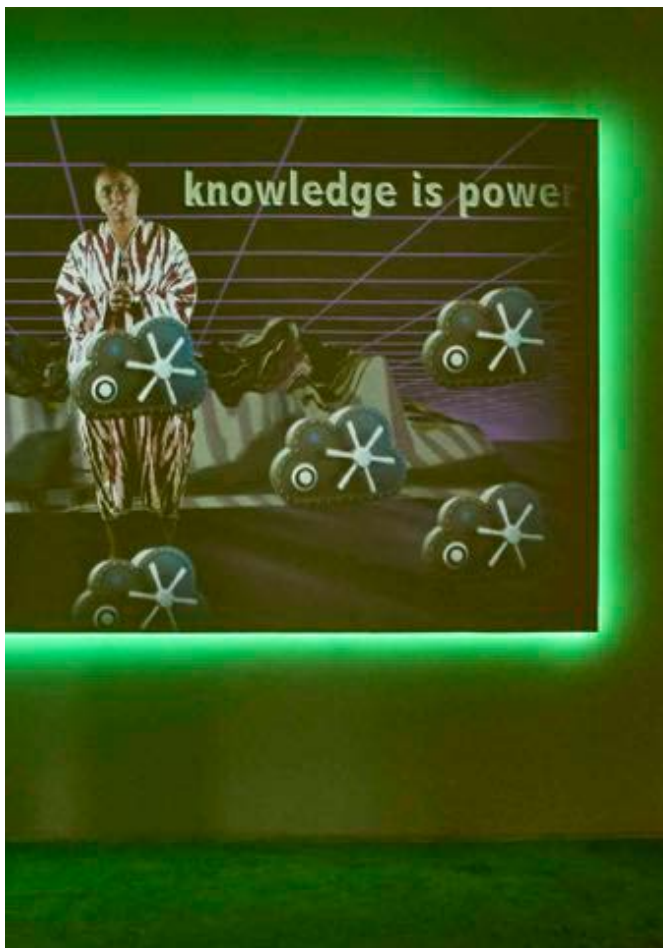
Online viewing:
<https://vimeo.com/213318165>
Password: deep

Tabita Rezaire
vista da instalação *Deep Down Tidal*, 2017
HD video
Edição 1/3

Assista online:
<https://vimeo.com/213318165>
Senha: deep
pág. 11

unication
gi underworld,
information
anic world,
s, *Premium*
technologic and
systems to fuel
vercoming the
connections as
nologies.
uper highway
ributes the
s the Ifa system
gin of binary
ces. Once again
ievements.
entialities. As
rks used by
h have long
edge. Meanwhile
e and until now

ologic
co-techno-
mbiosis.



Tabita Rezaire

Vista da instalação Premium Connect, 2017

HD video, 13min04s

Edição 1/3

Assista online:

<https://vimeo.com/213072636>

Senha: premium

pág. 14

Conexão Premium (*Premium Connect*) busca um olhar de estudo sobre as tecnologias de informação e comunicação (TIC), explorando os sistemas oraculares Africanos, e o submundo dos fungos, a comunicação com ancestrais e a física quântica para repensar nossos canais de informação. Compreendendo que as TIC agem como um espelho do mundo orgânico, capaz de curar ou envenenar a depender de seu uso, Conexão Premium investiga os espaços cibernéticos nos quais os mundos orgânico, tecnológico e espiritual se conectam. Como podemos usar sistemas biológicos ou esotéricos para abastecer processos tecnológicos de informação, controle e governança? Superando as dicotomias organismo/espírito/dispositivo, esta obra explora as possibilidades das tecnologias decoloniais e as conexões espirituais enquanto redes de comunicação.

Contrariamente ao pensamento eurocêntrico, nossa grande rodovia da informação pode ter suas raízes na espiritualidade Africana. Numerosas pesquisas atribuem o nascimento das ciências da computação aos sistemas oraculares africanos tais como o sistema de adivinhação Ifá do Povo Iorubá, na África Ocidental, que parece ser a origem da matemática binária, hoje o princípio funcional das ciências da computação. Mais uma vez, a origem do conhecimento foi apagada em favor das conquistas do Ocidente.

Nós temos muito a recuperar sobre a conectividade e seus potenciais. Assim como a ciência recentemente descobriu o papel das redes subterrâneas de fungos, utilizadas pelas plantas para se comunicar e transferir informações, sabe-se também que as tradições antigas têm há tempos sido capazes de se relacionar com a natureza e baixar seu conhecimento. Enquanto isso, nossas celebradas tecnolo-

while its four
The work's
ler's village
claim the
for survival
ted toxic
reative and

nder was not
d not need to
nature revered.
us with fear and

frican knowledge
as a Black sexual
ance? How can
ive structures?

ur wombs back
respect and

n still be.



Tabita Rezaire

Vista da instalação Ultra Wet, 2017

Instalação Video Mapping

6'48"

Assista online:

<https://vimeo.com/213072636>

Senha: premium

pág. 18

gias são o resultado de violências institucionais e ainda as reproduzem continuamente.

O estudo das redes dinâmicas dos ambientes artificiais, espirituais e biológicos aprofunda-se nas políticas das possibilidades, nas quais uma consciência místico-tecnológica poderia nutrir uma simbiose mente-corpo-espírito-tecnologia.

PÁG. 17

ULTRA ÚMIDA

"A pirâmide de Ultra Úmida (*Ultra Wet*) recolhe a energia curadora a partir de sua ponta, enquanto suas quatro faces recontam histórias urgentes da África pré-colonial", escreve Rezaire. As imagens do trabalho viajam do vilarejo de Credo Mutwa (curandeiro tradicional sul-africano) até as paisagens arenosas do Egito, envoltas em emanções computadorizadas para recuperar os legados das energias femininas. Enquanto as contadoras de histórias entoam suas liturgias de sobrevivência rumo à mulheridade, ao gênero e à sexualidade em uma era que celebra masculinidades tóxicas, Ultra Úmida festeja o poder do erótico como uma força transformadora a ser nutrida e celebrada.

A pirâmide ecoa a lembrança de um espaço-tempo no qual o gênero não era ligado a uma binariedade arbitrária, no qual as formas de fazer sexo não precisavam ser uma afirmação de identidade, no qual o feminino era elogiado e a natureza reverenciada. "Os vírus então espalharam-se para dentro de nossos cérebros, terras e computadores, para nos desorientar com medo e vergonha", diz a artista.

Explorando sexualidades em rede, este trabalho adentra no antigo conhecimento Africano e nas práticas cibersexuais atuais, procurando por formas de existir como um corpo Negro sexual e femme. Como podemos reaver

uma política do prazer e da resistência? Como podemos desenvolver autonomia sexual fora de estruturas exploradoras e opressivas? Como podemos usar nossa energia sexual para mudar a consciência?

Como resposta Rezaire escreve: "Nós precisamos reaproximar nossas mentes e nossos úteros para lutar, para curar e para criar comunidades onde o consentimento, o respeito e o desejo coexistam."

Ultra Úmida é uma ode ao chão fértil onde estivemos e onde ainda podemos estar.

PÁG. 19

BÊNÇÃOS DE HOETEP

No vídeo, Bênçãos de Hoetep (*Hoetep Blessings*), Rezaire faz uma oferta para o que ela chama de "femmeness espiritual Negra". Ela escreve: "Como uma recordação, celebrando o(s) conhecimento(s) espiritual e as tecnologias femme Negras, age como um oráculo do poder divino da buceta, como uma ladainha pela sobrevivência e pelo prazer, e como um meio de transformar em uma arma a nossa femmeness melaninada." Hoetep busca reinstalar o poder da palavra kemet-bantu 'hotep' (http) - que significa "estar em paz" - contra o que ela recentemente veio a significar na Internet: "uma categoria problemática de homens Negros", escreve Rezaire.

Bênçãos de Hoetep escava o significado de http em múltiplos campos, partindo do Protocolo de Transferência de Hipertexto – uma das bases da comunicação de informações online – e chegando até o neurotransmissor 5-HTP encontrado nas sementes de Griffonia - que aumentam a serotonina e a conectividade interna.

De acordo com Rezaire, Hoetep "resgata o poder espiritual da buceta, da femmeness, da "puta" dentro da Negritude, o que a economia dos trolls tenta com afincos

estragar.” O provérbio Kemetiano, “E quanto a nós, não usamos palavras mas sons cheios de poder”, nos ensina que Ho(e)tep é um ser que devemos respeitar.

PÁG. 23

SUGAR WALLS TEARDOM

Sugar Walls Teardom (*Sugar Walls*, “Paredes de Açúcar”, e *Teardom*, uma corruptela de “teardown”, destruição, desmontagem) explora as contribuições dos úteros das mulheres Negras para o avanço da ciência médica moderna e da tecnologia. Em *Sugar Walls Teardom*, Rezaire escreve: “Durante a escravidão, os corpos das mulheres Negras foram usados e abusados como *commodities* para o trabalho laborioso nas plantações, para a escravidão sexual, para a exploração reprodutiva e para os experimentos médicos. Anarcha, Betsey e Lucy estavam entre os porquinhos-da-índia reféns do Dr. Marion Sims – o então chamado “pai da ginecologia moderna” – que mutilou e torturou inúmeras mulheres escravizadas em nome da ciência.

Sem que se reconheça, os úteros das mulheres Negras têm sido centrais para a economia biomédica, como nos lembra a história de Henrietta Lacks, cujas células do cérvix foram roubadas sem que ela soubesse. Elas viriam a ser as primeiras células imortais que levaram a um marco na história da medicina. A guerra biológica contra as mulheres Negras ainda perpassa os testes farmacêuticos de nosso tempo, a esterilização forçada, os experimentos com contraceptivos, entre outras práticas de saúde maliciosas.

Sugar Walls Teardom comemora a história das mulheres (*herstory*) e celebra a tecnologia do útero através de uma descrição das políticas anatômicas coercitivas. Rezaire pergunta, “De quem é o corpo explorável? Por quem? E para quem?” *Sugar Walls Teardom* faz uma homenagem a estas mulheres – suas contribuições não foram esquecidas.

ys Rezaire.
ymbol meaning
have soundness'.
ent'. Seneb seeks
be physical,
ouls engaged
er for us to
ture our health,



Tabita Rezaire
Vista da instalação Seneb, 2016
HD video, 7'31"
Edição 1/3
Assista online:
<https://vimeo.com/171298063>
pág. 28

"Seneb é uma casa de mulheres lindas concentradas na cura", diz Rezaire.

O termo "seneb" tem suas origens na antiga palavra/símbolo Kemetico que significava "saúde", mas também pode significar "som" ou mesmo "ser som" ou ainda "ter sonoridade". Rezaire escreve que "o poder de cura do som é profundo, sábio e antigo". Seneb procura coletar o poder da vibração para curar feridas – sejam elas físicas, emocionais, tecnológicas, históricas ou espirituais.

De acordo com Rezaire, a casa de Seneb "é uma comunidade de almas engajadas com as tecnologias de cura Diaspóricas e Africanas, um centro de energia para que possamos lembrar, sentir e nos (re)conectar, compartilhar e vibrar o cosmos e nutrir nossa saúde, energia e sabedoria.

exploring the
The five images
d to race, sex,
s affect her own

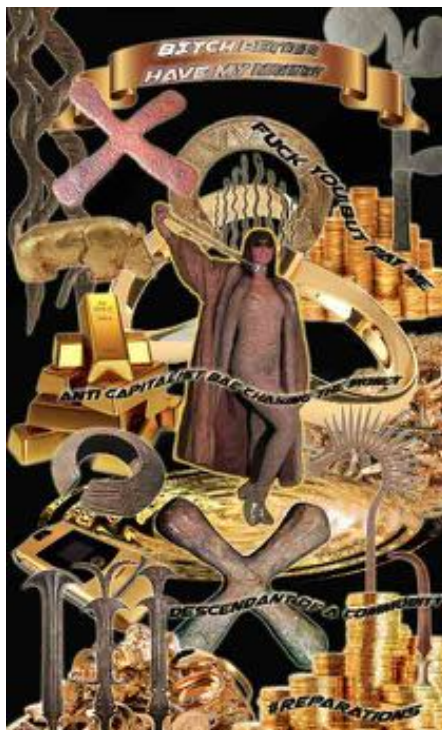


Tabita Rezaire
Inner Fire: Pimp My Brain, 2017
Impressão sobre metacrilato
170 x 100 cm
Edição 1/5
pág. 32

Fogo Interior (*Inner Fire*) é uma série de cinco colagens de autorretratos em tamanho real explorando a política das identidades da artista, suas aspirações e contradições. As cinco imagens respectivamente incorporam um arquétipo da mulher Negra em sua raça, seu sexo, sua espiritualidade, tecnologia e capital, mapeando como estas narrativas afetam a sua própria, assim como afetam os imaginários e as identidades coletivas.



Tabita Rezaire
Inner Fire: Shadelicious, 2017
 Diasec print
 170 x 100 cm
 Edition of 5



Tabita Rezaire
Inner Fire: BBHMM, 2017
 Diasec print
 170 x 100 cm
 Edition of 5

05

W.E.B. Du Bois

o cometa

original
The comet

tradução
Francisco Araujo
da Costa

referência
Du Bois, W.E.B. "Darkwater:
Voices from within the Veil".
New York: Harcourt, Brace
and Company: 1920.

Ele parou por um instante nos degraus do banco, assistindo o rio humano que corria Broadway abaixo. Poucos o notavam. Quase nunca o notavam, exceto de um jeito que doía. Ele estava fora do mundo. Era “nada!”, como dizia com amargura. Palavras soltas da multidão chegavam aos seus ouvidos.

— O cometa?

— O cometa...

Era só disso que se falava. Até o presidente do banco, quando entrou, sorriu para ele condescendente e perguntou:

— E então, Jim? Assustado?

— Não — o mensageiro respondeu secamente.

— Achei que já tínhamos passado pela cauda do cometa uma vez — interrompeu um subalterno sendo sociável.

— Ah, esse foi o Halley. Esse cometa é novo, um estranho, pelo que dizem. Que maravilha! Eu vi ontem à noite. A propósito, Jim — o presidente disse, virando-se mais uma vez para o mensageiro. — Quero que você vá aos cofres do subsolo hoje.

O mensageiro seguiu o presidente em silêncio. É óbvio que queriam que *ele* descesse até os cofres do subsolo. O risco seria grande demais para homens mais valiosos. Ele sorriu sério e continuou a escutar.

— Tudo de valor foi retirado desde que a água começou a vaziar — o presidente disse. — Mas estão faltando dois volumes de registros mais antigos. Você bem que podia dar uma olhada lá embaixo... não é muito agradável, imagino.

— Não, não muito — o mensageiro respondeu enquanto se afastava.

— Desta vez, a cauda do novo cometa vai acertar a gente ao meio-dia, Jim — disse o atendente do cofre

enquanto passava as chaves, mas o mensageiro desceu as escadas em silêncio.

Ele foi descendo sob a Broadway, onde uma luz fraca vinha do alto entre os pés de homens apressados, até o porão sombrio, no negrume e no silêncio sob aquela caverna mais profunda. Ali, com sua lanterna escura, ele tateava pelas entranhas da terra, embaixo do mundo.

Ele respirou fundo enquanto abria o último portão de ferro e pisou no lodo fétido que inundava o lugar. Em paz afinal, ele foi tateando em frente. Um rato enorme deu um salto, teias se arrastaram contra seu rosto. Ele foi explorando a sala cuidadosamente, prateleira por prateleira, o chão enlameado, cada canto e cada fenda. Nada. Ele voltou até o fundo, onde a parede tinha algo de diferente. Ele palpou e empurrou e forçou. Nada. Ele começou a se afastar, mas algo o levou de volta. Ele foi sondando e trabalhando quando, de repente, a parede negra inteira girou sobre dobradiças gigantes e um negrume se escancarou à sua frente. Ele espiou para dentro: evidentemente, era um cofre secreto, um esconderijo do velho banco que hoje estava esquecido. Ele entrou, hesitante. Era uma sala longa e estreita, com prateleiras nos lados e um velho baú de ferro no fundo. Em uma prateleira mais alta, ele encontrou os dois volumes de registros desaparecidos, e outros também. Com muito cuidado, ele arrumou os volumes em uma prateleira e se aproximou do baú. Era velho, forte e enfeijado. Ele observou a tranca, enorme e antiquada, e então virou a luz para as dobradiças. Elas estavam profundamente incrustadas de ferrugem. Ele achou um pedaço de ferro caído e começou a forçá-las. Por cem anos a ferrugem havia devorado e penetrado a tranca. Lenta, cansada, a tampa se ergueu, revelando seu tesouro com um último rangido: e lá estava, o esplendor fosco do ouro!

— Bum!

Um estrondo grave e doloroso reverberou em seus ouvidos. Ele deu um salto e olhou para o lados. Tudo estava escuro e paralisado. Ele foi Tateando em busca da luz e virou-a de um lado para o outro. De repente, ele sabia! A grande porta de pedra havia se fechado. Ele esqueceu o ouro e encarou a morte nos olhos. Com um suspiro, começou a trabalhar metodicamente. O suor frio banhava sua testa, mas ainda assim ele procurava, batia, empurrava e trabalhava, até que, depois de horas intermináveis, suas mãos acharam um pedaço de metal gelado e a grande porta girou mais uma vez sobre suas dobradiças até atingir algo macio e pesado e finalmente parar. A fresta era apenas o suficiente para ele se espremer. Ele viu o corpo do atendente do cofre, rígido e frio. Olhando fixamente para o corpo, ele sentiu uma onda de náusea. O ar parecia inexplicavelmente podre, com um cheiro forte e peculiar. Ele deu um passo, tentou agarrar o vazio e desmaiou sobre o cadáver.

Ele acordou com a sensação de horror, saltou de cima do corpo e foi Tateando escada acima, chamando pelo guarda. O vigia estava sentado, como que dormindo, com o portão oscilando livremente. O mensageiro olhou para ele por um instante e seguiu correndo até o subcofre. Ele chamou os guardas, em vão. Sua voz ecoava e re-ecoava de um jeito estranho. Ele se apressou mais uma vez quando entrou no grande subsolo do banco. Outro guarda estava prostrado com o rosto contra o chão, frio e inerte. Um medo paralisou o coração do mensageiro. Ele saiu correndo até o primeiro porão e entrou no banco. O silêncio da morte pairava por todo o lugar, e por tudo se viam as formas caídas, dobradas e estiradas de homens. O mensageiro parou e olhou ao redor. Ele não era um homem de se deixar afetar, mas a imagem era terrível!

— Assalto e assassinato — ele sussurrou baixinho quando viu a boca retorcida do presidente, gotejando onde estava caído sobre a mesa.

E então ele percebeu que se o encontrassem ali, sozinho, com todo aquele dinheiro e toda aquela gente morta, sua vida não valeria mais nada. Ele olhou para os lados mais uma vez e foi caminhando na ponta dos pés até uma porta lateral. Depois de se virar para trás uma última vez, girou o trinco em silêncio e se dirigiu para as calçadas de Wall Street.

Como a rua estava silenciosa! Não havia viva alma, apesar de ser meio-dia em ponto. Wall Street? Broadway? Quase alucinado, ele olhou para cima e para baixo, então para o outro lado da rua, e enquanto olhava um terror revoltante congelou seus braços e pernas. Com um grito engasgado de puro pavor, deu um salto, se encostou contra o edifício gelado e observou a cena sem saber o que fazer.

Sob o grande portal de pedra, uma centena de homens e mulheres e crianças estavam esmagados e retorcidos, forçados contra aquele grande vão como o lixo em uma lata, como se numa correria frenética por segurança, tivessem moído uns aos outros. Lentamente, o mensageiro foi se esgueirando contra as paredes, molhando os lábios ressecados e tentando entender o que acontecera, controlando o tremor em seus membros e o terror crescente em seu coração. Ele encontrou um executivo com chapéu de seda e sobrecasaca, que também havia se esgueirado ao longo de uma parede lisa e agora estava morto, uma expressão admirada congelada em seus lábios. O mensageiro virou os olhos às pressas em busca do meio-fio. Uma mulher estava recostada contra um poste, cansada, sua cabeça caída sobre as sedas e rendas de sua blusa. Ao seu lado estava um bonde, em silêncio, e dentro dele... mas o mensageiro deu uma olhada e seguiu em frente. Um jornalista imundo estava sentado na sarjeta, a "última edição"

presa em sua mão erguida. “Perigo!”, exclamavam as letras negras das manchetes. “Mundo avisa por telegrama. Cauda do cometa passará por nós ao meio-dia. Gases mortais esperados. Feche as portas e as janelas. Esconda-se no porão”. O mensageiro leu a notícia e seguiu em frente, cambaleando. Em uma janela no alto, uma menina tinha uma expressão assustada e manguitos sobre os braços. Na soleira de uma loja estava uma menina de rosto gentil, seus olhos virados para os céus, e no carrinho ao seu lado estava... mas o mensageiro não estava mais olhando. Foi a última gota: o terror estourou em suas veias e com um enorme grito sufocado, saiu correndo desesperado, correndo como apenas um homem amedrontado sabe correr, berrando e brigando com o ar até que, com um último urro de dor, caiu sobre a grama de Madison Square e ficou paralisado.

Quando se ergueu, ele não espiou as formas paradas e silenciosas sobre os bancos. Em vez disso, foi até uma fonte e banhou rosto, depois se escondeu em um canto, longe do drama da morte, onde se recompôs e tentou raciocinar sobre a situação. O cometa varrera a terra e o fim havia chegado. Estavam todos mortos? Ele precisava descobrir.

Ele sabia que precisaria se controlar e se acalmar ou acabaria louco. Primeiro, era preciso entrar em um restaurante. Ele caminhou até um hotel famoso na Quinta Avenida e entrou em seus salões lindos e fantasmagóricos. Lutando contra a náusea, arrancou a bandeja de um par de mãos mortas, voltou correndo para a rua e devorou tudo às escondidas.

— Ontem, não teriam me servido — ele sussurrou enquanto se forçava a engolir a comida.

Depois, ele seguiu avenida acima: olhando, espiando, telefonando, tocando campainhas, mas todos estavam no mais absoluto silêncio. Não haveria ninguém,

ninguém... ele não ousava pensar nisso, então foi continuando.

De repente, parou. Ele se esquecera. Meu Deus! Como fora se esquecer? Era preciso correr para o metrô, mas então quase riu. Não: um carro, se ao menos pudesse encontrar um Ford. Ele viu um. Com delicadeza, removeu seu fardo e se acomodou no assento. Ele testou o afogador. O carro tinha gasolina. Saiu dirigindo, tremendo, rua acima. Os mortos estavam por toda a parte, de pé, encostados, recostados, caídos em um silêncio terrível. Ele passou por um automóvel capotado e destruído; depois por outro, lotado com um grupo alegre cujos sorrisos ainda pairavam nos lábios mortos; por multidões e por grupos de carros, parados por policiais mortos. Na Rua 42, precisou desviar para a Park Avenue de modo a evitar o engarrafamento dos mortos. Ele voltou para a Quinta Avenida na Rua 57 e passou voando pelo Plaza e pelo parque, com seus bebês calados e sua multidão silenciosa, mas quando atravessava a Rua 72 ouviu um grito agudo e enxergou uma forma viva estendida de uma janela. Ele se espantou. Aquela voz humana soava como a voz de Deus em seus ouvidos.

— Olá... olá... socorro, pelo amor de Deus! — a mulher exclamou chorando. — Tem uma menina morta aqui e um homem também e... e lá tem gente morta na rua, cavalos mortos também... pelo amor de Deus, chame a polícia...

E com isso suas palavras se perderam em lágrimas histéricas.

Ele virou o carro num círculo repentino, atropelando o corpo de uma criança e saltando sobre o meio-fio. A seguir, subiu os degraus correndo, tentou abrir a porta e bateu violentamente. Depois de uma longa pausa, a porta pesada finalmente se abriu. Eles se encararam em um momento de silêncio. Ela não havia notado que ele era negro. Ele não havia pensado nela como branca. Era uma mulher

de cerca de vinte e cinco anos, uma beleza rara com um vestido sofisticado, cabelo dourado escuro e joias. Ontem, ele pensou com amargura, ela não teria olhado duas vezes para ele. Ele teria sido mera sujeira sob seus pés sedosos. Ela o encarou. De todos os tipos de homem que imaginara salvando-a, jamais sonhara em um como ele. Não que não fosse um ser humano, mas ele vivia em um mundo tão distante do dela, tão infinitamente longínquo, que jamais penetrava seus pensamentos. Observando-o com curiosidade, no entanto, ele parecia bastante comum. Era um trabalhador alto e escuro, de um dos tipos melhores, com um rosto sensível com uma expressão de impassibilidade e as roupas e mãos de um homem pobre. Seu rosto era lento e macio e seus modos ao mesmo tempo frios e nervosos, como uma chama há muito abafada, mas ainda viva.

Por um instante eles pausaram e avaliaram um ao outro, então a lembrança do mundo morto no lado de fora voltou e os dois se aproximaram.

— O que aconteceu? — ela exclamou. — Me conta! Não tem nada se mexendo. Está tudo em silêncio! Estou vendo os mortos da minha janela, como que ceifados pelo sopro de Deus... e estou vendo...

Ela o arrastou até as enormes cortinas de seda, onde, sob o esplendor do mogno e da prata, uma empregada francesa estava estirada em seu sono eterno, e ao seu lado estava prostrado o mordomo, ainda em seu libré.

As lágrimas corriam pelas bochechas da mulher e ela se agarrou ao seu braço até o perfume de sua respiração banhar seu rosto e ele sentir os tremores que corriam pelo corpo dela.

— Eu estava trancada na minha câmara escura, revelando as fotos do cometa que tirei na noite passada. Quando saí, eu... eu vi os mortos!

— O que aconteceu? — ela exclamou novamente. Ele respondeu devagar:

— Alguma coisa, cometa ou demônio, varreu a Terra esta manhã. Muitos morreram!

— Muitos? Muitos mesmo?

— Procurei por toda a parte e não via mais ninguém vivo, só você.

Ela sufocou um grito e os dois se entreolharam.

— Meu... meu pai! — ela sussurrou.

— Onde ele está?

— Ele saiu para o escritório.

— Onde fica?

— Na Torre Metropolitana.

— Deixe um bilhete aqui e vamos.

Mas então ele parou.

— Não — ele disse, decidido. — Antes, precisamos ir ao Harlem.

— O Harlem! — ela gritou, mas então entendeu.

Ela começou a bater o pé, primeiro com impaciência, depois olhou para trás e se arrepiou. Finalmente, desceu as escadas, resolvida.

— Tem um carro mais rápido na garagem do pátio — ela disse.

— Eu não sei dirigir esse — ele disse.

— Eu sei — ela respondeu.

Em dez minutos, estavam voando contra o vento em direção ao Harlem. O Stutz se ergueu e correu como um avião. Eles viraram na Rua 110 com duas rodas no ar e derraparam na entrada da 135.

Ele ficou fora apenas um instante. Quando voltou, seu rosto estava cinza. Sem olhar, ela disse:

— Você perdeu... alguém?

— Eu perdi... todo mundo — ele disse simplesmente. — A menos que...

Ele correu de volta e ficou vários minutos longe, mas para ela pareceram horas.

— Todo mundo.

Ele caminhou lentamente de volta com um paninho nas mãos, que depois enfiou em um bolso.

— Acho que fui egoísta — ele disse.

Mas o carro já estava seguindo em direção ao parque, desviando dos mortos negros e enrugados do Harlem: os rostos morenos paralisados, as mãos calejadas, as vestes simplórias, o silêncio, aquele silêncio selvagem e assustador. Os dois saíram do parque e foram descendo pela Quinta Avenida, dançando e desviando dos mortos, sem jamais precisar de buzina ou campainha, até a Torre Metropolitana, enorme e quadrada, aparecer no horizonte. Com muito cuidado, ele retirou o ascensorista morto de dentro e o elevador voou até o alto. A porta do escritório estava aberta. Na entrada estava a estenógrafa e, a sua frente, encarando-a, um atendente morto. O escritório interno estava vazio, mas um bilhete estava sobre a mesa, dobrado e endereçado, mas nunca enviado:

Cara Filha,

Fui dar um passeio de cem milhas na nova Mercedes do Fred. Não volto antes do jantar. Levarei Fred comigo.

J.B.H.

— Vamos — ela exclamou, nervosa. — Precisamos procurar na cidade.

De cima a baixo, de um lado ao outro, para a frente e para trás, aquela busca tenebrosa seguiu em frente. Tudo era silêncio e morte, silêncio e morte! Eles caçaram de Madison Square a Spuyten Duyvel, atravessaram correndo a Ponte de Williamsburg, varreram todo o Brooklyn e examinaram o rio desde o Battery até Morningside Heights. Silêncio, silêncio por tudo, e nenhum sinal de humanidade. Exaustos e enlameados, eles desceram a Broadway pela terceira vez, devagar, sob o sol escaldante, até finalmente pararem. Os dois respiraram fundo. Um odor, um cheiro, e com a mudança do vento, um fedor doentio encheu seus

narinas e lançou seu aviso. A garota se acomodou em seu assento, indefesa e impotente.

— O que vamos fazer?! — ela exclamou.

Agora foi sua vez de assumir o comando, o que fez sem demora.

— O telefone de longa distância, o telégrafo e o cabo, foguetes noturnos e depois... voar!

Ela olhou para ele com força e confiança. Ele não se parecia com os homens que sempre imaginara, mas agia como um, e ela estava feliz. Em quinze minutos, eles chegaram à central telefônica. Quando chegaram à porta, ele correu para a frente dela e empurrou-a gentilmente para fora enquanto fechava a porta. Ela escutou enquanto ele ia de um lado para o outro, sabendo os pesos que carregava, os pobres pesinhos que carregava. Quando ela entrou, ele estava sozinho na sala. O painel sinistro brilhava com a imobilidade críptica de uma esfinge. Ela se acomodou em um banquinho e colocou o fone de ouvido reluzente. Ela olhou para o bocal. Jamais vira um deles de perto antes. Era largo e preto, pontilhado com o uso; inerte; morto; quase sarcástico em suas curvas insensíveis. Parecia... ela rejeitou a ideia. Mas parecia, insistia em se parecer com... ela virou a cabeça e notou que estava sozinha. Por um instante, ficou aterrorizada, então o agradeceu silenciosamente e se virou decidida, respirando fundo antes de começar.

— Alô! — ela chamou baixinho.

Ela estava chamando o mundo. O mundo *precisava* responder. Mas será que o mundo *iria* responder? Será que o mundo...

Silêncio!

Ela falara baixo demais.

— Alô! — ela gritou a plenos pulmões.

Ela tentou escutar. Silêncio! Seu coração se acelerou. Ela gritou em alto e bom som:

— Alô... alô... alô!

O que era aquele zunido? Tinha que ser, mas não... mas seria o clique de um receptor?

Ela se aproximou do painel, moveu os pinos nos furos e chamou, chamou até sua voz se transformar quase em um grito, até seu coração estar martelando dentro do peito. Era como se tivesse escutado a última centelha da criação e o mal fosse silêncio. Sua voz caiu para um soluço. Ela ficou sentada, olhando estupidamente para o bocal negro e sarcástico, e a ideia voltou a aparecer. A esperança estava morta dentro de si. Ainda havia o cabo e os foguetes, era verdade, mas o mundo... ela não conseguia expressar o pensamento ou dizer a palavra. Era poderosa demais, terrível demais! Ela se virou para a porta com um novo temor no coração. Pela primeira vez, ela parecia perceber que estava sozinha no mundo com um estranho, com algo mais do que um estranho, um homem de sangue e cultura estranhas. Um desconhecido, talvez impossível de conhecer. Era terrível! Ela precisava escapar, precisava fugir. Ele não podia mais vê-la. Que ideias terríveis ele estaria...

Ela recolheu suas saias de seda em torno de seus membros jovens e macios, escutou com atenção e se recolheu para uma sala lateral. No mesmo instante, deu um passo para trás: a sala estava repleta de mulheres mortas. Ela saltou sobre a porta e começou a bater com força, sangrando os dedos até ela se escancarar. Ela olhou a cena. Ele estava na entrada do beco, uma silhueta alta, negra, imóvel. Estava olhando para ela ou para o outro lado. Ela não sabia, não se importava. Ela simplesmente deu um salto e saiu correndo, correu até ficar sozinha entre os mortos e os bastiões dos arranha-céus.

Ela parou. Estava sozinha. Sozinha! Sozinha nas ruas, sozinha na cidade, talvez sozinha em todo o mundo! Começou a ter uma sensação de engodo, de mãos que se esgueiravam às suas costas, de um movimento silencioso de coisas que não enxergava, de vozes sussurrando uma

conspiração horrenda. Ela olhou para trás e para os lados, assustando-se com sons estranhos e ouvindo outros ainda mais estranhos, até todos os nervos de seu corpo estarem tremendo, estendidos e prontos para gritarem ao menor toque. Deu um giro e correu de volta, chorando feito uma criança, até reencontrar aquele beco estreito e a silhueta negra e silenciosa em sua entrada. Parou para descansar, depois foi caminhando em silêncio até ele. Ela olhou para ele com timidez, mas ele não disse nada enquanto a ajudava a entrar no carro.

— Não... isso — ela sussurrou hesitante.

— Não... isso não! — ele respondeu devagar

Os dois entraram no carro. Ela se debruçou sobre o volante e soluçou, grandes soluços secos e trêmulos, enquanto se dirigiam à central telegráfica no lado leste, deixando para trás o mundo da riqueza e da prosperidade e partindo para o mundo da pobreza e do trabalho. O mundo atrás de si era morte e silêncio, grave e sério, quase cínico, mas sempre decente; aqui, era horrível. Ele trajava todas as formas mais tenebrosas do terror, da luta, do ódio e do sofrimento, coberto de crime e miséria, de ganância e luxúria. Apenas em seu silêncio aterrador ele se assemelhava com a morte no resto do mundo.

Mas enquanto os dois, voando solitários pelas ruas, observavam o horror do mundo ao seu redor, a sensação de estarem cercados pela morte foi desertando-os pouco a pouco. Eles pareciam se mover por um mundo mergulhado em um sono silencioso, não morto. Seguiam em reverência discreta para não acordar aquelas formas adormecidas que haviam encontrado a paz afinal. Atravessavam um cemitério mundial solene sobre o qual algum braço poderosíssimo brandira sua varinha. Toda a natureza dormia até, e ambos tiveram aquela ideia chocante ao mesmo tempo, até os dois se entreolharem: ele, pálido; ela, rubra. Para ambos, a visão de uma grande beleza, de fatos gigantescos e do

qual nada se dizia, encheu suas almas. Mas eles a colocaram de lado.

Grandes cabos negros nasciam da terra e desciam do sol, adentrando esse covil de bruxaria. Os relâmpagos reunidos do mundo estavam centrados ali, usando raios de luz para unir os pontos mais distantes da terra. As portas se abriram para a escuridão interior, e ele parou por um instante na soleira.

— Você sabe o código? — ela perguntou.

— Eu sei o pedido de socorro. É o que usávamos no banco.

Ela mal ouviu. Estava escutando o marulho das águas nas profundezas, aquelas águas sombrias e agitadas, águas frias e tentadoras, como se dizia. Ele entrou. Aos poucos, ela foi caminhando até o muro, onde as águas chamavam ao longe, e se pôs a esperar. Por muito tempo ela esperou, mas ele não veio. De repente, ela o viu também, parado ao lado das águas negras. Ele removeu seu casaco com cuidado e se posicionou, em silêncio. Ela foi rápido para o seu lado e colocou sua mão sobre o braço do homem. Ele não reagiu, não olhou. As águas continuavam a marulhar em seu ritmo hipnótico e mortal. Ele apontou para as águas e disse baixinho:

— O mundo está sob as águas agora... posso ir?

Ela olhou para seu rosto exausto e seu coração se encheu de piedade.

— Não — ela respondeu em uma voz calma e clara.

No alto, eles se voltaram para a vida mais uma vez e ele assumiu o volante. O crepúsculo escurecia o mundo e uma enorme mortalha cinzenta caía gentil e misericordiosamente sobre os mortos adormecidos. O brilho tenebroso da realidade parecia ter sido substituído pelo sonho de um grande romance. A mulher estava recostada em silêncio, escutando o zunido do motor, e buscava quase inconscientemente a rainha élfica que traria a vida de volta a esse

mundo morto. Ela esqueceu de questionar a velocidade com a qual ele havia aprendido a dirigir seu carro. Parecia natural. Quando deram a volta na Madison Square e chegaram às portas da Torre Metropolitana, ela soltou uma exclamação e arregalou os olhos. Será que havia encontrado a rainha?

O homem levou-a até o elevador da torre e os dois subiram rapidamente. No escritório do pai, os dois recolheram tapetes e cadeiras e ele deixou um bilhete sobre a mesa. A seguir, os dois subiram até o telhado e ele a deixou confortável. Por um tempo, ela ficou descansando, mergulhada em um devaneio sonolento, observando os mundos no alto e imaginando. Abaixo estavam as sombras negras da cidade; ao longe, o brilho do mar. Ela olhou para ele timidamente enquanto ele servia comida. Ele enrolou-a em um xale, encostando nela com reverência, mas também com carinho. Ela ergueu seus olhos cheios de gratidão, comendo enquanto ele servia. Ele observava a cidade. Ela observava ele. Ele parecia tão humano, e tão próximo agora.

— Você precisou trabalhar muito? — ela perguntou suavemente.

— Sempre — ele respondeu.

— Eu nunca tive o que fazer — ela disse. — Eu era rica.

— Eu era pobre — ele quase ecoou.

— O rico e o pobre se encontram — ela começou, e ele terminou:

— A todos o Senhor os fez.

— Sim — ela disse lentamente, e então olhou para a grande cidade morta que se estendia a seus pés, nadando em sombras negras. — E como parecem tolas nossas distinções humanas... agora.

— Sim. Eu não era... humano ontem — ele disse.

Ela olhou para ele.

— E seu povo não era o meu povo, mas hoje...

Ela parou. Ele era um homem, nada mais, mas em um sentido maior era um cavalheiro: sensível, bondoso, galante, em tudo exceto suas mãos e seu rosto. Ontem, no entanto...

— A Morte, a grande niveladora! — ele murmurou.

— E a reveladora — ela sussurrou gentilmente, erguendo-se com os olhos abertos.

Ele se afastou e, após se atrapalhar por um instante, lançou um foguete contra a escuridão do céu. O foguete subiu, berrou e voou, formando um rastro fino de luz e então espalhando suas estrelas até cair sob a cidade. Ela mal notou. Uma visão do mundo estava à sua frente. Pouco a pouco, a profecia de seu destino foi dominando-a. Acima do passado morto pairava o Anjo da Anunciação. Ela não era uma mera mulher. Não era alta ou baixa, branca ou negra, rica ou pobre. Era a mulher primordial, a mãe posante de todos os homens vindouros e Noiva da Vida. Ela olhou para o homem ao seu lado e esqueceu de tudo, tudo menos sua hombridade, sua hombridade forte e vigorosa, sua tristeza e seu sacrifício. Ela o viu glorificado. Ele não era mais algo distante, uma criatura baixa, um proscrito de outro clima e outro sangue, mas seu Irmão Humano encarado, Filho de Deus e Pai Todo Poderoso da raça do futuro.

Ele não enxergou a glória em seus olhos, pois continuou a observar fixamente o mar, lançando um foguete após o outro contra a escuridão que o ignorava. Um banco de nuvens púrpuras escuras vagava no oeste. Atrás delas e ao redor, os céus irradiavam uma luz fraca e estranha que inundava o mundo negro e quase produzia um tom menor. De repente, como que varrida por alguma mão enorme, a grande cortina de nuvens desapareceu. Junto ao horizonte estava uma estrela branca e longa, mística e maravilhosa! E dela ascendia até o polo, como o véu branco de uma

nuvem, uma chama pálida e larga que iluminava o mundo e ofuscava as estrelas.

Em um silêncio fascinado, o homem admirou os céus e deixou os foguetes caírem no chão. Memórias de memórias ganharam vida em cantos mortos de sua mente. Os grilhões pareceram se chocalhar e cair de sua alma. Do que havia de crasso e opressor e constrangedor em sua casta irrompeu a majestade solitária dos reis da antiguidade. Ele se ergueu entre as sombras, alto e sério, com o poder em seus olhos e cetros fantasmagóricos voando até suas mãos. Era como se um grande faraó ou lorde assírio voltasse a vida. Ele se virou para a mulher e viu que ela olhava diretamente para ele.

Em silêncio, imóveis, eles se viram face a face, olho a olho. Suas almas estavam nuas sob a noite. Não era luxúria, não era amor, era algo maior, mais poderoso, algo que não precisava do toque do corpo ou do frêmito da alma. Era um pensamento divino, esplêndido.

Aos poucos, sem fazer nenhum ruído, eles foram se aproximando, sob os céus acima, com o mar ao redor, a cidade morta e sombria abaixo. Ele surgiu das sombras aveludadas, enorme e negro. Esguia e branca como pérola, ela reluzia sob as estrelas. Ela estendeu suas mãos adornadas. Ele ergueu seus braços poderosos. Os dois gritaram um para o outro, quase em uníssono:

— O mundo está morto!

— Longa vida ao...

— Bii! Bii! — o grito rouco e agudo de um automóvel ecoou claramente do silêncio abaixo da torre.

Os dois deram um passo para trás e soltaram um grito, mas então se entreolharam com olhos trêmulos e vacilantes e com o sangue fervendo.

— Bii! Bii! Bii! Bii! — o grito enlouquecido voltou.

Quase que de seus pés, um foguete cortou o ar e espalhou suas estrelas sobre eles. Ela cobriu os olhos com

as mãos e sentiu seus ombros se erguerem. Ele caiu e se inclinou, tateando o chão às cegas, ajoelhado. Uma chama azul estalou preguiçosa depois de algum tempo e ela ouviu o berro de um foguete de resposta voando pelo ar.

Eles estavam parados como a morte, olhando para lados opostos.

— Blém! Crash! Blém!

O estrondo e o tinido dos elevadores velozes saltando desde o térreo estremeceu a grande torre. Um murmúrio e um burburinho de vozes desceu sobre a noite. Por toda a cidade morta, as luzes começaram a piscar, tremular e se acender, e então uma batida súbita anunciou que as portas de entrada da plataforma estavam cheias de homens. Um deles, com cabelos brancos esvoaçados, correu até a mulher e apertou-a contra o peito.

— Minha filha! — ele soluçou.

Atrás dele veio correndo um homem mais jovem e mais belo, vestido no uniforme elegante de um motorista, que se inclinou sobre a mulher com uma apreensão apaixonada e olhou fixamente para ela até ela desviar o olhar, seu rosto se ruborizando mais e mais.

— Julia — ele sussurrou. — Minha adorada, achei que tinha perdido você para sempre.

Ela ergueu a cabeça para ele com olhos estranhos e inquisitivos.

— Fred — ela murmurou quase vagamente. — O mundo... acabou?

— Apenas Nova Iorque — ele respondeu. — É terrível, horrível! Você sabe... mas você, como você escapou? Como sobreviveu a esse horror? Está bem? Está ilesa?

— Ilesa! — ela exclamou.

— E este homem? — ele perguntou.

Ele envolveu a forma caída da mulher com um braço e virando-se para o negro, mas de repente se enrijeceu e sua mão voou para a cintura.

— Ora! — ele rosnou. — Mas... é um crioulo! Julia! Ele... ele ousou...

Ela ergueu a cabeça e olhou para o ex-companheiro com curiosidade, mas então baixou os olhos e suspirou.

— Ele ousou... tudo, para me salvar — ela disse baixinho. — E eu... sou grata, muito grata.

Mas ela não olhou para ele novamente. Quando o casal se afastou, o pai tirou um rolo de notas de um dos bolsos.

— Aqui está, meu bom rapaz — ele disse, colocando o dinheiro nas mãos do homem. — Tome, tome. Como você se chama?

— Jim Davis — veio a resposta em uma voz vazia.

— Jim, muito obrigado. Sempre gostei da sua gente. Se quiser um emprego, me procure.

E com isso, eles se foram.

A multidão subiu e jorrou dos elevadores, conversando e cochichando.

— Quem era?

— Estão vivos?

— Quantos?

— Dois!

— Quem se salvou?

— Uma branca e um crioulo. Lá vai ela.

— Um crioulo? Onde? Vamos linchar o maldito do...

— Cala a boca! Ele é legal, salvou ela.

— Salvou nada! Não era da conta dele...

— Aí vem ele.

O homem negro foi se arrastando sob o clarão das luzes elétricas, com os olhos de um sonâmbulo.

— Ora, mas vejam só! — exclamou um curioso. — De toda Nova Iorque, só uma menina branca e um crioulo!

O homem negro não ouviu nada. Ele ficou em silêncio sob brilho das luzes, olhando fixamente para o

dinheiro em suas mãos e se encolhendo com aquela visão; lentamente, colocou a mão no bolso, tirou uma boininha de bebê e olhou mais uma vez. Uma mulher subiu até a plataforma e olhou para os lados, protegendo os olhos. Ela era pequena, de pele castanha, com o semblante exausto. Em um dos braços, levava o cadáver de um bebê negro. A multidão se abriu e seus olhos caíram sobre o negro. Com um grito, ela foi cambaleando até ele.

— Jim!

Ele girou e, com um soluço de alegria, pegou-a em seus braços.

06

raça na ficção científica: o caso do afrofuturismo

original

Race in science fiction:
the case of Afrofuturism

tradução

Petê Rissatti

referência

YASZEK, Lisa. "Race in
Science Fiction: The Case
of Afrofuturism." A Virtual
Introduction to Science Fiction:
Online Toolkit for Teaching SF.
2013.

Disponível em:

[http://virtual-sf.com/?page_](http://virtual-sf.com/?page_id=372)
[id=372](http://virtual-sf.com/?page_id=372)

Yaszek
Lisa

INTRODUÇÃO

O presente artigo trata da relação entre raça e ficção científica. Desejo, em especial, me concentrar no afrofuturismo – na conexão entre as raças afrodiaspóricas e a ficção científica. Então, sem mais delongas, vamos em frente. Como tenho certeza de que você já sabe, seja por suas viagens pela ficção científica ou por um projeto como este, a história que em geral contamos sobre esse assunto é que a ficção científica foi criada por europeus e norte-americanos brancos no final do século XVIII e início do século XIX, e apenas com o colapso dos projetos coloniais europeus e a ascensão do movimento dos direitos civis norte-americanos nos anos de 1960 começamos a ver negros entrando no gênero. É uma história bonita e simples, porém não é verdadeira.

Uma das coisas mais interessantes que os estudiosos têm dito agora é que a ficção científica na verdade foi um fenômeno global desde seus primórdios. Verificamos ficção científica vinda do Brasil já na década de 1830, e da China e do Japão nos anos de 1860. Então, em resumo, parece que no momento em que uma nação ou um grupo étnico começa a participar da cultura industrial, seus autores naturalmente se voltam à ficção científica como a primeira forma de contar histórias da modernidade tecnocientífica; como ideal, isso significa avaliar criticamente novas maneiras de atuar econômica e politicamente, e também científica e tecnologicamente. De forma mais específica, o que descobrimos é que autores de todas as cores – certamente eu incluiria autores brancos aí – usam a ficção científica para explorar as relações necessárias de ciência, sociedade e raça e reivindicar sua existência e de suas comunidades no imaginário do futuro global. Como veremos, isso tem uma importância especial no caso do afrofuturismo. E isso é exatamente o que veremos aqui: a antiga tradição de 150

anos de ficção especulativa escrita por negros chamada afrofuturismo.

Primeiro, vejamos uma definição do termo para os fins deste artigo. Afrofuturismo é a ficção especulativa ou a ficção científica escrita por autores afrodiaspóricos e africanos, um movimento estético global que abrange arte, cinema, literatura, música e academia. Mark Dery fala de um processo de “significação que se apropria de imagens de tecnologia e de um futuro proteticamente aprimorado” para explorar as esperanças e os medos que os negros enfrentam em um mundo altamente tecnológico. Da forma que vejo, há três objetivos básicos no afrofuturismo. Em princípio, o que os artistas afrofuturistas querem é contar boas histórias de ficção científica, e acredito que, se falarmos com qualquer autora ou autor negra(o) de ficção científica de qualquer lugar do mundo, ela(e) nos dirá que essa é a primeira coisa na qual ela e ele está interessada(o). No entanto, há também outros dois objetivos políticos associados ao afrofuturismo. Artistas afrofuturistas têm interesse em recuperar as histórias negras e pensar em como essas histórias permeiam toda uma variedade de culturas negras hoje em dia. Também querem pensar em como essas histórias e culturas poderiam inspirar novas visões do amanhã.

Vamos pensar um pouco mais sobre esses últimos dois objetivos. Muitos estudiosos pensam no afrofuturismo como uma extensão dos projetos de recuperação histórica que os intelectuais negros do lado de cá do Atlântico têm empreendido há mais de duzentos anos. Como Tony Morrison escreveu e falou com eloquência, esse tipo de projeto de recuperação histórica mostra como os escravos africanos e seus descendentes vivenciaram condições de falta de moradia, alienação e deslocamento que antecipam muito o que Nietzsche descreveu como as condições fundadoras da modernidade (cf. Gilroy). E assim é possível começar a ver por que a ficção científica tem tanto apelo entre os

artistas afrodiaspóricos. Se pensarmos nos negros como principais sujeitos da modernidade, aqueles que têm os envolvimento mais intensos com ela, a ficção científica tem a gramática que nos permite narrar esses envolvimento. Histórias sobre viagem no tempo e no espaço e histórias sobre encontros com o outro, o alienígena/estrangeiro, são caminhos ideais para trazer vida para essas experiências históricas para novos públicos. Apenas para me antecipar aqui por um momento, se pensarmos na história de Derrick Bell, "The Space Traders" ("Os comerciantes do espaço"), poderemos ver como o protagonista, professor Golightly, está sempre lidando com a história afro-americana em sua tentativa de compreender um futuro incerto, e isso é o que lhe permite perceber que os negócios dos Estados Unidos com os alienígenas talvez não terminem tão bem. Essa tentativa de conectar o passado com o presente e o futuro é fundamental para o projeto afrofuturista.

O objetivo seguinte dos afrofuturistas é mais positivo: não apenas lembrar o passado ruim, mas usar histórias sobre o passado e o presente para reivindicar uma história do futuro. É isso que o crítico musical afrobritânico Kodwo Eshun comenta em sua obra realmente excelente sobre afrofuturismo: como as histórias do futuro foram raptadas pelo que ele chama de "as indústrias de futuros". "As indústrias de futuros" é o termo que ele usa para o lugar onde a tecnociência, a mídia ficcional e as previsões de mercado se encontram – especialmente quando as ideias geradas por esses setores são transmitidas no mundo pela mídia de massa. O que tendemos a ver na mídia massificada repetidamente é a noção de que a negritude é uma catástrofe. Os espaços negros são zonas de distopias absolutas, nas quais o capitalismo ou não teve chance de intervir ainda ou fracassou. É o que vemos repetidamente nos noticiários: cidades negras são sempre descritas de maneira distópica. A África é um continente gigantesco, com

muitos ecossistemas e culturas, nações e povos, eventos e histórias diferentes, e ainda assim sempre é tratada de alguma forma como “O” lugar da distopia, assolada por seca, AIDS e fome, e raramente ouvimos coisas positivas sobre o progresso africano, a menos que seja em termos da intervenção capitalista.

Para Eshun, o afrofuturismo é importante porque é uma espécie de *storytelling*, uma contação de histórias que proporciona aos autores um meio público de intervir nesses futuros ruins que são escritos pela indústria de futuros e desafiá-los, alterá-los, reescrevê-los totalmente. Interessante é como Eshun faz comentários divertidos sobre W.E.B. Du Bois quando toca nesse tema. Como alguns de vocês devem saber, Du Bois foi um sociólogo afroamericano que escreveu ficção científica e cunhou o termo “dupla consciência” (*Souls* 8), que significa que o povo negro sempre vive sob a consciência de ser tanto africano quanto americano. O que Eshun vê de valioso no afrofuturismo é que ele tem a capacidade de ampliar a dupla consciência e até mesmo triplicar, quadruplicar ou quintuplicar a consciência, nos trazer uma noção de que há muitos caminhos diversos para pensar a existência negra e pensar as relações de ciência, sociedade e raça. Isso permite que os autores criem futuros complexos em todas as cores em vez daqueles que são simplesmente utopias embranquecidas ou distopias negras.

AFROFUTURISMO NOS ESTADOS UNIDOS: 1850-1960

Então, agora que já mostrei um pouco do histórico sobre os objetivos do afrofuturismo, quero levar você por uma breve história desse gênero e fazer algumas recomendações de leitura. O primeiro período sobre o qual quero escrever aqui é longo: o desenvolvimento do afrofuturismo nos Estados Unidos, que aconteceu de aproximadamente 1850

a 1960. Esse período, como se sabe, marca o estabelecimento da ficção científica e do afrofuturismo, e tanto uma quanto o outro eram gêneros populares com muitas semelhanças desde os seus primórdios. Tanto a ficção científica quanto o afrofuturismo eram, em geral, escritos por autores respeitados do *mainstream* que estavam experimentando uma variedade de gênero emergentes. Alguns exemplos famosos dos primeiros escritores de ficção científica são Mary Shelley, que brincou com o gênero gótico e escreve proto-FC em *Frankenstein* (1818); H.G. Wells, que aperfeiçoou a história da guerra futura em *The Battle of Dorking* [A batalha de Dorking] (1871) e *Guerra dos mundos* (1898); e Edward Bellamy, que atualizou a utopia para falar da era industrial e criou uma nova forma, a tecno-utopia, com *Looking Backwards* [Olhando para trás] (1887).

Nesse momento, vemos uma tendência semelhante no afrofuturismo norte-americano. Por exemplo, Charles Chestnutt era um autor do *mainstream* que escreveu contos como "The Goophered Grapevine" ["A vinha encantada"] (1887), que é uma explanação gótica sobre o racismo nos EUA que gira em torno de brancos do Norte que vão ao Sul e precisam lidar com a história de racismo e escravidão quando essa história tem impacto sobre o vinhedo que os do Norte estão comprando.

Imperio in Imperium (1899), de Sutton E. Griggs, é uma história de guerra futura na qual os negros norte-americanos pegam em armas contra os opressores brancos; é uma história fascinante, pois em grande parte do romance um protagonista é muito mais pacífico que o outro. Na busca por uma solução integrada para o racismo, esse protagonista em especial tenta todos os meios tecnocientíficos possíveis. Ele tenta especificamente educar os negros a se tornarem engenheiros e especialistas em agricultura e mostrar que podem ser modernos cidadãos tecnoculturais. Por fim, essa tentativa fracassa, e o outro protagonista incentiva o povo negro a pegar em armas e "não evitar a guerra, se

a guerra forçada”, exigindo, portanto, um futuro, não importa os meios necessários.

Uma história final importante desse período é “*New Light Ahead for the Negro*” [Uma nova luz adiante para o negro] (1904), que imagina uma utopia agrícola científica estabelecida sobre o conhecimento e a indústria negra. Assim, essa é uma história na qual os negros essencialmente transformam os Estados Unidos em um país mais produtivo e racialmente integrado ao alavancar o conhecimento tecnocientífico que conquistaram quando escravos e a educação que ganharam quando libertos para construir um Sul melhor.

Essa história nos leva às raízes do afrofuturismo. O gênero continuou a desenvolver-se no início do século XX de um jeito que poderíamos descrever como “diferente mas igual”. Talvez você não tenha familiaridade com essa frase, mas ela foi essencial para a política e a sociedade norte-americanas na virada do século XX, e sua intenção era pontuar que negros e brancos podiam compartilhar igualmente os recursos dos Estados Unidos, mas manter suas culturas diferentes uma da outra. E, embora isso tenha mesmo incentivado o desenvolvimento de duas sociedades separadas, elas não foram iguais nem nos sonhos mais delirantes. Em vez disso, a retórica do “diferentes mas iguais” transformou-se em uma maneira de manter a maioria dos recursos nas mãos dos brancos e distantes dos negros. Agora, vamos voltar à publicação de ficção científica na virada do século XX, quando descobrimos que autores negros e brancos estão escrevendo ficção científica, mas publicando em lugares distintos. Os autores brancos, em grande parte, publicavam em revistas de propriedade e operadas por brancos, como a *Weird Tales*, a *Amazing Stories* e a *Astounding Science Fiction*. Enquanto isso, os autores afrofuturistas publicavam, em princípio, em jornais

operados e de propriedade de negros, como *The Crisis* e *Pittsburgh Courier*.

O que é especialmente interessante nesse caso é que não era uma política de diferentes mas iguais imposta por brancos; em vez disso, parece ter sido escolhida pelos próprios autores negros. Parece haver várias razões para essa decisão coletiva. Uma hipótese que Samuel Delany levanta é a de que muitos autores negros evitavam revistas de gênero porque lhes pareciam muito frívolas. Se olharmos as imagens de capa e o miolo das revistas, poderemos ver como *The Crises* às vezes imprimia capas de ficção científica, como a edição de setembro de 1927, com uma mulher gigante segurando o Sol sobre uma cidade minúscula. De alguma forma, isso antecipa os filmes de ficção científica ridículos de Hollywood dos anos 1950, mas o projeto real é muito mais parte do movimento modernista, e assim sinaliza “alta literatura” em vez de “literatura de gênero”.

Ao contrário, capas de *Amazing Stories* eram muito diretas e tinham como intuito apelar a leitores em um nível visceral: sabe-se, quando se lê essa revista, que ela não tratará de uma metáfora, realmente será uma leitura sobre homens minúsculos lutando contra insetos gigantes. E assim é possível imaginar que alguns autores talvez tenham sentido que, se fossem tentar publicar uma história sobre revolução negra ou um gênio tecnocientífico negro, talvez não fossem levados particularmente a sério em revistas sobre brancos minúsculos lutando contra insetos gigantes.

July, 1926

25 Cents

AMAZING STORIES

HUGO GERNSBACH
EDITOR



- ^ Amazing Stories, de julho de 1926
- > Edição de The Crisis, setembro de 1927

THE CRISIS



SEPTEMBER '27

15¢ A COPY

O outro motivo pelo qual autores negros não parecem ter publicado muito nas primeiras revistas de gênero é que, de fato, havia várias histórias racistas publicadas nessas revistas. Talvez o exemplo mais famoso desse fato é “A Martian Odyssey” [Uma Odisseia Marciana], de Stanley G. Weinbaum, uma história de 1932. Essa história com frequência é tratada como central para a história da ficção científica, pois é simpática ao alienígena e tenta encontrar relações entre humanos e extraterrestres. Até aquele momento, não se via muitas histórias assim. Claro que o problema é que os seres humanos que habitam a história de Weinbaum *sabem* que os marcianos que encontraram são seres inteligentes e racionais precisamente porque seus sistemas de classificação de conhecimento são mais sofisticados que aqueles do povo africano da Terra. Dessa forma, a história sugere que não é possível ser uma pessoa “real” se for negra – e principalmente se ainda viver na África. Vê-se porquê pessoas como Du Bois, Chesnutt e Griggs talvez não tivessem vontade de publicar em revistas que trouxessem essas histórias – não parecia um local especialmente acolhedor. Teriam que encampar batalhas demais.

Então, agora que sabemos onde os afrofuturistas da virada do século passado publicavam e temos uma noção melhor dos motivos pelos quais publicavam lá, consideraremos as principais questões que sempre surgem nas histórias afrofuturistas desse período: “Haverá um futuro para o povo negro?” e “O que pessoas negras terão de fazer para garantir um futuro no qual sejam cidadãos livres?”. Para responder a essas questões, autores afrofuturistas contaram a seu público histórias empolgantes sobre pessoas negras que usaram a ciência e a tecnologia para fazer coisas incríveis: sobreviver a desastres, iniciar revoluções e construir admiráveis mundos novos. Vou falar agora sobre três das minhas histórias favoritas desse período do afrofuturismo norte-americano. A primeira é “Blake or the Huts of Ame-

rica" [*Blake ou as cabanas da América*], que foi publicada em forma serializada na *Anglo-African Magazine* entre 1859 e 1862. *Blake* se passa em um mundo alternativo, no qual escravos afro-americanos se revoltam contra seus donos brancos do Sul e estabelecem um estado negro livre em Cuba. Assim que chegam lá, planejam usar todo o conhecimento que adquiriram como escravos para construir um império próprio do algodão, solapando assim o controle dos Estados Unidos sobre a indústria algodoeira e fazendo do novo Estado-nação negro um ator mundial tecnológico. O que talvez seja o mais fascinante nesta história é que Delaney e seus amigos realmente planejavam fazer isso. Todos os recursos oriundos de *Blake* foram investidos em um fundo para enviar escravos libertos de volta à Libéria, onde entrariam em parceria com fazendeiros africanos para construir um império do algodão e conseguir sufocar economicamente o Sul norte-americano. Gosto do fato de esse livro ser sobre algo que o povo negro realmente tentaria fazer, então se transforma em ficção científica em dois níveis.

Outra história desse período que é interessante e importante ao mesmo tempo é "The Comet" ["O cometa"], de W.E.B. Du Bois. Du Bois é mais conhecido como sociólogo e um dos primeiros teóricos modernos de relações de raça. De fato, ele escreveu algumas histórias de ficção científica sobre o tema, inclusive "The Comet", que é de uma coletânea de histórias que Du Bois publicou em 1920. É uma história de desastre na qual um cometa que passa pela atmosfera da Terra libera um gás venenoso que parece matar a todos, exceto um homem negro que está em um cofre subterrâneo de banco no momento. Quando sobe à superfície, nosso protagonista fica, em um primeiro momento, completamente horrorizado com a situação. No entanto, quanto mais fica consigo mesmo na Terra, mais começa a gostar, pois, de uma hora para outra, ele tem acesso a carros e produtos que não podia ter antes, pode

ir comer em restaurantes nos quais não tinha permissão de entrada antes, e assim parece que, talvez, no fim das contas, esse desastre não tenha sido de todo ruim. Por fim, nosso protagonista encontra uma mulher branca que se descreve como fotógrafa e feminista. No início, nossos dois heróis se veem como alienígenas – e realmente é assim que Du Bois escreve, como sendo “alienígenas em sangue e cultura” (“O cometa”). Porém, rapidamente eles superam suas diferenças e decidem que vão criar juntos uma nova raça. Infelizmente esse plano não funciona, pois os leitores acabam descobrindo que o gás venenoso não matou todo mundo. Em vez disso, os brancos voltam para reclamar sua filha perdida e ficam sabendo que a única pessoa que realmente morreu nesse desastre é o filho do negro. Assim, parece que Du Bois está afirmando que a única maneira de as relações de raça nos Estados Unidos serem consertadas é por meio de uma catástrofe que dizime negros e brancos igualmente.

A terceira história que quero comentar desse período é *Black Empire* [*Império negro*], de George Schuyler, originalmente publicado como duas séries no *Pittsburgh Courier*, “Black Internationale” e “Black Empire”, entre 1936 e 1938. *Black Empire* imagina um presente alternativo no qual povos afrodiáspóricos reúnem seus talentos científicos, militares, artísticos e comerciais para decretar uma revolução global contra as nações brancas que os escravizaram e oprimiram por mais de dois séculos. Fazem isso dizimando os Estados Unidos com uma guerra biológica, bombardeando a Europa até submetê-la e estabelecendo um Império Negro utópico em África. Como talvez se imagine, mesmo a partir dessa breve descrição, é uma história empolgante, ainda mais porque os editores do *Pittsburgh Courier* – que era o maior jornal de propriedade e lido por negros de sua época – lançavam a história de Schuyler em capítulos na primeira página, lado a lado com o noticiário

regular. Claro, as pessoas eram tão inteligentes à época quanto são hoje em dia, e por isso tenho certeza de que ninguém pensou equivocadamente que *Black Empire* se tratava de uma notícia real, mas imagine o quanto deve ter *provocado ideias* ler essa história de revolução negra global juntamente com as notícias regulares de depressão econômica contínua, guerra mundial iminente e o frustrado movimento dos direitos civis norte-americanos.

AFROFUTURISMO NOS ESTADOS UNIDOS: 1960-PRESENTE

A segunda maior fase do afrofuturismo estende-se de 1960 até os dias de hoje e marca o período no qual o afrofuturismo se integra com a ficção científica *mainstream*. Suspeito que haja dois motivos para essa integração acontecer nesse momento. Em primeiro lugar, esse período marca o auge do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, e por isso é natural que vejamos esse fato também na literatura. Em segundo, uma nova geração de autores de ficção científica associados ao movimento “New Wave” estava no processo de redefinir a própria ficção científica, e um de seus principais interesses era tornar o gênero social e cientificamente relevante. Os anos de 1960 e 1970 viram autores aclamados pela crítica, inclusive Samuel Delany, Octavia Butler, Charles Saunders e Steve Barnes, começarem a publicar histórias sobre ciência, sociedade e raça em revistas e na imprensa de ficção científica *mainstream*. Hoje em dia, é possível encontrar todos esses autores e muitos outros em antologias, como *Dark Matter* [Matéria escura] (2000) e *Dark Matter: Reading the Bones* [Matéria escura: leitura de ossos] (2004), celebrados por grupos de ficção científica como a Carl Brandon Society e representados em eventos como OnyxCon e a Black to the Future Conference.

Como seus predecessores, os afrofuturistas desse período estão interessados em questões de ciência, sociedade, raça e futuridade. Considerando o relativo sucesso do movimento dos direitos civis, a maioria dos artistas contemporâneos acredita que, sim, existirá de fato algum tipo de futuro para o povo negro. Contudo, isso leva a uma nova questão: como será esse futuro? Para responder a essa questão, os afrofuturistas desse período criam novos mundos extraordinários do amanhã extrapolados especificamente a partir do passado afrodiaspórico. Consideremos, por exemplo, a premiada história de Octavia Butler, "Bloodchild" ("Filho de sangue"), publicada pela primeira vez na revista *Asimov's*, em 1984. "Bloodchild" passa-se em um futuro no qual os seres humanos que abandonaram a Terra para colonizar as estrelas são escravizados por alienígenas semelhantes a insetos, que usam os humanos para gestar seus ovos. A escravidão terminou e, como seus semelhantes do pós-Guerra Civil nos Estados Unidos do século XIX, as duas raças entraram em um período de reconstrução, no qual devem reconhecer sua interdependência desigual mas inevitável e encontrar uma maneira de substituir relações baseadas em ignorância e violência pela educação interestépcie e pela relação interpessoal. É uma história profundamente desconfortável de várias maneiras, mas também cheia de esperança – afinal, "Bloodchild" termina como uma história clássica de Hollywood, com nossa protagonista inseto fêmea e seu amante humano do sexo masculino entrelaçados no tipo de abraço romântico que certamente levará a uma nova geração e, como Butler sugere, a uma ordem mundial nova e melhor.

Embora "Bloodchild" celebre o tipo de diálogo inter-racial e as relações interpessoais que tornaram a mudança possível nos Estados Unidos, outras histórias como "The Space Traders" de Derrick Bell servem como alertas de que a história também pode se repetir de uma forma

ruim. “The Space Traders” foi escrita em 1992 e, dois anos depois, foi rodado um curta-metragem para a *Cosmic Slop*, antologia de séries de ficção científica da HBO.¹ Como se pode ver, tanto a versão impressa quanto a cinematográfica dessa pequena história arrepiante acontecem em um futuro próximo levemente alternativo, no qual os Estados Unidos entraram em um período de declínio e estão em perigo de perder seu *status* de potência mundial. De repente, um grupo de alienígenas misteriosos aparece e promete resolver os problemas do país se ele simplesmente entregar sua população negra. Como mencionado antes, o professor de Harvard Golightly tenta argumentar com o governo branco para declinar da oferta e cumprir seus deveres humanísticos para com seus cidadãos negros. No entanto, todos os esforços são em vão, e a história termina com uma imagem que invoca a história afrodiáspórica, quando os negros norte-americanos são reunidos, acorrentados e arrebanhados para dentro de uma nave que os levará a um futuro que eles não criaram.

Outros autores ainda questionam como seria o mundo se a história em si tivesse se desenrolado de outra forma. Essa questão conduz o romance de 2002 de Steve Barnes, *Lion's Blood* [*Sangue de leão*] e sua sequência de 2003, *Zulu Heart* [*Coração zulu*]. Os livros de Barnes são histórias alternativas nas quais a África se torna o centro do desenvolvimento tecnocientífico, e os africanos colonizam as Américas usando os europeus tribais como força de trabalho escrava. Embora isso permita um modelo de tecnocultura levemente distinto – um impulsionado por balões e energia eólica em vez de trens e outros dispositivos rápidos e movidos a vapor –, as relações sociais que estruturam o

1 Veja essa história gratuitamente em <http://www.youtube.com/watch?v=D8yFiam9260> (última verificação em 1.8.2013, ainda disponível no YouTube)

mundo de Barnes terminam parecendo muito com aquelas dos Estados Unidos do século XIX. E assim, embora os atores tenham mudado de papel, a história termina se repetindo completamente com a eliminação de animais e povos indígenas norte-americanos.

AFROFUTURISMO GLOBAL: 1980-PRESENTE

Por fim, quero enfatizar uma terceira corrente de afrofuturismo que emergiu nos anos 1980 e ainda está em um período de crescimento real hoje em dia – é o que chamo de afrofuturismo global. Como seus semelhantes nos Estados Unidos, os afrofuturistas globais com frequência publicam em revistas e editoras de ficção científica ocidentais. Também trocam ideias e colaboram com outros afrofuturistas ao redor do mundo via sites on-line, inclusive *Jungle Jim* (uma revista *pulp* africana bimestral), *Story Time* (ficção de gênero semanal por autores africanos) e *3Bute* (uma antologia on-line dedicada às questões da modernidade africana).

Os afrofuturistas globais também são como seus semelhantes norte-americanos, pois suas histórias giram em torno de questões de raça e futuridade. Aqui, a principal questão é: o futuro parecerá com o passado e o presente conforme vivenciados pelo povo dos Estados Unidos de todas as etnias ou refletirá as experiências do povo negro de outras partes do mundo? Extrapolando suas experiências pessoais e históricas, esses autores em geral criam novos futuros realmente estranhos ao combinar elementos do Ocidente e do restante do mundo. Consideremos, por exemplo, o premiado romance de Nalo Hopkinson, lançado em 2000, *Midnight Robber* [*A ladra da meia-noite*], que imagina um futuro no qual colonizações intergalácticas e intertemporais são possíveis por uma combinação original de redes avançadas de computadores, nanotecnologia e práticas caribenhas de contação de histórias. Essa combina-

ção estranha de práticas tecnocientíficas e culturais acabam sendo a chave para a criação de um futuro novo e mais igualitário: a heroína de Hopkinson sobrevive a uma vida em um mundo hostil e até mesmo negocia um novo futuro pacífico para humanos e alienígenas exatamente porque consegue juntar ciência “branca” e cultura “negra” de formas novas e produtivas.

O autor queniano-canadense Minister Faust leva esse tipo de mistura tecnocultural adiante no livro aclamado pela crítica lançado em 2004, *Coyote Kings of the Space Age Bachelor Pad*. [Reis Coiotes do Kitchenette da Era Espacial]. Nessa obra, geeks afrocanadenses precisam combinar tudo que aprenderam com a ficção científica, os quadrinhos e os jogos de RPG ocidentais com práticas ancestrais científicas e militares africanas quando descobrem que um deles é o ponto fulcral de uma luta de 7.000 anos entre o bem e o mal. Embora a história possa parecer exótica, Faust a torna legível para leitores ocidentais com personagens que são bem familiares – inclusive o jovem ingênuo que precisa dominar seus talentos sobrenaturais, o companheiro engraçado que consegue construir qualquer coisa e a princesa guerreira misteriosa que os recruta para sua causa. Como um de meus alunos declarou depois de se esfalfar durante todo um semestre com o romance de Faust: “Finalmente entendi! É como *Guerra nas estrelas*, mas se passa vinte anos atrás no Canadá com negros.”

“Virus!” [“Virus!”], conto do ganense Jonathan Dotse, de 2011, primeira parte de um romance que está para ser lançado chamado *Accra 2057*,² usa técnicas semelhantes para apelar a um público global. “Virus!” acompanha as aventuras de uma adolescente da área rural de Gana que

2 NdT. O romance ainda não foi lançado. O autor mantém um site chamado AfroCyberPunk Interactive que pode ser acessado em <https://www.afrocyberpunk.com>.

usa o computador instalado em sua cabeça para se tornar uma agente de informações ilegais no submundo empolgante mas perigoso da cidade de Accra, no ano de 2057. Depois de quase perder a vida para um vírus aparentemente oportunista, ela se junta a um policial aposentado e a um programador de computadores exilado para descobrir uma trama de dominação mundial que emana do coração do deserto do Saara. O que considero mais incrível nessa história é que ela se mescla à história e à cultura de Gana, mas é fácil de absorver porque é contada de forma que será familiar a qualquer um que tenha lido o clássico romance cyberpunk de William Gibson, *Neuromancer*, ou assistido à trilogia *Matrix*, das irmãs Wachowski.³

CONCLUSÃO

Em essência, a ficção científica é uma linguagem global que possibilita às pessoas comunicarem sua experiência em ciência, tecnologia e sociedade através de séculos, continentes e culturas, o que prova ser a verdade das tradições de *storytelling* especulativas afrodiaspóricas e africanas que reuni sob o nome de “afrofuturismo”. Há uma tendência na imprensa de massa de tratar os negros como as vítimas de toda uma modernidade tecnocientífica distópica; nessa versão da história, o povo afrodiaspórico é formado por descendentes mal-afortunados de escravos, cujas costas serviram de base para a construção das modernas nações ocidentais, e os africanos são vítimas de práticas colonizadoras que não criaram nada além de doença e fome. No

3 NdT. Na época da publicação deste artigo, apenas Lana havia se assumido transgênera, por isso a autora usa a palavra “siblings”, que é uma maneira neutra de se referir a irmãos e irmãs; em 8 de março de 2016, Lilly também assume publicamente ser transgênera, por isso optamos por usar a informação atualizada.

entanto, como espero ter mostrado neste artigo, os afrofuturistas insistem que o passado, o presente e o futuro são mais complexos que isso. Nas primeiras histórias afrofuturistas, a escravidão produz miséria, mas também produz genialidade tecnocientífica; nas histórias posteriores, as histórias de escravidão e colonização – a história do passado ruim da modernidade – se tornam a fonte de inspiração para se imaginar o que talvez sejam realmente futuros novos e ao menos um pouco melhores. E é isso que acho tão atraente no afrofuturismo: como todas as melhores ficções científicas, nos dá esperança de que haja maneiras diferentes de sermos cidadãos do moderno mundo global.

OBRAS CITADAS

3Bute. <<http://3bute.com>>. (Acessado pela autora em 10.08.2013. Não está mais disponível, conforme acesso em 13.3.2019).

Dery, Mark. "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose." in: *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Ed. Mark Dery. Durham: Duke UP, 1994, p. 179-222.

Du Bois, W.E.B. "The Souls of Black Folk". Ed. B.E. Hayes. Oxford: Oxford University Press, 2008.

—. "The Comet." *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*. Ed. Sheree R. Thomas. Nova Iorque: Warner, 2000, p. 5-18.

Eshun, Kodwo. "Further Considerations on Afrofuturism." in: *CR: The New Centennial Review* 3.2 (2003): p. 287-302.

Gilroy, Paul. "Living Memory: An Interview with Toni Morrison." in: *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. Londres: Serpent's Tail, 1993, p. 175-82.

Griggs, Sutton E., "Imperium in Imperio: A Study of the Negro Race Problem". 1899. Nova Iorque: Arno, 1969.

Jungle Jim. Disponível na internet em <<http://www.junglejim.org/>>. (Acessado em 10.08.2013. Não foi possível acessar em 7.3.2019.)

Story Time. Disponível na internet em <<http://publishyourstory.blogspot.com/>>. (Acessado em 10.08.2013. O site ainda existe, porém não é mais atualizado.)

07

a necessidade
de amanhã

Samuel
Delany

original

The necessity of tomorrows

tradução

Juliana Berlim

referência

DELANY, Samuel. "The
necessity of tomorrows",
Starboard Wine. Nova
Iorque: Dragon Press, 1984.

Na esquina ao sul do quarteirão ficava a agência funerária da senhora Dade. Bem ao centro da parte norte a do senhor Sterrit. Entre elas ficava a Levy and Delany, a casa funerária de meu pai (*agente funerário*¹ era um termo que ele detestava; ele se considerava um diretor de funerais). Quando eu tinha sete anos meu pai mandou cobrir a frente da loja com tijolos vermelhos. Letras em alumínio que se projetavam da fachada a partir de pequenas hastes vieram tomar lugar do antigo letreiro – letras em neon verde em suas máscaras de sombra² de estanho, o invólucro metálico inteiro quase do meu tamanho naquela época. Os operários do andaime o baixaram em cima da porta, primeiro o L e depois o Y. Levy tinha morrido antes de eu nascer. Contudo, crescendo com Levy and Delany, aconteceu que anos atrás eu pensei em perguntar por que meu pai tinha mantido o nome de seu antigo sócio, de quem ele mais tarde arrematou a parte. A princípio amigos, eles só firmaram sociedade por pouco tempo. (Anos depois minha mãe me contou, sorridente: “Seu pai dizia que ele sempre teve uma grande dívida com o senhor Levy: ele mostrou a seu pai todas as maneiras possíveis de como *não* se conduzir um negócio funerário de sucesso”). Apesar disso, eu imagino, agora com meu pai morto há vinte anos, se os dois encontraram uma ironia de ser um homem judeu ou irwhat, em meados dos anos 1940, era considerado um estabelecimento funerário muito bem sucedido no Harlem. De qualquer maneira, a ironia era enganosa. Ambos eram homens negros. Ambos deviam seus patronímicos étnicos aos brancos que foram donos de seus avós, de seus bisavós.

1 NdT. *Undertaker* no original.

2 NdT. *Shadow masks* no original. “A máscara de sombra é uma das duas tecnologias usadas na fabricação de televisores de tubo de raios catódicos e monitores de computador que produzem imagens coloridas nítidas e focadas”. Wikipedia (inglês). Acesso em 12/03/2019.

À nossa esquerda se encontrava a mercearia do senhor e da senhora Onley, que os Onleys gerenciavam junto com seu filho adulto Robbie. No verão, balcões de madeira pintada de verde descansavam sob o toldo, cheios de repolhos, cenouras, pimentas vermelhas e verdes, embora aquilo de que eu me lembre com muito mais clareza é da exótica safra de outono: bananas, couves, romãs, cocos, cana de açúcar, mangas. Minha infância parece ter sido continuamente pontuada pela frase: “Você podia ir lá na loja, Sam, e me trazer...” da minha mãe. Depois dos inevitáveis episódios do troco caído por acidente enquanto eu carregava a sacola de papel pardo pelas escadas laterais da cozinha, ao longo de muitos meses, enquanto a senhora Onley permanecia implacavelmente calma atrás do balcão com seu avental, que alternava entre as cores branca, azul ou verde, minha súplica era uma frase insistente e envergonhada: “Senhora Onley, *por favor*, não me dê o troco. Ponha dentro da sacola de papel. Dessa forma eu não tenho nem que tocar nele e o pessoal lá em cima receba ele todo”.

À nossa direita ficava a loja de ferragens e artigos para o lar do senhor Lockley. O senhor Lockley era um homem magro, levemente mais escuro do que um papel de embrulho, de cabelos brancos, um rosto murcho e uma perna (falsa) que eu sempre ficava imaginando se era articulada e de madeira como a do meu primo Jimmy. Jimmy perdera a sua durante a Segunda Guerra Mundial e tinha um jogo de xadrez muito bom. À medida que os anos passavam, a gerência da loja foi assumida cada vez mais pelo filho calvo do senhor Lockley, Albert, e sua nora ruiva, Minnie. De memória, aquele lugar, sempre na penumbra, parecia se expandir por quarteirões e quarteirões sob o teto estampado de alumínio e as primeiras luzes fluorescentes da vizinhança. Ao lado do corredor estreito, as bandejas

quadradas do balcão – as da frente feitas de vidro, as bem no fundo da loja, de madeira – continham rolos de fita de eletricitista preta, pilhas de ioiôs amarelos e laranja, caixas de tachas para carpete, anéis de papelão com bolas de borracha do tamanho de uma noz em um buraco no meio de cada um deles, iluminados com aproximadamente dez tomadas multicromáticas; ratoeiras (nós tínhamos duas debaixo da nossa pia da cozinha), cujas versões maiores eu pensava, na minha inocência, que deviam ser para caçar gatos; pregos, parafusos, botões, pilhas de pratos baratos, sobre os quais eu pensava sobre quem poderia comer algo neles; martelos, chaves de fenda com cabos amarelo-claros, quadros de cortiça cheios de tachas, caixas de grampos, rolos de fita Scotch, a máquina (o ruído da máquina copiadora de chaves); e pequenas imagens religiosas em molduras de plástico púrpura, sujas como os pratos.

Antes de mais nada, naquele tempo a loja do senhor Lockley era a única que eu conhecia com uma grade. (Nós tínhamos grades nas portas de trás da casa, na casa e na sala de estar atrás do mármore e das cortinas púrpuras, mas viver com elas, dia sim e dia não, eu, de alguma forma, dificilmente tinha visto algo parecido). A grade do senhor Lockley tinha numerosas barras verticais pretas, as quais se articulavam entre elas numerosas diagonais com rolos nas pontas. Se você estivesse na rua de manhã bem no instante em que o sol iluminava as cornijas do lado longínquo da Sétima Avenida, as hastes cortavam a luz em losangos dourados entrelaçados na sombra e os deitavam no esplendor empoeirado do lado de dentro.

Eu acho que tinha nove anos.

Era uma noite quente de outono, embora às seis horas da noite o sol tivesse perdido metade de sua luminosidade e dobrado a profundidade de sua escuridão³. Eu

3 NdT. *Blue*, no original.

assistia a Albert prender no ferrolho o terceiro cadeado grande e se virar para a escadaria que dava para seu apartamento. Subi na porta de metal preto do porão e – tchan! – se moveu sob meus Keds americanos. Eu andei até a grade, pus a palma da mão contra uma haste. Era fria e áspera.

Empurrei de leve.

A grade se mexeu – só não se mexeu como uma estrutura rígida de ferro trancado. Ela se ondulou como uma cortina. Pus meu rosto para cima contra ela, olhei através dela, empurrei de novo. Embora os pés e os topos das barras fossem tolhidos por contêdores metálicos, o movimento que percorria a estrutura saía claramente em ondas. Eu podia vê-la ondular. Eu podia ouvir o chacoalhar e assistir às ondas se afastarem longe de mim em direção às partes superiores da janela. Coloquei as duas mãos no metal, meu rosto o mais próximo que consegui, vendo através da grade, que daquele ângulo parecia uma simples folha de papel.

Chacoalhei uma vez.

Esperei. Enganchei meus dedos em volta das hastes e chacoalhei duas vezes.

Esperei de novo.

Então eu sacudi o mais forte que consegui. E continuei sacudindo. O barulho feria meus tímpanos. As hastes sapateavam em seus contêdores, e todo o conjunto se dissolveu em estrondo e algazarra.

“Que raios você está *fazendo*? Para com isso!”

Eu me virei.

“Você tá maluco?”, meu pai perguntou, como ele geralmente fazia naquele tempo. Ele ouvira o barulho e saíra pela porta da casa funerária para ver o que seu esquitinho de nove anos de idade estava aprontando. “Pare com isso e suba já pra casa! Você vai terminar na cadeira elétrica, eu juro!”, o que parecia ser sua mais comum

repreensão para toda e qualquer infração minha, menor ou maior, uma repreensão que seu pai usara frequentemente com ele; e desde que meu pai tinha obtido algum sucesso com ela, ele se sentia justificado em usá-la comigo – apesar de, francamente, ela me ser ao mesmo tempo desnorteadora e apavorante.

Corri pra cima.

Mas depois, quando eu estava deitado na minha cama no terceiro andar, ouvindo o tráfego noturno riscando a Sétima Avenida, pensei de novo na grade. Suas peças rígidas, umas longas, outras curtas, estavam atadas de uma maneira tão flexível que durante o dia não só se podia dobrá-la até a parte final da janela da loja, mas, quando estivesse estendida, movê-la para qualquer parte se trazia através de sua extensão em uma progressão visível e audível. O movimento era passado de junção à junção. Cada haste pegava o movimento daquelas que se juntavam em sua ponta e passava um movimento resultante para aquelas que se juntavam a seu oposto. Não importava o quão barulhento era o ranger, era um processo ordenado e padronizado.

Minha infância não foi uma infância típica do Harlem. Por um lado, vivíamos em uma casa própria e tínhamos uma empregada. O negócio do meu pai ficava no andar térreo. Morávamos no segundo andar. Por outro lado, eu não frequentava nem a escola pública dois quarteirões ao norte nem a escola católica da esquina. Durante minha primeira infância, toda manhã meu pai, ou eventualmente um dos empregados, me levava para uma escola particular na rua 89 perto da Park Avenue. O público da escola era completamente branco, amplamente judeu, e se educavam ali os filhos de uma quantidade boa de milionários, luminas literários, autoridades governamentais, personalidades teatrais, o que mantinha o nome da escola, com uma

frequência justa, nas páginas dos jornais tanto quanto nas rodas de fofocas da gente de Nova Iorque nas propriedades osmóticas do sucesso.

Nos anos 40 a fronteira sul do Harlem era muito mais abrupta do que é hoje: a rua 110, ao longo da parte alta do Central Park, a delimitava com tal precisão que eu podia sentir a qualquer hora da minha viagem de volta para casa que tinha de me transferir do ônibus quatro da Quinta Avenida para o ônibus dois, que me levaria até o topo da Sétima Avenida, esperando na esquina do parque sob o toldo de alguma casa noturna fechada, remanescente dos tempos de Cole Porter e da mulher libertina que “não vai ao Harlem em peles de arminho ou com pérolas⁴”.

Minha viagem de ida e volta diária da Sétima Avenida e rua 132, entre o senhor Onley e o senhor Lockley, até a escola particular logo abaixo na rua da construção então em curso do museu Guggenheim, a troca dos filhos negros dos trabalhadores do metrô, assistentes de hospital e motoristas de táxi (meus amigos da vizinhança) para os filhos brancos de psiquiatras, editores e professores de Columbia (meus amigos de escola), era uma jornada de violência próxima da balística através de uma barreira social absoluta.

Eu nunca questioneei aquela violência.

A certas violências os jovens se acostumam muito rápido.

Mas pouco depois do incidente com a grade da janela do senhor Lockley eu comecei a pensar – como você sem dúvida começou a pensar há alguns instantes – na própria sociedade como uma estrutura muito similar à da grade. Bem, não tanto como uma grade, mas como uma teia. Uma rede. Cada pessoa representaria uma junção. As conexões entre elas não seriam hastes de ferro, mas rela-

4 NdT. “won’t go to Harlem in ermines and pearls” no original, verso da canção *The lady is a tramp*.

ções de dinheiro, bens, economias no geral, de informação, emoções. Qualquer ocorrência social a partir daqui invariavelmente criaria movimento, via esses mediadores, através da rede social de uma pessoa a outra. A imagem da grade da janela do senhor Lockley parecia um bom modelo para a vida a meu redor nas ruas do Harlem. Parecia também um bom modelo para a vida a meu redor na minha escola. E ainda da minha posição de um garoto de nove anos entrando nos dez, eu ficava imaginando como essas duas grades, duas teias, duas redes se conectavam. Em termos grosseiros, a grade branca parecia envolver a negra, prendendo-a em seu lugar e mantendo-a muito mais apertada em um espaço menor. Mas quais eram as reais conexões entre elas? Havia eu, que passava de uma a outra duas vezes ao dia, ao lado de mais ou menos quinze outras crianças negras que moravam no Harlem e, comigo, estudavam na Escola Dalton, das quais metade parecia na época parentes meus. Os laços econômicos que conectavam as duas teias podiam até mesmo ser moderadamente traçados via senhorios brancos e donos de loja sempre ausentes que arrancavam dinheiro da vizinhança, dinheiro que, no geral, só estava habilitado a voltar para ali através do trabalho de negros ou direta ou indiretamente realizado para brancos. Com certeza os produtos da loja do senhor Lockley e a maior parte da safra da loja do senhor Onley arrancavam dinheiro da vizinhança no final das contas. Mas eles ainda deixavam os laços da informação e da emoção - sem os quais os laços econômicos *tinham* de permanecer opressores.

Esses laços não estavam lá.

Sua ausência era a barreira que eu cruzava toda vez que saía de casa para e voltava da minha escola. Sua ausência *era* a violência.

O que foram os anos 50 para mim?

Começaram com a eletrocução de Julius e Ethel Ro-

senberg por traição. Os pais dos meus amigos brancos liberais ficaram surpresos, de modo intenso, com aquilo que eles viam como um claro emblema de algo profundamente errado no país, independente se eles acreditavam na culpa ou na inocência do gentil casal judeu.

Foram o assassinato de Emmett Till, quatorze anos de idade, por homens brancos terríveis e misteriosos em algum canto do Sul. De nossa janela da frente assistimos em diagonal, atravessando a rua, no lugar que antes havia, um dia, sido o Lafayette Theater (onde Orson Welles dirigira Canada Lee em *Blackbeth*; mais recentemente tinha sido um supermercado do Harlem e agora era uma igreja batista), e cidadãos do Harlem a fazerem comícios, discursos, a cantarem e fazerem mais discursos.

Foram a decisão da Suprema Corte por integração. Foram as primeiras marchas em Washington. Foram Autherine Lucy⁵. Foram Sputnik e Little Rock, anunciados no mesmo noticiário de rádio vespertino do mês de setembro. E, a partir das minhas idas à escola toda manhã, pude ver da janela do ônibus que a fronteira da parte baixa do Harlem quase não era tão bem definida como tinha sido. Alguma informação e emoção de sobra arrebataram. Algumas pessoas até gostaram do que aprenderam; mas a maioria, em ambos os lados, estava mais chateada com aquilo do que o contrário.

Os anos 50 foram também a década em que eu comecei a ler ficção científica.

*Leitura de escape*⁶ era o termo às vezes usado para isso, que a agregava junto aos *westerns* e histórias de amor

5 Primeira estudante afro-americana a ingressar na Universidade de Alabama, em 1956.

6 NdT. Os títulos com traduções no Brasil tiveram seus títulos traduzidos, os demais foram mantidos no original.

– e os livros “Jalna”⁷, os romances de “Claudia e David”⁸ e as intermináveis biografias de Eleanor Roosevelt que minha avó, que achava que “leitura séria” era ruim para você, recebia de filhos e netos indulgentes de aniversário, natal e, às vezes, até de funerais. Mas o que mais eu andava lendo? Eu li os primeiros ensaios de James Baldwin que foram de início recolhidos em *Notes of a Native Son*, e eu achei que eram tão maravilhosos quanto... bem, quanto ficção científica. Eu também li *Black boy* de Robert Wright e *Se ele chiar deixa rolar* de Chester Himes⁹ e eles pareciam... bem, História. Eles com certeza não tomaram lugar no mundo das marchas pela liberdade e comícios pela integração. Eles os explicavam? Eles com certeza diziam que a condição do homem negro nos Estados Unidos era horrível – de alguma forma nestes esforços ficcionais a mulher negra ficava misteriosamente rebaixada de uma maneira suspeitosamente similar ao modo como a mulher branca ficava rebaixada no trabalho dos homens brancos contemporâneos a Wright e Hime. (A mulher negra era de algum modo sempre a causa e a vítima ao mesmo tempo de tudo o que acontecia de errado com o homem negro.) Mas Wright e Himes pareciam dizer também que, em termos realistas, precisamente aquilo que tornava aquilo tão horrível o tornava igualmente imutável. E eles o diziam com uma certeza que, para mim, apequenava os momentos de aproximação inter-racial que se encontravam em livros como *Youngblood* de John O. Killens, pouco importava quantos outros Killens agradáveis devia haver para nós jovens lermos. Começava-se a suspeitar que era precisamente a certeza de que nenhuma mudança real era possível que tornara Wright e Himes tão populares quanto eram com aqueles leitores estranhamen-

7 Saga da família Whiteoak escrita por Mazo de la Roche.

8 Personagens criadas pela autora americana Rose Franken.

9 NdT. Título da tradução da editora Marco Zero, 1989.

te sempre ausentes que estabeleciam certos livros como clássicos. Ao menos é o que eu parecia ler neles em um mundo que claramente explodia com a mudança racial uma manchete após a outra.

A ficção científica que eu lia na época falava sobre a situação negra nos Estados Unidos, sobre o progresso da mudança racial?

As famosas histórias de “robô” de Isaac Asimov com certeza chegaram perto. As séries, disponíveis hoje em quatro volumes (as coletâneas de contos de *Eu, robô*¹⁰ e *The rest of the robots*¹¹ e as novelas *As cavernas de aço* e *O sol desvelado*¹²), lidam com um futuro no qual humanos e robôs vivem lado a lado, embora o preconceito e o desdém que o robô detetive R-Daneel (um dos principais personagens de *As cavernas de aço*) experiencia é claramente uma analogia de algumas das formas suaves de preconceito que nós experienciávamos com os brancos. E “As três leis da robótica” de Asimov, famosas entre os jovens leitores de FC em todo o mundo, em essência equivalem a: robôs não devem ferir, desobedecer ou desagradar humanos – o que, se se substitui *humano* por *branco* e *robô* por *negro* é com certeza o ideal branco do que o “bom crioulo”¹³ deve ser. E as histórias, é claro, ganham muito do seu humor perspicaz¹⁴ e interesse a partir das maneiras engenhosas como os espertos robôs descobrem como contornar essas leis sem de fato quebrá-las ou se meterem em problemas sérios. Ainda assim, as histórias tocam em muitos outros proble-

10 NdT. Última tradução da Editora Aleph.

11 NdT. No Brasil, a Editora Hemus lançou muitos livros de Asimov, inclusive uma coletânea denominada “Robôs”.

12 NdT. Conforme as traduções da Editora Aleph.

13 NdT. “good Negro”, no original. A palavra “Negro” caiu em desuso por ser considerada ofensiva. Prefere-se hoje em dia “African-American”. Por isso, a opção em traduzi-la como “crioulo”

14 NdT. Wit no original.

mas de modo colateral, para que no final a analogia racial, em vez de formar um tema central, pareça mais como uma lâmpada nua em um cordão solto, balançando para frente e para trás, acendendo e apagando durante todo o transcorrer dos contos fantásticos, às vezes iluminando as ações, às vezes claramente nem como a menor das preocupações do escritor.

Bem, então, como se deve ler esses contos fantásticos hoje? Eu só posso lhe oferecer o modo como um adolescente negro, que gostava bastante de ficção científica, lia essas histórias de um judeu russo de inclinações políticas liberais, que naquele tempo praticamente abandonou a ficção científica para escrever livros e artigos de popularização científica enquanto ensinava Bioquímica em uma faculdade de medicina de Boston.

Era precisamente nessas partes da história em que a situação dos robôs parecia ser mais análoga à situação do negro americano que eu sempre me perguntava: exatamente como a situação dos robôs nessas histórias *difere* da realidade da situação racial do meu mundo? Afinal, eram contos fantásticos sobre robôs vivendo e lutando em um mundo futuro, contos cujo deleite total repousa no fato de que o mundo deles *era* diferente do nosso próprio. Sob tal leitura, os contos com certeza não se tornavam *menos* adoráveis. O que eu realmente acho que aconteceu comigo, ao questionar as distinções o mais cuidadosamente quanto mais fortemente as similaridades se apresentavam a fim de serem vistas, é que me tornei um observador bem mais astuto da nossa própria situação racial do que eu, em caso contrário, teria sido.

Nas universidades e nas escolas de ensino médio¹⁵ em que a ficção científica está sendo usada hoje como auxiliar no ensino de ciência política, sociologia e ecologia,

15 NdT. *High schools*, no original.

eu espero que a tensão se coloque na diferença entre o mundo ficcionalmente científico e o mundo real: pois essas diferenças são precisamente o que constitui o aspecto ficcionalmente científico dos contos, e é tão somente essa apreensão que pode efetivar a afiação mental que os mais francos advogados da ficção científica argumentam que ela promove.

Em 1960 o romance de Robert Heinlein *Tropas estelares* recebeu o prêmio Hugo como melhor romance de FC do ano. É bem um livro de garotos, um livro sobre o modo como a guerra pode amadurecer um homem jovem – um conto irremediavelmente chauvinista no sentido antigo do termo, tornado inócuo apenas pela similaridade de sua mensagem a tantos quantos filmes de guerra dos anos 40 e 50 e livros de aventura para garotos glorificando a vida militar.

E ainda é ficção científica – o que significa que as distinções são o que nos interessa.

Uns cem anos no futuro. Uma raça alienígena inimiga foi descoberta com o propósito de exterminar a humanidade, e a guerra se estabelece entre humanos e alienígenas que devem ser exterminados. O jovem que narra a história conta sobre seu alistamento nas forças militares, do uso de fantásticas superarmas, da armadura que transforma o usuário praticamente em um super-homem, dos cães geneticamente modificados que podem falar e têm inteligência humana e lutam ao lado de soldados especiais. Relações tão próximas desenvolvidas entre cão e homem que, quando o dono é morto, o cão é levado à morte como via de regra; ou, quando o cão é morto, o dono se aposenta e com frequência fica permanentemente hospitalizado, porque os laços emocionais são tão grandes que o parceiro restante só conseguia entrar em colapso. Às mulheres foi universalmente dado o emprego de pilotos de aeronaves,

porque seus reflexos examinam fracionalmente mais alto do que o reflexo dos homens e a resistência delas a longo prazo é melhor. É uma galáxia de maravilhas, e nosso jovem recruta descreve cada uma delas de uma maneira surpreendentemente efetiva. Além disso, para um romance de FC dos final dos anos 50, era muito longo – quase 300 páginas, bem acima do limite de 157 a 197 páginas que uma desdenhosa indústria de publicação de brochuras colocou naquela época como limites automáticos para um romance de FC. Sim, as coisas com certeza mudaram neste mundo futuro, esta guerra futura.

Lá pelos dois terços do livro, quando nosso jovem herói, tendo sobrevivido às primeiras 200 páginas de perigos, está fazendo a escolha inevitável em certas histórias (continuar ou não e realizar o treinamento para oficial), há um breve descanso das aventuras. E ali, na calma, o narrador, enquanto se prepara para um encontro com uma bela piloto em treinamento, descreve como ele vai ao banheiro para passar maquiagem – já que no mundo futuro todos os homens usam maquiagem, e se perderam completamente as associações que a restringiam à feminilidade. Enquanto ele se olha no espelho, faz uma breve menção à tonalidade quase castanho-escura de seu rosto –

E eu tive que ler duas vezes.

O herói do livro, que por 200 páginas até aqui esteve me contando sobre suas façanhas audaciosas e temores íntimos, não era louro e de olhos azuis de incontáveis filmes de Segunda Guerra Mundial da RKO. Ele não era caucasiano de jeito nenhum – na verdade, e isso vem jogado na próxima frase, seus ancestrais são filipinos!

Indo mais ao ponto, entre as muitas mudanças que tomaram lugar neste mundo futuro pelo qual eu estava deslumbrado e com o qual estava deliciado, a maior de todas era que a situação racial, ao lado de todas as mudan-

ças tecnológicas, tinha resolvido a si mesma até chegar ao ponto em que um jovem soldado tinha de lhe contar sobre suas aventuras por mais de 200 páginas em um romance de 300 e nem mesmo *ter* de mencionar sua ancestralidade étnica – porque isso se tornou, no mundo dele, insignificante.

Apenas um punhado de anos mais tarde, um editor branco e liberal da Doubleday estava empurrando de volta minha tentativa de uma novela de 900 páginas por sobre sua mesa na minha direção e perguntando: “Como você espera que eu leve a sério um romance no qual eu não descubro que a personagem principal tem a pele escura até chegar à página 18? Isso é muito importante. Deveria estar na primeira página.”

Mas ali, naquele romance de Heinlein, este simples fato, posto onde estava, em consonância com todas as mudanças sociológicas e tecnológicas adjacentes, de súbito explode uma imagem, breve e brilhante, de um mundo onde as duas redes, as duas teias, a matriz da sociedade negra e a matriz da sociedade branca tornaram-se entrelaçadas de tal forma que um intercâmbio equitativo de dinheiro, bens, informação e emoções tinha de alguma forma acontecido – para que neste mundo a especificidade da raça de uma pessoa fosse na verdade não mais a informação privilegiada que é até hoje, sugerindo tanto sobre as experiências que deveríamos ter tido, sobre as realidades que deveríamos ter conhecido.

A imagem era breve. E era apenas uma imagem – de modo algum a explicação de como realizá-la. Mas ela me fez considerar que até então, com todos os meus esforços contínuos de “melhorar a situação racial”, eu realmente não tinha tido nenhuma imagem em que a “situação racial melhorada” iria parecer. Ah sim, *igualdade* era uma palavra que eu conhecia; mas como ela se pareceria, seria sentida,

cheiraria? Como eu saberia que ela de fato havia chegado?

Muitas vezes revisei a imagem de como um mundo racialmente melhorado deveria parecer a partir daquele primeiro clarão brilhante com que Heinlein me ludibriou – e provavelmente a muitos outros jovens leitores, negros e brancos – a experimentar. Era 1960; o lado mais audacioso da fermentação política da década ainda estava para chegar; e os retrocessos dos anos 70 não eram previstos.

Mas não se pode *revisar* uma imagem até se *ter* uma imagem para revisar.

A filósofa e estudiosa de Estética Susan K. Langer¹⁶, nos dois volumes publicados do seu estudo de três volumes, *Mind*, dedica a maior parte de seu argumento à proposição de que a esta experiência inicial da imagem, uma visão de algo ainda não real, é o ímpeto para todo o progresso humano, científico, social ou estético. Se você não a vê, você não pode trabalhar em prol dela.

A imagem primeiro. Depois a explicação.

E se a ficção científica não tiver nenhum outro uso, seja o fato de que entre todas as suas várias e variegadas paisagens futuras ela nos dá imagens *para* nossos futuros... como fez o romance de Heinlein.

E seu uso secundário, como nas histórias de Asimov, é fornecer uma ferramenta para questionar essas imagens, explorando suas distinções, suas articulações, seus jogos de diferenças.

“Você acredita nessa coisa de ficção científica?”, sempre me perguntam com muita frequência.

Bem, se você diz isso no sentido idiomático – se eu acho que a ficção científica é uma coisa boa e que as pessoas deveriam lê-la? – então é claro que eu acho. De outra forma eu não a escreveria.

Se, contudo, você quer dizer: “Você acredita que to-

16 NdT. Susan está no original, embora a autora se chame Susanne.

das as coisas sobre as quais a ficção científica sempre falou – discos voadores, colônias no espaço, alienígenas vivendo em outros mundos, curas para o câncer e seres humanos clonados – vão realmente acontecer?”, então eu tenho de parar e lhe explicar uma coisa sobre a sua pergunta.

Vamos pensar em três boas e excitantes histórias de FC, todas situadas em Nova Iorque no ano 2001.

A primeira é sobre a vida em uma Nova Iorque que se tornou amplamente superpovoada. Não há mais apartamentos luxuosos em Park Avenue e Sutton Place. Todos eles foram divididos com papéis de parede em pequenas células (O próprio Harlem, que, como a canção de Cole Porter comemora, foi um dia uma luxuosa vizinhança branca de Nova Iorque). Cinco e seis pessoas para um quarto é o mínimo em qualquer lugar da cidade: o máximo não pode sequer ser publicado. Pelotões de saqueadores armados percorrem livremente pelas ruas onde quer que haja rumores de que há comida estocada. Supermercados? Eles não existem mais: suas prateleiras foram destruídas e os sem-teto acampam dentro dessas construções. Algumas poucas centrais de abastecimento de comida de larga escala – uma em Battery Park, uma em Bryant Park, uma em Morningside Park e outra em St. Nicholas Park – são cercadas por guardas. Os suprimentos são repostos por helicópteros diariamente; as linhas se tecem ao redor dali por milhas quando as pessoas fazem fila para pegar suas rações, mas isso é ineficiente e não há nenhuma garantia de que você consiga voltar para casa em segurança, mesmo que você espere as horas necessárias para obter seu montante governamental de alguns punhados de algas marinhas secas, farinha de soja, um recipiente de leite e outro de mel, os quais a lei diz que devem se destinar a todas as pessoas todos os dias.

É uma história muito sinistra, mas pode ser uma história muito excitante.

Agora vamos pensar em outra, também situada em Nova Iorque no ano 2001.

Com o passar dos anos, a cidade se tornou quase abandonada (como de fato muito do Harlem está hoje). No restante do país, através de energia solar, circuitos em miniatura, eficiência de transporte aumentada e avanços tecnológicos, é possível para todos viverem mais felizes nas áreas rurais. Novas cidades surgiram por todos os desertos do Sul e do Noroeste, enquanto as grandes cidades da Costa Leste estão agora mais ou menos abandonadas. Apenas alguns poucos grupos de pessoas vieram para a cidade ou permaneceram. Elas procuram lares nas ruínas vazias. A maioria delas são famílias de individualistas e são bem educados, incluindo médicos e engenheiros. Eles assumiram alguns prédios públicos remanescentes, construíram suas próprias fazendas nos parques da cidade, instalaram seus próprios aquecedores solares e transformaram os metrô próximos a eles em esgotos. Esses poucos grupos comunitários vivem, a sua própria maneira, uma vida bem deslumbrante, ainda que excêntrica, produzindo suas próprias roupas, sua própria música, histórias, jogos.

Mas um belo dia o governo decide destruir os vestígios da cidade. "Vocês tem de ir", eles dizem.

"Nós não vamos" é a resposta. "Vocês abandonaram tudo isso. Ninguém mais vive aqui agora à exceção de nós. Nós tornamos tudo isso nosso e pretendemos manter assim."

"Não, nós pretendemos destruir o lugar e transformá-lo em outro grupo de poucas cidadezinhas ..."

Os Guardas Nacionais entram; talvez haja até mesmo bombardeios. Mas as pessoas que moram lá possuem seus próprios métodos de retaliação: eles têm seus pró-

prios aviões e cidades pelo país começam a ser bombardeadas também. Uma guerra de guardas nacionais e guerrilhas entrincheiradas começa nas ruas desertas de Nova lorque...

Uma subpovoada Nova lorque pode criar um contexto tão excitante de uma história de FC quanto uma superpovoda Nova lorque descrita no cenário anterior.

Mas vamos imaginar uma terceira história de FC, de novo situada em Nova lorque no ano 2001.

Por volta de 1985 um método de controle de natalidade descoberto podia ser dado tanto para homens quanto para mulheres, uma vez, na puberdade – e permaneceria eficiente pelo resto da vida de uma pessoa. Para ter filhos, os potenciais mãe e pai têm de simplesmente tomar uma pílula para neutralizar o método, e a gravidez pode acontecer. A população da nação está estabilizada. Vagarosamente as grandes cidades do país se juntam, e com a população decrescente e as pressões econômicas as cidades se tornam os arranjos habitacionais limpos e elegantes como uma vez fora previsto. Por volta de 1995 a população escolar fora cortada pela metade. Superpopulação educacional é coisa do passado. E a maior parte da educação, afinal, é conduzida em grupos de estudo privados, os quais as crianças escolhem por conta própria e frequentam às segundas e sextas-feiras, a semana da escola pública agora reduzida entre as terças e quintas-feiras. Mas com o espaço, prazer e bem viver incrementados, infiltra-se uma certa languidez. Pessoas com ideias realmente novas são de repente vistas como ameaçadoras a esse fino modo de vida. Quase todas as mudanças consistem em novas liberdades das quais as pessoas devem agora desfrutar. Ainda que a todo instante alguém surja com uma ideia realmente nova, as pessoas dizem, "Daqui a pouco vão querer cortar os métodos de controle de natalidade".

Neste mundo, um grupo de jovens psicólogos, homens e mulheres, vivendo em uma das elegantes mansões que pontuam a ondulante vegetação que fora plantada no antigo local onde se localizavam as St. Nicholas Houses, decide que eles – e apenas eles – deveriam tentar, como um experimento, viver por 10 anos sem os métodos de controle de natalidade universais, simplesmente para registrar e explorar como é que era. Com tão poucas pessoas envolvidas, não deveria haver nenhum perigo. A maioria desses jovens psicólogos nasceu em 1978, 1979. Mas os mais velhos se recordavam de como era a superpopulação, se recordavam dos cortiços e das ratazanas e do lixo nas ruas – e uma grande separação começa entre a geração mais velha e a mais nova...

É simplesmente uma história de 2001 tão boa quanto a anterior número dois.

Agora, não há como todas as três acontecerem ao mesmo tempo em Nova Iorque no ano 2001.

Ainda que todas as três pudessem fazer boas histórias de FC, divertidas de se ler e concebivelmente agradáveis de se escrever. E minhas experiências como um negro crescendo na Nova Iorque bem real dos anos 40, 50 e 60 irá com certeza contornar minha visão particular de cada um dos meus três contos.

Em qual deles eu realmente acredito?

Eu acho que aspectos de todas elas são possíveis, outros aspectos de todas elas soam-me como impossíveis.

E se eu *realmente* me sentasse para escrever uma história de FC neste exato momento, situada em Nova Iorque em 2001, seria provavelmente diferente de todas elas.

A ficção científica é uma ferramenta para te *ajudar* a pensar; e como qualquer coisa que realmente te ajuda a pensar, por definição ela não realiza o pensamento por você. É uma ferramenta para te ajudar a pensar sobre o

presente – um presente que está sempre mudando, um presente no qual a própria mudança assegura que há sempre uma gama de opções para ações, ações pressupondo diferentes comprometimentos, diferentes crenças, diferentes esforços (de diferentes qualidades, de diferentes quantidades), diferentes conflitos, diferentes processos, diferentes alegrias. Ela não te diz o que vai acontecer amanhã. Ela apresenta imagens alternativas e possíveis de futuros, e as apresenta de um modo que te permite questioná-las conforme você as está lendo em uma história interessante, comovente e excitante.

A ficção científica não te dá respostas. É um tipo de escrita que, no seu melhor, pode te ajudar a aprender a responder perguntas – ou, como talvez o maior escritor de FC moderno, Theodore Surgeon, colocou a coisa, a responder a *próxima* pergunta – em um mundo onde tanto o fazer e o não fazer, o pensar e o não pensar são, para bem ou para mal, diferentes ações com diferentes consequências.

Há um número de perguntas que me fazem com tanta frequência que, antes que nós comecemos uma sessão geral de perguntas-e-respostas, eu devo usá-las para te estimular.

Há um montante considerável de histórias que possam ser consideradas especificamente ficção científica “negra”?

Registrado? Não, não há.

Somam uma dúzia de romances de ficção científica que publiquei nos últimos 15 anos, dois tiveram especificamente personagens centrais negros (*Nova*, *The Einstein Intersection*), um tinha um personagem central oriental (*Babel-17*¹⁷), um tinha um personagem central mestiço de índio americano (em meu romance mais popular, *Dhalgren*) e dois tinham especificamente personagens centrais bran-

17 NdT. A sair pela editora Morro Branco em 2019.

cos (*Triton, Metagaláxia*¹⁸); os outros foram centrados longe o bastante no futuro de forma que eu pensei que fosse razoável pressupor uma intermesclagem racial geral até que todo mundo se parecesse... Bem, mais ou menos como eu.

Poderia haver uma ficção científica especificamente negra? Poderia haver se houvesse mais escritores de FC negros.

Quantos escritores de FC negros se tem?

No momento tem eu; tenho trabalhado na área por mais de uma década e meia.

Tem Octavia Estelle Butler, cujo primeiro romance foi publicado há quatro anos.

Tem Charles R. Saunders, que escreve um tipo de fantasia heroica em contexto africano.

E tem Steve Barnes, um jovem que eu só encontrei pela primeira vez na convenção de ficção científica mundial em Phoenix, Arizona, em 1978, cujas primeiras histórias apareceram alguns anos atrás.

Em resumo, não muitos – para uma área que constitui algo em torno de 15% de toda a nova ficção publicada nos Estados Unidos.

Deveriam os escritores negros escrever mais ficção científica?

A ficção científica é atualmente um mercado de vendas. As pessoas querem lê-la – todos os tipos de pessoas. Os donos de editoras querem livros e histórias para preencherem suas listas. O mercado para a ficção mundana está, em comparação, se contraindo. Quando editores da ficção mundana (é o que nós na área de FC chamamos de ficção ordinária, do aqui-e-agora) dizem que querem “algo novo”, eles também querem algo “seguro”, um bom dispositivo e um dispositivo conhecido para alavancar as vendas – que estão murchando um pouco no geral.

18 NdT. Editora Cedibra, 1971.

O editor de FC consegue tolerar e ativamente procurar novas e interessantes abordagens para as histórias.

Qualquer autor que goste de ler ficção científica, que se sinta em casa na área e confortável com suas convenções, seja qual for a raça ou a cor deste escritor, está perdendo uma experiência excitante e compensadora em não lançar mão (a dela ou dele) de uma história ou romance de FC.

Precisamos de imagens do amanhã; e nosso povo necessita delas mais do que tudo.

Sem uma imagem do amanhã, somos encurralados por uma história, economia e política cegas, para além do nosso controle. Somos amarrados em uma teia, em uma rede, sem chance de lutar pela liberdade. Somente tendo imagens claras e vitais de muitas alternativas, boas e más, de onde se pode ir, é que nós teremos algum controle sobre o modo com que devemos, na verdade, entrar em uma realidade na qual o amanhã trará tudo muito rápido.

E nada dá tal profusão e riqueza de imagens de nossos amanhãs – embora muito delas deveriam ser revisadas – do que a ficção científica.

Nova Iorque, novembro de 1978.

08

afrofuturismo
reloaded:
quinze teses em
quinze minutos

Mark Dery

original
Afrofuturism Reloaded

tradução
Nathalia Kloos

referência
DERY, Mark. "Afrofuturism
Reloaded: 15 Theses in 15
Minutes". Fabriquezeitung. 2016.
Disponível em: [https://www.
fabrikzeitung.ch/afrofuturism-
reloaded-15-theses-in-15-
minutes/#/](https://www.fabrikzeitung.ch/afrofuturism-reloaded-15-theses-in-15-minutes/#/)

Por que um termo forjado há 24 anos – para teorizar a ficção distópica que é a vida dos negros na América, a política radical de se lembrar um passado desmembrado e inscrever a si mesmo em um futuro como negro, pardo ou bege¹, como diria Ellington – de repente se tornou mais quente que rabo de foguete?

Na medida em que fashionistas das seções *lifestyle*, caçadores de *hype* corporativos, teóricos culturais, celebridades ávidas por mostrar que estão a par da cultura jovem e – para festa, antes tarde do que nunca – hipsters com barbas reluzentes se achegam, o Afrofuturismo corre o risco de virar a mais temida das doenças das redes sociais, uma moda?

Do que falamos quando falamos de Afrofuturismo?

“Se houver um Afrofuturismo, ele deve ser procurado em lugares improváveis, constelados em pontos distantes”, escrevi em 1992, no ensaio em que cunhei esse termo (*Black to the future*, publicado em 1993).

O que Jada Pinkett Smith tinha em mente quando, em um discurso com punho erguido sobre empoderamento de mulheres negras, se referiu a sua filha Willow como sua “pequena afrofuturista”? O que a mistura de tecidos tradicionais nigerianos, dandismo *Belle Époque* e estilo afro-hipster da marca de roupas masculina Ikiré Jones acrescenta a “uma guinada Afrofuturista na vestimenta moderna²”?

“O Pantera Negra”, última franquia da Marvel Comics a sair da linha de montagem, é um poderoso e vigoroso super-herói africano, líder tribal da misteriosa nação Wakan-da, físico formado em Oxford, inventor de tecnologias tão avançadas que elas são indistinguíveis de magia e “uma

1 NdT. Dery se refere ao álbum *Black, Brown and Beige* (1943) de Duke Ellington.

2 NdT. Slogan da marca Iriké Jones: “an Afro-futurist take on the modern suit”.

das oito pessoas mais inteligentes do planeta”. Tudo isso faz dele um afrofuturista? Se for o caso, seu poder mágico, enquanto símbolo, é diminuído pela associação demasiadamente familiar da negritude com a natureza e o irracional? Ao contrário, por exemplo, do Batman e do Homem de Ferro, deuses protéticos cujos exoesqueletos são milagres do engenho tecno-industrial, os poderes da Pantera derivam em partes do mineral mítico Vibranium, que é tecido em seu uniforme. Da mesma maneira, sua comunhão mística com o Deus Pantera, que o dota de força, velocidade e sentidos sobre-humanos de um gato silvestre, se torna possível graças à ingestão de uma erva rara em forma de coração. Será que há uma dose elevada demais de H. Rider Haggard³ em seu exotismo das-profundeza-da-África-mais-sombria?

Ou é isso que o Afrofuturismo faz – contestar os pre-conceitos positivistas, racionalistas, materialistas do projeto Iluminista reafirmando o valor da intuição e do subconsciente, das maneiras pré-industriais e míticas de modelar o mundo, de um sentido holístico de nossa inter-relação com a natureza, em vez de uma alienação do mundo natural que a colocam sob o signo do Feminino, que convém abater, garimpar, estragar, foder? É o que sugere Greg Tate em seu livro em andamento *Kalahari Hopscotch, or: Notes Toward a 20-Volume History of Black Science and Afrofuturism*⁴: “Tendo cedido o cenário da guerra racial ao imperialismo

3 NdT. Escritor inglês do fim do século XIX, cujo universo ficcional é impregnado da cultura colonial do império inglês na África. Os protagonistas de seus romances de aventura são exploradores ingleses que veiculam uma grande quantidade de clichês sobre os países africanos. Entre os seus livros mais famosos: *As Minas do Rei Salomão*, cujo herói, Allan Quatermain, serviu de inspiração à criação de Indiana Jones.

4 NdT. Finalmente publicado sob o título: *Flyboy 2: The Greg Tate Reader*, Duke University Press, 2016.

da Era Iluminista em algum momento do século XVII, o futurismo negro determina que o reino ardente do simbólico e do mítico e do retórico e do espiritual e do maliciosamente estiloso, sônico e polirrítmico se tornaria o reduto da nossa cultura, a *raison d'être* e nosso campo de batalha culturalmente triunfalista.”

O Storyboard P, dançarino pós-moderno do Brooklyn, é um avatar do Afrofuturismo? Mestre incontestado do estilo de *street dance* conhecido como “flex”, ele se inspira em Michael Jackson, *Amor, sublime amor*, breakdancing e no jazz acrobático de cair o queixo do grupo de sapateado dos anos 30, Nicolas Brothers, para incarnar o que pode ser chamado efeito tecnológico. Piscar, oscilar, cortar, deliquescer, se transformar... Ele é o cinema encarnado, e incorpora as características idiomáticas de silêncios à manivela, animação *stop-motion*, imagens geradas por computador. Ele tem um conhecimento fortuito de balé clássico, mas suas reais influências são as balas de *Matrix*, o transfigurador em metal líquido do *Terminator 2*, os espadachins que desafiam a gravidade em *O Tigre e o Dragão*. Seu nome artístico, Storyboard, ressalta o seu desejo de atravessar a tela, se fundir com o virtual, se transformar em um efeito especial – e, conscientemente ou não, dominar, através de uma zombaria da imitação indefectível, a máquina cuja lógica taylorista-fordista ordena nossas vidas. Ele chama sua versão da dança “flex” de “mutante”, termo cujo subtexto racial não escapa ao seu entendimento – é só relembrar as ficções baratas da era atômica⁵ sobre mons-

5 NdT. A Era atômica ou nuclear – “The Atom-Age” – se refere ao período que sucede a Segunda Guerra mundial, e as primeiras explosões atômicas, em que um grande número de histórias em quadrinho e filmes de série B representaram um mundo devastado por bombas atômicas e outros desastres ligados à radioatividade – *Godzilla* e *Dr. Strangelove* estão entre os mais conhecidos.

truosidades causadas pela exposição a resíduos radioativos e cancerígenos desproporcionalmente localizados ao redor de comunidades de cor? –, assim como ele sabe que é sempre hora para tiros em alguns bairros de Nova York, onde o Whole Foods⁶ ainda há de plantar sua bandeira de civilização e a Kombucha⁷ ainda não é a bebida predileta. “Eu sei como me desviar dos tiros”, afirma Storyboard P.

Será que Janelle Monáe é uma garota modelo para o Afrofuturismo? No clip de sua música “Many moons” (do seu álbum sci-fi conceitual *Metropolis: Suite I (The Chase)*⁸), ela interpreta a androide de ponta Alpha Platinum 9000 Cindi Mayweather. O cenário é uma casa noturna retrô-futurista cujas coordenadas espaço-temporais se situam entre *The Cotton Club*⁹ e a ideia de Fritz Lang do Estúdio 54, em uma megacidade repleta de arranha-céus governada por tecnocratas. A cena é o “leilão anual de andróides” – um mercado de escravos, para que fique bem claro, especialmente quando se guarda em mente que a origem etimológica da palavra “robô”, forjada por Karel Čapek em sua peça *R.U.R. (Robôs Universais de Rossum)* de 1920, vem da palavra tcheca *robotnik* (escravo), derivada de *robota* (trabalho forçado, serviço obrigatório, labuta), um parente próximo da palavra alemã *Arbeit*, que significa “trabalho”, no sentido do que nos libera – como todo escravo do salário sabe. Monáe arrasa com o seu topete *pompadour* dos anos 40 que eu gosto de enxergar como uma alusão à Ra-

6 NdT. Rede de supermercados nos Estados Unidos que comercializa produtos orgânicos e naturais.

7 NdT. Bebida probiótica de origem chinesa, fabricada a partir da fermentação de chá, apreciada por sua suposta capacidade de regeneração da flora intestinal.

8 NdT. “Bad Boy Records”, Washington DC, 2007.

9 NdT. Francis Ford Coppola, 1984. A estória se passa em um club de jazz nova-iorquino durante a lei seca nos Estados-Unidos.

chael, a replicante *femme-fatale* em *Blade Runner*¹⁰, e com seus sapatos Oxford que gosto de ler como uma referência ao *blerd* (*black nerd*) original Steve Urkel, geek da feira de ciências castrado pela sua maestria tecnológica em *Family matters*, sitcom dos anos 90.

No filme mudo expressionista alemão que inspirou *Metropolis: Suite I*, os soberanos industriais criam uma invasora robótica, um malévolo simulacro de sindicalista, Maria, para infiltrar as proles. Monáe inverte essa alegoria; seu androide é uma Harriet Tubman¹¹ hip-hop adaptada à era no Novo Jim Crow¹², como diz a pesquisadora em direito Michelle Alexander, despertando a “robota” (uma metáfora, eu presumo, para a classe baixa negra) com um apelo em que ela canta: “Garota cibernética, dróide de controle / fuja agora, eles querem roubar sua alma... Briga de rua, guerra sangrenta / Instigadores, terceiro andar... Suor plástico, pele de metal / Lágrimas metálicas, manequim... Casa Branca, Jim Crow / Mentiras sujas, minhas saudações.”

No entanto, Cindi Mayweather é perversamente polivalente, ignorando o humanismo subjacente das políticas identitárias enquanto ela prega a liberação negra. “Quando eu falo de ficção científica, do futuro e de andróides, estou falando do ‘Outro’”, Monáe afirma, “a forma futura do

10 NdT. Ridley Scott, 1982. Rachael é interpretada por Sean Young.

11 NdT. Militante pela abolição da escravidão durante o século XIX nos Estados Unidos, que ajudou a resgatar famílias escravizadas, ela também militou pelo direito de voto das mulheres no fim da sua vida.

12 NdT. As leis Jim Crow reforçavam a segregação nos Estados Unidos, hoje ainda que a segregação não exista mais legalmente, o conceito de “era do Novo Jim Crow” sublinha a preponderância de homens afro-americanos nas prisões do Estado, como sintoma de um racismo estrutural. Essa constatação é a base do trabalho da defensora dos direitos civis e pesquisadora em direito Michelle Alexander, em seu livro “*The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*”, The New Press, 2010.

'Outro'. Androides são os novos negros, novos gays, novas mulheres." Encarnando uma Rachael do movimento pelos direitos dos replicantes, Cindi espera ansiosamente por um mundo pós-antropocêntrico no qual máquinas inteligentes também são criadas em igualdade. "Eu adoro falar sobre androides porque eles são o novo 'Outro'", confiou Monáe à MTV. "As pessoas temem o Outro, e eu acredito que nós viveremos em um mundo com androides por conta da tecnologia e a maneira como ela avança."

Talvez, então, seja essa uma das razões pelas quais o Afrofuturismo esteja tocando uma corda sensível na mente coletiva, neste momento preciso. As Extensões do homem¹³, como diria McLuhan sobre nossas próteses tecnológicas, estão se tornando cada vez mais inteligentes, ainda assim, por enquanto, submissas; Siri é o nova Butterfly McQueen¹⁴. Como nós terceirizamos mais e mais das nossas funções cognitivas a nossos servos programados, não podemos exatamente suprimir a apreensão crescente de que a Internet das Coisas um dia possa montar uma insurreição. Por mais que os paralelos com a América pré-Guerra Civil sejam óbvios, eles não podem se aplicar à esmagadora e nada surpreendente maioria branca de palestrantes de TED Talks, rapsodistas da Silicon Valley e bajuladores da Apple que passam por experts tecnológicos na nossa imprensa. Contudo, esses paralelos não deixam de se justificar quando relacionados a trabalhadores culturais negros tais como Monáe ou estudiosos como Greg Tate. Alfabetizações usurpadas abriram uma bíblia de revelações para escravos

13 NdT. Marshall McLuhan, "Os Meios de comunicação como extensões do homem [1964]", Cultrix, 2014.

14 NdT. Atriz que interpreta Prissy, a empregada doméstica em E o vento levou; durante toda sua carreira ela atuou principalmente em papéis subalternos – empregadas, babás, etc.

como Frederick Douglass¹⁵, transformando robôs colhedores de algodão e dróides domésticos em seres humanos plenos que sonharam com liberdade. Tate aconselha “os discípulos de Marx a reconsiderar o caos das rupturas que ocorrem necessariamente quando a teoria passa a alimentar o fato de que mercadorias podem falar, não em um sentido ficcional ou especulativo de um ‘e se?’, mas como um fato biológico incontestável e inegável.” Em um contraste gritante à tendência anti-anthropocêntrica na filosofia contemporânea – sintetizada por uma ontologia orientada a objetos, que leva os ataques foucaultianos ao humanismo iluminista a dimensões extremas de ficção científica, recusando-se a privilegiar humanos a objetos – o Afrofuturismo é consciente demais, como Tate nos relembra, do fato que objetos podem ter uma vida interior. Consequentemente, o Afrofuturismo está muito menos preocupado em derrubar o ser humano do seu poleiro ontológico que em forjar alianças com Outros de quaisquer espécies, humanas ou pós-humanas, andróides, ciborgues ou monstros esperançosos de uma miscigenação entre homem e máquina.

Simultânea e paradoxalmente, o Afrofuturismo está no ar porque o século XXI, que sempre foi uma metonímia do futuro, chegou enfim. E ainda que a aceleração atordoadora da mudança tecno-social faça com que sintamos a necessidade de um novo tempo verbal – o “futuro presente” – para descrever a vertigem do cotidiano, para negros americanos, surreal é o abismo entre progresso tecnológico e justiça social – acenada constante e sedutoramente, e

15 NdT. Escravo fugitivo, que utilizou sua instrução obtida em segredo, para lutar pela abolição da escravidão, pressionando o então presidente dos Estados Unidos Abraham Lincoln. Ele escreveu uma biografia e textos que incitavam um militantismo pragmático, tornando possível aos negros lutar ao lado de brancos pela igualdade racial e social.

permanentemente. Parafraseando Leonard Cohen, eles enxergaram o futuro, irmão, e é assassinato, seja na forma de um tiroteio “envolvendo policiais” – eufemismo oficial aos homicídios sancionados pelo Estado, que a mídia repete obedientemente feito papagaio – ou por mortes não naturais sob custódia policial ou nas mãos de um justiceiro racial fanático em sua ronda da Vigilância de bairro ou por uma sociedade de gatilho-fácil tão ideologicamente balcanizada e demograficamente isolada e politicamente impotente que a única saída desse lugar, para muitos, é uma das duas ficções especulativas: abdução alienígena que os evangélicos chamam de Arrebatamento ou o apocalipse-zumbi que os “preparadores” sobrevivencialistas, neuróticos de extrema-direita anti-governamentais e suprematistas arianos parecem levar mais do que meio a sério.

Americanos descendentes de africanos não têm nenhum gosto particular pela fantasia sobrevivencialista de um retorno às fronteiras americanas, um paraíso retomado por um individualismo robusto e uma justiça dura onde um homem feito Rick Grimes de *The Walking Dead* pode se erigir contra hordas de vira-latas e “Tornar a América Grande Novamente” com a ponta de uma pistola. Para negros, o apocalipse aconteceu há muito, muito tempo quando para lá do abismo atlântico intelectos alienígenas, “frios e insensíveis¹⁶”, os contemplaram “com inveja” (como os marcianos contemplam a Terra na *Guerra dos mundos*), prelúdio ao momento de colocá-los a bordo de navios de escravos e de transportá-los através das galáxias feridas¹⁷

16 Frase tirada da “Guerra dos Mundos” de H. G. Wells (1887) :
“No entanto, para lá do abismo do espaço, vastos intelectos frios e insensíveis, contemplavam esta Terra com inveja, e lenta e seguramente, traçavam os seus planos de ataque contra nós.”

17 Referência ao livro de entrevistas com autores contemporâneos de ficção científica “Across the Wounded Galaxies” (1990) do editor e professor de literatura comparada Larry McCaffery.

até uma prisão planetária, um pesadelo que de certa maneira nunca acabou. Como disse Sun Ra, “Vivemos após o fim do mundo, você não sabe disso ainda?”

O Afrofuturismo apela aos nossos tempos porque somente ele – e não os Precogs corporativos ahistóricos, apolíticos das TED talks, nem as fátuas franquias hollywoodianas que não têm nada a dizer dos nossos tempos – oferece uma mitologia do futuro presente, uma narrativa explicativa que recupera os dados perdidos de uma memória histórica; somente o Afrofuturismo encara a realidade distópica da vida dos negros na América, e exige espaço para pessoas de cor entre os monotrilhos e monólitos de Hugh Ferriss de nossos amanhãs; somente ele insiste em que a nossa Visão das Coisas por vir¹⁸ cumpra com as nossas aspirações por igualdade racial e justiça social. “Nós precisamos de imagens do amanhã, e nosso povo precisa delas mais do que a maioria”, escreve Samuel R. Delany no seu ensaio *The Necessity of Tomorrow(s)*. “Sem uma imagem do amanhã, fica-se encurralado pela história cega, pela economia e por políticos fora de nosso controle. Amarra-se em uma teia, uma rede, sem nenhuma maneira de se liberar. É somente tendo imagens claras e vitais de várias alternativas, boas e ruins, de aonde pode-se ir, que teremos algum controle sob o meio de atingir nossos objetivos em uma realidade que o amanhã trará rápido demais. E nada oferece tanta profusão e tanta riqueza de imagens para os nossos amanhãs – ainda que elas tenham que ser revistas – quanto a ficção científica”.

Greg Tate conta uma história sobre um dos seus estudantes na Universidade de Brown, onde ele ensina uma matéria chamada “A história do Afrofuturismo e da ficção científica negra”: “Um dos meus estudantes me falou que

18 Em referência ao título do H. G. Wells “Shape of things to come” (1933).

ele simplesmente gostava da palavra 'Afrofuturismo' porque ela o tornava otimista, aberto, e isso apenas revelou a mim que ainda existe um certo sentimento terminal da existência para pessoas afrodescendentes, um sentimento distópico, um sentimento de ser apagado, erradicado, genocidado, sabe; esse termo, Afrofuturismo, instaurava em meu estudante as possibilidades criadas por um otimismo cego. Como um talismã, com propriedades encantadas. Você nunca deve subestimar o valor, o poder conjurador de certas palavras. O que as pessoas fazem delas tem a ver com o grau segundo o qual elas querem prosseguir criando e imaginando o futuro."

A esperança é uma ficção especulativa.

08

Ingrid Lafleur

plano de ação

original
Plan of Action

tradução
Stephanie Borges

referência
LAFLEUR, Ingrid.
"Plan of action". 2017.
Disponível em: [https://
www.ingridlafleur.com/
writing/](https://www.ingridlafleur.com/writing/)

5 DE SETEMBRO DE 2017

Em 2017, declarei minha candidatura à prefeitura de Detroit, Michigan. Segue abaixo meu plano de ação apresentado pela primeira vez em agosto, pouco antes da primária.

PLANO DE AÇÃO

Nossa economia atual é baseada na extração e exploração de talento, de habilidades e de trabalho. Detroit necessita de uma nova economia que promova um novo sistema de valores. Os sistemas econômicos e de governo atuais são formas antiquadas de administrar e sustentar crenças e valores desalinhados com os cidadãos de Detroit. Nós precisamos de uma governança realmente democrática e pertencente à comunidade. Ao focar nas raízes das causas da opressão sistemática, nós podemos encerrar o ciclo de pobreza, criar um futuro em que a criação de riqueza seja uma ferramenta para o povo. Um novo sistema – uma nova economia – que atenda as necessidades humanas, melhore a qualidade de vida e nos permita viver em equilíbrio com a natureza. A responsabilidade do prefeito é proteger e servir aos cidadãos de Detroit e este plano de ação tem este objetivo.

Visão:

Detroit como uma liderança global funcionando como um ecossistema eficiente centrado nos humanos.

Objetivos:

- ◇ Instilar confiança no governo municipal
- ◇ Empoderar os cidadãos de Detroit

- ◇ Inovar o futuro
- ◇ Fortalecer a economia local

A REVITALIZAÇÃO DA CIDADE EXIGE OS SEGUINTE ELEMENTOS:

- ◇ Um governo eficiente com total transparência e responsabilidade
- ◇ Erradicação da pobreza pela raiz
- ◇ Participação proativa em indústrias emergentes e competência inovadora em tecnologias do futuro
- ◇ Uma economia local forte que estimule pequenos negócios
- ◇ Uma qualidade de vida que encoraje e apoie a busca pessoal e coletiva pela felicidade
- ◇ Engajamento cívico ativo de seus residentes

Para realizarmos uma verdadeira revitalização, nós devemos considerar as histórias e opressão da maioria da população afrodescendente em Detroit. Os fundamentos de todas as instituições – governo, polícia, educação, museus – foram construídos para silenciar, anular, deslocar e despojar as pessoas negras de poder. Estas instituições jamais foram criadas para que os cidadãos negros prosperem verdadeiramente. É hora de um novo plano e novo sistema que seja saudável e próspero para a população negra, e como resultado para todos os moradores de Detroit. É por este motivo que eu proponho uma renda básica universal. Isto ajudará a amenizar a pobreza, aumentar a estabilidade financeira e inspirar a inovação.

Para trilhar um novo caminho, Detroit precisa se tornar uma sociedade digital. Usando a tecnologia blockchain a prefeitura pode aumentar dramaticamente a transparência, a eficiência e a responsabilidade. Um blockchain é um grande livro contábil de transações que é seguro e nunca pode ser manipulado. O uso da tecnologia blockchain pode eliminar a burocracia desnecessária. Contratos (entre cidadãos e o governo, o governo e corporações) criados usando blockchain podem reduzir o tempo necessário para processar trabalho administrativo, aumentam a eficiência das solicitações e documentos, e permitem que qualquer um acesse o contrato em tempo real. Criar um ID cidadão seguro usando a tecnologia blockchain possibilitaria transações instantâneas no caso de solicitações de alvarás, cadastros online para votar, acesso a registros médicos, pagamentos de estacionamento, elaboração de contratos imobiliários e mais.

A tecnologia blockchain é também a base das criptomoedas, moedas digitais. A economia local pode ser amplamente fortalecida pela criação da criptomoeda local de Detroit, chamada D-coin.

RENDA BÁSICA UNIVERSAL (RBU)

Nos próximos 15 anos, 38% dos empregos será extinto devido a automação e a tendência é aumentar. Para amenizar esta perda, Detroit deve:

- ◇ Criar uma estrutura de renda básica universal (RBU) em que todo cidadão acima de 18 anos recebe o equivalente \$ 2000,00.
- ◇ Metade do valor da RBU seria em D-coin e só poderia ser utilizado dentro de Detroit para pa-

gar por bens e serviços oferecidos por negócios locais.

- ◊ Detroit processaria, ou mineraria, cada transação em D-coin. Uma parte da renda gerada retornaria para renda básica universal e o restante seria investido na educação para jovens.
- ◊ A outra metade, \$ 1000,00, seria paga em moeda corrente.
- ◊ E-residência permitiria que visitantes entrem no sistema e comprem \$ 1,000 D-coins.
- ◊ D-coins seriam aceitos no pagamento de serviços públicos municipais como transporte e taxas.
- ◊ D-coins podem ser convertidos em criptomoe-das mais populares como bitcoin e Ethereum.
- ◊ Os residentes de Detroit incluem o que estão encarcerados. Os fundos da RBU seriam poupados e liberados quando o cidadão for libertado.
- ◊ Um morador de Detroit deve residir na cidade por, no mínimo, três anos antes de receber a RBU.
- ◊ D-coins adicionais podem ser recebidos por períodos de trabalhos voluntários realizados em organizações ou projetos da cidade que precisem de apoio. Um banco de horas municipal.

LETRAMENTO DIGITAL

Os cidadãos de Detroit devem obter alto nível de competência em tecnologias digitais para participar da sociedade digital, e também para inovar.

- ◇ Educação para os jovens: Programação e escrita de códigos obrigatórias nas escolas; estágios em empresas que trabalhem nestas áreas.
- ◇ Internet disponível em toda cidade. Começaremos expandindo as redes de malha nos bairros para que todas as residências tenham acesso à internet.
- ◇ Treinamentos em criptografia, programação, escrita de código e robótica para adultos.

ÁGUA

Milhares de pessoas vivem sem água em Detroit por causa de dívidas com a conta de água. A taxa de tratamento de esgoto se tornou proibitiva, e por consequência, os cidadãos não conseguem pagar suas contas de água, que está entre as mais altas do país. Os cortes de água representam riscos à saúde pública. Uma moratória dos cortes de abastecimento é absolutamente necessária. Além de medidas como:

- ◇ Redesenho da infraestrutura de água para lidar adequadamente com o fornecimento combinado com o aumento do fluxo de esgoto.
- ◇ Desvincular as contas de água das taxas dos impostos prediais.
- ◇ Criar espaços de captação de água das chuvas nos bairros.
- ◇ Adoção de um Plano de acessibilidade de água, em que as contas correspondam a 2% da renda domiciliar.

ENERGIA

Em função da proximidade de Detroit com fontes de água e terras cultiváveis, estima-se que teremos um aumento da população provocado pelas mudanças climáticas. Para se preparar, Detroit precisa de:

- ◇ Um plano climático para que Detroit esteja operando completamente com fontes renováveis por volta de 2025.
- ◇ Criar uma cooperativa de energia solar que abranja toda a cidade. O dinheiro gerado será direcionado para os conselhos administrativos regionais e associações de moradores. As verbas ajudariam a manter a limpeza e a beleza dos bairros, financiando unidades de conservação comunitárias e microcrédito para negócios.
- ◇ Uma campanha educativa sobre mudança climática e uso de energia.

SEGURANÇA PÚBLICA

Mais encarceramento apenas exacerba o ciclo de pobreza. Com o treinamento dos policiais e a instituição de práticas de justiça restaurativa, Detroit pode reduzir os índices de encarceramento e assim aumentar a oferta de talentos.

- ◇ Programas de empreendedorismo para cidadãos que concluíram suas penas.
- ◇ Aumento dos serviços de saúde mental para a população e cidadãos libertos do cárcere.

- ◇ Programas de treinamento em canabis, robótica e programação para cidadãos de volta à sociedade.
- ◇ Acesso à assistência social.
- ◇ Criar centros de resolução de conflitos hiper-locais para solucionar crimes não-violentos.
- ◇ Trabalhar com a diretoria dos Distritos comunitários das escolas públicas de Detroit para treinar os professores e administradores escolares em práticas de justiça restaurativa.

BANCOS

Criar uma cooperativa de crédito municipal capaz de processar o dinheiro da indústria da canabis, assim como o D-coin. Associações de moradores e organizações dos bairros receberão seus financiamentos através das contas no banco municipal.

MORADIA

Detroit tem uma das taxas mais altas de execução de hipotecas desde a Grande Depressão. Entre 2011 e 2015, mais de 100 mil residências tiveram que ser desocupadas pela execução das hipotecas e aproximadamente 85% destas casas foi avaliada indevidamente em mais de 50% de seu valor de mercado. A avaliação indevida resultou em muitos moradores de Detroit perdendo suas casas. Para retificar este crime e garantir que não volte a acontecer, Detroit pode:

- ◇ Trabalhar com o Condado Wayne para usar seu excedente para dar restituições aos que perde-

ram suas casas por causa das avaliações indevidas e impostos prediais. Eles receberiam uma casa em bom estado e não pagariam impostos por cinco anos.

- ◊ Ampliar os esforços para manter as pessoas em suas casas e criar um programa de crédito para reformas domiciliares.
- ◊ Ajudar as associações de moradores a criar unidades de conservação comunitárias.
- ◊ Usar a tecnologia blockchain para registrar e tornar mais acessíveis os contratos de imóveis, escrituras e títulos.
- ◊ Construir mais moradias acessíveis.
- ◊ Criar um sistema em que locatários podem se tornar proprietários com o tempo.

PAINEL DOS CIDADÃOS

Garantir acesso ao governo municipal e aumentar a confiança na prefeitura, um painel pode ser criado usando tecnologia blockchain concentrando toda a informação relativa ao governo.

- ◊ Tratar o orçamento de modo participativo permitindo que os cidadãos tenham acesso total ao orçamento e votem na alocação das verbas.
- ◊ Monitoramento do uso de água e energia nas residências e negócios.
- ◊ Observar mudanças nas taxas baseadas nos valores de mercado.

- ◇ Acompanhar facilmente itens que serão votados pela câmara dos vereadores, compartilhar informações e manifestar opiniões.
- ◇ Pagar estacionamento com transições em D-coin sem a pressão de multas.
- ◇ Facilitar o acesso a registros de saúde, escrituras, licenças, certidões e atestados de óbito.

DEPARTAMENTO DE PROJETOS CULTURAIS

Para estimular o crescimento do setor criativo, um departamento de projetos culturais é necessário.

- ◇ Começar com a criação de uma comissão de artes – diretoria voluntária formada por membros da comunidade criativa da cidade.
- ◇ Acabar com a Força Tarefa do Grafite e usar os recursos para comissionar murais e financiar o Departamento de Projetos Culturais.
- ◇ Mudar a lei atual relativa ao grafite e arte de rua. Casas particulares e negócios podem autorizar quaisquer pinturas em suas propriedades.
- ◇ Aumentar as vias de trocas culturais e de exportação da produção cultural.
- ◇ Programa de estágio para a juventude – unir os jovens com profissionais para que sejam expostos ao mundo da arte, fortalecendo habilidades e desenvolvendo perspicácia para os negócios.
- ◇ Uso de edifícios pertencentes à prefeitura para criar residências artísticas e galerias de arte

comunitárias, pequenos cinemas e teatros caixa preta, todos administrados pelos jovens.

- ◊ Instituir um “Prefeito da noite” que vai supervisionar o transporte, o funcionamento estendido de clubes e restaurantes, a segurança e criar um plano para desenvolver a economia noturna.
- ◊ Aumentar o acesso a eventos de arte e cultura na cidade, criando um departamento de turismo, um site e um aplicativo que divulgarão as informações mais recentes sobre eventos em Detroit.
- ◊ Criar uma orientação em Cidadania de Detroit para que recém-chegados entendam melhor a história e cultura da cidade.
- ◊ Agilizar os processos de autorizações e reavaliação do zoneamento.

IMIGRAÇÃO

A diversidade de Detroit é o que faz dela uma cidade global em ascensão. Para manter este ecossistema global, Detroit precisa ser uma cidade santuário onde imigrantes são protegidos pelas políticas públicas e pela lei.

- ◊ Criar uma rede de compartilhamento de habilidades para troca de conhecimento e de melhores práticas.
- ◊ Expandir o apoio a organizações que trabalham com imigrantes e refugiados.

LEGALIZAÇÃO DA CANNABIS

A cannabis é uma indústria de crescimento rápido. Previsões indicam que em 2021 a indústria atingirá 50 bilhões de dólares. Detroit deve ser estratégica com esta indústria lucrativa conforme ela cresce dentro da cidade. Detroit deve defender a ampla legalização da cannabis e do cânhamo e a retidão dentro da indústria.

- ◇ A cidade deve adotar a estrutura de licenciamento do estado de Michigan e autorizar que outros negócios sejam criados na cidade, como transporte, cultivo, processamento, segurança e *compliance*.
- ◇ Usar a receita dos impostos para criar programas educativos sobre o uso medicinal da maconha, leis relativas à legalização e treinamentos de negócios. Depois de dois anos de educação, as receitas irão para os serviços municipais e escolas.
- ◇ Cultivo de cânhamo em propriedades ociosas da prefeitura, manufatura de produtos e exportação deles para todo o país.
- ◇ Produção de “concreto de cânhamo” e aplicação para reparar nossas estradas e outras necessidades de infraestrutura.
- ◇ Trabalhar imediatamente para libertar todos os encarcerados por posse de maconha ou intenção de comercializá-la.
- ◇ Garantir que pessoas aprisionadas anteriormente poderão participar e abrir negócios ligados à maconha.

- ◇ Serviços jurídicos e contábeis gratuitos para empresas pertencentes a mulheres e pessoas negras.
- ◇ Criação de Áreas Verdes onde moradores de Detroit e visitantes possam frequentar parques e estabelecimentos amigáveis ao consumo de maconha em várias regiões da cidade.
- ◇ Legalização do uso de vaporizadores em público. Licenciar coffeeshops que permitam o consumo.

O caminho trilhado por Detroit atualmente tem levado seus moradores à pobreza extrema, e com isso à redução das possibilidades para os nossos cidadãos. Uma mudança de direcionamento pode criar uma nova trajetória, uma nova narrativa na qual cada cidadão de Detroit tenha poder e siga em direção à prosperidade.

10

DREXCIA

a busca

original
The Quest

tradução
Marcos Manulu

referência
Drexcia. "The Quest".
Detroit: Submerge, 1997.
2 CDs. Veja em: [https://www.
discogs.com/Drexcia-The-
Quest/release/1545133](https://www.discogs.com/Drexcia-The-Quest/release/1545133)

Seria possível aos humanos respirar debaixo da água? Um feto no útero da mãe está certamente vivo em um ambiente aquático.

Durante o maior holocausto que o mundo já conheceu, escravas Africanas grávidas, a caminho da América, eram atiradas ao mar aos milhares durante o parto por serem uma carga doente e disruptiva. Seria possível que no mar elas dessem à luz bebês que nunca precisariam de ar?

Experimentos recentes mostraram ratos aptos a respirar oxigênio líquido. Ainda mais chocante e conclusivo foi o caso recente de um bebê humano prematuro salvo de uma morte certa pela respiração de oxigênio líquido através de seus pulmões subdesenvolvidos.

Esses fatos combinados com relatos de avistamentos de homens de guelras e monstros do pântano nos pântanos costeiros do Sudeste dos Estados Unidos fizeram a teoria do comércio escravista surpreendentemente possível.

Seriam os Drexciyans respiradores subaquáticos, alterados aquaticamente, descendentes vítimas desse infortúnio da ganância humana? Teriam sido poupados por Deus a fim de nos ensinar ou nos aterrorizar? Migraram do Golfo do México até a bacia do Rio Mississípi e para os Grandes Lagos de Michigan?

Eles andam entre nós? São mais avançados que nós? Por que fizeram sua música tão estranha?

Qual a sua busca?

Essas são muitas das questões que você não conhece e jamais saberá.

O fim de uma coisa... e o início de outra.

Fim – Escritor Desconhecido

DREXCINA



THE QUEST

1. INTRO
(?)
2. YOU DONT KNOW
(UR-039)
3. DE-HYDRATION
(UNRELEASED)
4. BANG BANG
(UR-037)
5. ANTIVAPOR WAVES
(SVE-6)
6. INTENSIFIED MAGNETRON
(SVE-6)
7. HYDRO CUBES
(SVE-6)
8. AQUATIC BATA PARTICLES
(SVE-6)
9. HI TIDE
(S.I.D.-005)
10. DEPRESSURIZATION
(SW-1007)
11. SEA SNAKE
(SW-1007)
12. AQUAJUDSU
(SVE-3)
13. BEYOND THE ABYSS
(UR-026)
14. LARDOSSEN FUNK
(SVE-3)
15. RED HILLS OF LARDOSSA
(SVE-3)
16. THE MUTANT GULLMEN
(AN EXPERIMENT GONE WRONG)



1. SEAQUAKE
(SW-1007)
2. BUBBLE METROPOLIS
(UR-026)
3. LIVING ON THE EDGE (INSTRUMENTAL)
(SVE-3)
4. AQUASON (REMIX)
(SVE-3)
5. POSITRON ISLAND
(UR-026)
6. DOCTOR BLOWPINS WATER CRUISER
(UR-026)
7. WAVE JUMPER
(UR-030)
8. TAKE YOUR MIND
(SVE-3)
9. DEAD MAN'S REEF
(UNRELEASED)
10. VAMPIRE ISLAND
(UNRELEASED)
11. NEON FALLS
(UNRELEASED)
12. THE LAST TRANSMISSION
(?)

ORDERING INFO: CONTACT SUBMERGE.
313.963.1025 PH./313.963.0213 FX.
[HTTP://WWW.SUBMERGE.COM/](http://www.submerge.com/)



MADE IN DETROIT, USA

PRODUCED BY DREKCIYA FOR SUBMERGE
DESIGN BY QAWAR DIGITAL IMAGING
DREKCIYA HAND BY CHARLES GIBSON
DREKCIYA WAVEJUMPER BY FRANKIE C. FULTZ
PUBLISHED BY SOUND OF DETROIT (BMJ)/HYPERSPACE (BMJ)

11

Kodwo Eshun

captura de
movimento
(entrevista)

original
Motion Capture
(Interview)

tradução
Stella Paterniani

referência
ESHUN, Kodwo. "More Brilliant
Than The Sun: Adventures in
Sonic Fiction". Londres: Quartet
Books, 1998.

O termo afrofuturismo vem do livro de Mark Dery de 1993, mas sua trajetória começa com Mark Sinker. Em 1992, Sinker começa a escrever sobre ficção científica negra, porque tinha acabado de voltar dos Estados Unidos e Greg Tate escrevia bastante sobre o vínculo entre ficção científica e música negra. Tate escreveu uma resenha intitulada “Yo Hermeneutics”, que era ao mesmo tempo uma resenha de *Rap Attack*, de David Toop, e do livro de Houston Baker. Foi um dos primeiros textos a expor essa ficção científica da música negra tecnológica. Mark foi pra lá, conversou com Greg, voltou e começou a escrever sobre ficção científica negra. Ele escreveu um texto importante na *The Wire*¹, um texto realmente à frente de seu tempo sobre ficção científica negra, no qual ele questiona: “O que significa ser humano?” Em outras palavras, Mark fez uma correlação entre *Blade Runner* e a escravidão, entre a ideia de abdução alienígena e os eventos reais da escravidão. Foi extraordinário, porque assim que li, pensei, meu Deus, isso abre tantas portas. É possível combinar tudo isso; ficção científica e música são a mesma coisa. Daí tudo foi acontecendo. Estava na roda, e muita gente começou a usar isso de muitas maneiras. E Dery, seguindo o caminho de Greg Tate, começou a fazer a mesma coisa, ao mesmo tempo, em 1993, mas ele não tinha ideia de que as pessoas em Londres o acompanhariam.

More Brilliant than the Sun é muitas coisas. Antes de mais nada, no nível mais singelo, é um estudo de visões sobre o futuro na música, de Sun Ra a 4 Hero. Um de seus grandes eixos é a ciência do *breakbeat*, e a ciência do *breakbeat*, do modo como eu a vejo, começa quando o Grandmaster Flash, o DJ Kool Held e todo o pessoal isolaram o *breakbeat*, quando eles literalmente produzem o momento em um disco no qual a melodia e a harmonia

1 NdT. Revista britânica de música de vanguarda.

desaparecem e as batidas e a percussão e o baixo avançam. Com esse isolamento, ao tornar a batida portátil, com essa extração da batida, eles geraram uma espécie de eletricidade. Eu chamo isso de capturar o movimento: em filmes como *Jurassic Park* e todos esses grandes filmes animatrônicos, captura de movimento é o dispositivo por meio do qual o corpo humano é sintetizado e virtualizado. Eles têm um cara dançando devagarinho, e cada uma das suas articulações se prende a luzes e eles projetam isso numa interface, e pronto: você literalmente capturou o movimento de um humano, agora você pode virtualizá-lo. E eu penso que é isso que o Flash e esse pessoal fizeram com a batida. Eles agarraram uma batida potencial que sempre esteve lá, intensificando a da engrenagem do funk, materializando-a como uma parte mesmo do vinil que poderia ser repetida. Eles ligaram a potência material do intervalo, há muito adormecida. É isso que eu sigo, esse isolamento do *breakbeat*, numa esfera diferente. Por meio do Grandmaster Flash e da invenção da *skcratchadelia*.

Quando o *scratching* começou, a reação imediata das pessoas foi pensar que era uma manobra, depois que era um efeito interessante. Mas se você procurar nos livros você verá que a maioria das pessoas, ao falar de *sk-ratchadelia*, de arranhar o vinil, diz que se trata de esfregar o vinil com ritmo, de um jeito percussivo, para acompanhar o restante da música. Elas entendem esse lance de ler o vinil de trás pra frente como um processo rítmico. Mas, na verdade, não é um processo rítmico o que rola. É um efeito de textura, e isso é uma novidade. Não há nada parecido com o *scratching*, e ele nunca existiu de outra forma antes de ser essa coisa incrível que é. *Scratching* é algo como uma sequência transformativa, meio como a versão em áudio do que acontece em *A coisa* ou em *Lobisomem Americano*, quando você vê o humano se transformando

em lobisomem, e imediatamente antes dele se tornar um lobisomem por completo você de repente vê num relance o humano, e então ele se esvanece de novo. É isso que a *skcratchadelia* faz, essa mistura instável entre a voz e o vinil. Esse novo efeito de textura, essa mudança de fase da voz para esse novo som, por assim dizer. Então eu sigo da *skcratchadelia* do Grandmaster Flash com o Electro, para um outro grupo chamado Knights of the Turntable. E deles para Goldie e 4 Hero, especificamente no graffiti, seguindo a complexificação do *breakbeat* via *wildstyle*. Porque o *wildstyle* é uma linguagem criptografada, na qual uma única letra se transforma num ambiente tipográfico no qual se adentra. Olhar o *wildstyle* é uma ginástica da percepção. E há uma grande relação entre o graffiti e o *break*. Goldie diz: "Minhas batidas são esculpidas em 4D, em quatro dimensões". E, de maneira similar, tem esse cara famoso do graffiti, o Kaze 2, que em 1989 já estava falando sobre ir além do *wildstyle*. O *wildstyle* era 3D, e o Kaze 2 já estava falando em 5 dimensões, ele estava falando em *Computer style*. Ele dizia: "No meu trabalho eu faço *computer style*, faço a escada penta-dimensional com degraus paralelos." Isso vem do Escher. Então eu sigo a ciência do *breakbeat* desde esse isolamento do DNA rítmico, passando pela Escherização, até o seu momento de complexificação – e daí sigo para o *drum'n'bass*, que, por sua vez, como tem as batidas digitalizadas, é informação manipulada. Eu sigo a ciência do *breakbeat*, sigo até a conclusão de faixas de gente como 4 Hero, especificamente *Parallel Universe*, que é onde eu enfatizo e enfoco a ciência do *breakbeat*. E uma coisa que eu noto sobre a ciência do *breakbeat*, sobre o modo como a ciência é usada na música em geral, é que a ciência é sempre usada como uma ciência intensificadora de sensações. Nas duas culturas clássicas da sociedade convencional, a ciência é ainda a ciência que drena o sangue da vida e dei-

xa tudo vivissecado. Mas na música nunca foi assim; assim que você ouve a palavra ciência, você sabe que terá uma intensificação de sensações. Assim, a ciência se refere a uma ciência da engenharia sensorial, então Parallel Universe anuncia isso, com seus títulos como *Sunspots* ou *Wrinkles in Time*. Trata-se dos pontos em que as leis da gravidade e de tempo e espaço colapsam, e estão, ao mesmo tempo, dizendo que o ritmo está prestes a colapsar quando você adentra essas zonas. Então você tem alguém como Goldie, que faz *Timeless*, e *Timeless* simples e obviamente refere-se ao loop infinito do *breakbeat*, que Goldie experimenta.

E então tem a questão racial do sintetizador, entramos na questão racial do sintetizador, que é o techno, e toda a relação entre os primeiros rapazes de Detroit e o que eu chamo de ouvido importado. Os caras ouviam essas coisas todas vindas da Europa, da Inglaterra, ouviam a branquidade do sintetizador e passavam a usá-lo, porque aquele som os tornaria alienígenas dentro dos Estados Unidos. Esse é o segredo por trás das gravações pioneiras em Detroit. Todos esses caras – Model 500, Cybotron – tinham esses sotaques afetados à la Flock of Seagulls. Por quê? Porque eles queriam ser alienígenas nos Estados Unidos. Como eles faziam isso? Cantando como as crianças brancas do novo romântico inglês. É a ideia da música branca ser exótica aos ouvidos americanos negros. Trata-se de virar o olho do exótico de volta ao inglês, e isso é parte do processo que aconteceu. Outra coisa que aconteceu foi que o techno estava acontecendo sem a marca registrada da indústria musical do Reino Unido, sem o caminho tradicional que acontecia quando aparecia alguma música original nos Estados Unidos, que era pastichizada na Inglaterra e na Europa, mixada, remixada e mandada de volta. O que aconteceu foi o inverso, nesse caso, eram os Estados Unidos tornando bastarda a música inglesa, pegando a

música da Inglaterra e fazendo coisas estranhas com ela. Daí o famoso constrangimento quando os jornalistas ingleses chegavam em Detroit e perguntavam: "De onde essa música vem?", para descobrir que ela vinha justamente de onde eles tinham saído, para descobrir que a origem era deles mesmos. Esse é o primeiro caso explícito em que a música branca é a original, e os músicos negros americanos são os adulteradores e os que pastichizam. O techno é a completa reversão do mito do clássico dos anos 1960, do blues e dos Rolling Stones, de toda a herança do rock, que começa com o famoso mito do Muddy Waters e dos Rolling Stones. No techno, há uma reversão imediata. No techno, o Kraftwerk é o delta blues, o Kraftwerk é onde tudo começa. No techno, o Depeche Mode é o Leadbelly. Os Flock of Seagulls são os Blind Lemon Jefferson. A Europa e a branquitude em geral assumem o lugar de origem. E os negros americanos são sintéticos; a chave no techno é sintetizar a você mesmo em um novo alienígena americano. Então eu olho para o sintetizador-raça nos termos dos vários desdobramentos disso, por exemplo, há todo um Darkside com Detroit, sobre o qual eu falo. E então vamos a Underground Resistance, especialmente, que desenvolveu toda uma estratégia de guerra, toda uma investida militar, toda uma sinestesia da guerra a partir do lançamento de seu *single*. Como cada *single* torna-se uma espécie de míssil lançado na guerra contra os programadores.

Mas o principal ponto é que estou experimentando destacar o que chamo de ficção sônica das gravações, que é uma série de coisas que entram em ação a partir do momento em que se tem música sem palavras. Assim que se tem música sem palavras, tudo o mais se torna mais crucial: o selo, o material da capa, a foto de capa, a foto de contracapa, os títulos. Eles se tornam pontos de partida da rota tomada por meio da música, ou para o modo como

a música te captura e te faz abduzir em seu mundo. Então todas essas coisas se tornam bastante importantes. Então muitas das principais fontes do livro vêm dos encartes; os encartes são a coisa principal. Boa parte do livro trata dos artistas que produzem os encartes. Trata dos caras que fizeram as capas para os encartes do Miles Davis, um deles é o Mati Klarwein, outro, o Robert Springett, que fez capas para os álbuns do Herbie Hancock lançados no começo dos anos 1970. Há relações diferentes entre diferentes ficções sônicas, entre o título e a música. Hendrix diria: "O que estou fazendo é um desenho sônico". E é possível dizer o oposto dos encartes. O motivo pelo qual as imagens dos encartes te capturam é porque eles são um som desenhado. Ao ouvi-los, você os imagina como visões estranhas conjuradas por meio da música. É mesmo estranho.

Parte do argumento é operar a reversão das narrativas tradicionais sobre a música negra. Tradicionalmente, elas têm sido autobiográficas ou biográficas, ou tem sido fortemente sociais e fortemente políticas. Meu objetivo é suspender tudo isso e então, no choque dessas ausências, colocar todo o resto, colocar esse imenso mundo aberto por meio da micropercepção do material vinílico real. O que acontece de imediato, em quase todas as narrativas, é que as pessoas olham de imediato para além, literalmente olham para além do vinil, em busca de qualquer lógica transcendental que elas possam usar, ao invés de começar sua atenção pelo vinil. O livro é uma materialização disso. Então, estou olhando para todas essas ficções sônicas, olhando para todos os diferentes níveis de ciência que existem dentro do objeto físico.

Captura de movimento parece uma operação mecânica acontecendo. Em parte porque todos esses termos já são conhecidos por muitos de nós. Eles constituem uma mitologia não-oficial do final do século, toda essa gama de

ficções sônicas. É uma linguagem compartilhada por toda uma geração. A diferença entre quem tem mais de 40 anos e quem tem menos é exatamente a familiaridade com os diferentes universos de dados e formas que vão se acumulando. Daí há um sem-número de desdobramentos fascinantes, sobre os quais trato no livro. Algo como o sistema nervoso do século XXI. Se voltarmos a Norman Mailer, *The White Negro*, ele fala bastante sobre construir um novo sistema nervoso. E se relermos um pouco Ballard, Ballard fala com frequência sobre o conflito entre a geometria e a postura, a competição entre o animado e o inanimado e o modo como o inanimado com frequência e sorrateiramente vence.

Para mim, faz completo sentido colocar filmes de ação e a *skratchadelia* no mesmo patamar. São as mesmas velocidades, os mesmos vetores, os mesmos sons: o som de um carro derrapando numa curva é o mesmo som das rodas de aço em ação. São os mesmos sons que te capturam e te abduzem em ambos os casos. É esse som fantástico da velocidade, quando duas superfícies em fricção literalmente convergem e em seguida se distanciam numa velocidade fantástica. É um êxtase incrível. Essas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo – qualquer momento no tempo que seja bem fácil de ver, é aí que entra a invenção sônica. É ser capturado por pequenas frações de tempo, ter obsessão por breves instantes. Parte do que acontece na *sampladelia* são muitas músicas feitas a partir da memória do *sampler*, então muitos dos ganchos, muito da música pela qual você é abduzido, precisa ter 4 segundos ou 9 segundos. Então há essa gigantesca psicodelia baseada em disfarçar esses segundos; como Mark Sinker diz, o universo num grão sônico – e é isso que o *sampler* faz. Há esse crescimento gigantesco da psicodelia que te permite mergulhar num universo sônico e ele é granular, são microfonemas de

som. Em Abbaon Fats Track, de Tricky, uma mulher sussurra para sua filha, “Você pode voar o mais rápido que consegue para encontrar Jesus?” - ela realmente sussurra. Todo o sample deve durar uns 5, 7 segundos, 8 segundos, 11 segundos, mas tem algo incrível nele. Você é tão abduzido por ele, porque você ouve uma atmosfera, você ouve uma ambiência, você ouve níveis sônicos em primeiro plano dentro do sample. Você sente que vai sendo abduzido. E o elemento visual também sugere isso. E eu estava lendo o Michel Chion, que é um cara muito interessante, foi aluno de Pierre Schaeffer, começou compondo *musique concrète* e se tornou um teórico. Ele é a melhor pessoa para pensar filme e som. Em parte, minha relação com o som vem do que Chion fala sobre os sons nos filmes, e estou percebendo agora que muitos dos meus samples favoritos são de sons em filmes.

A *sampladelia* inaugura um continuum entre o som visual e o som auditivo. O som visual está sempre se alimentando de ambos. É por isso que eu gosto muito de samples de filmes. Provavelmente, o motivo de eu gostar tanto do visual é que ele está sempre se agarrando à música. Se o elemento visual some, a música o ativa em outro lugar. É como se os olhos comessem a ter ouvidos, como Chion diria. Seus ouvidos passam a ter sua capacidade óptica ativada. De um modo meio estranho, seu ouvido começa a ver. Chion diz que cada um dos nossos sentidos é dotado de plena habilidade dos outros. É basicamente dizer que a audição acontece por meio do ouvido, mas todos os outros sentidos também podem passar pelo ouvido. O ouvido foi feito para ouvir, mas pode realizar todos os outros sentidos se tiver suas habilidades ativadas.

Algo parecido que acontece com frequência é uma grande transferência para o sentido do tato, sobre o que também falo bastante. Quando o som se torna subdérmico,

quando, no drum'n'bass o som fica muito arranhado, com muitos tremores e barulhos, nesses casos tem muitos sons nos quais a percussão fica bastante distribuída, espalhada, muito móvel, móvel demais para o ouvido apreender como um som sólido. Aí quando o ouvido para de compreender essa sonoridade como sólida, o som rapidamente passa a viajar pela *pele* – e a pele começa a ouvir para você. Quando a pele começa a ouvir é quando você começa a sentir arrepios, e o arrepio desliza pela sua pele, e as pessoas dizem “Eu senti frio”, ou que a música era fria: porque sua pele perdeu talvez um grau centígrado de calor conforme a música a atingia, conforme a batida se prensava à pele. Eu sigo todo esse tipo de coisa. Eu penso que, no que diz respeito à luz e ao som, existe uma dimensão que eles cruzam o tempo todo. Eles se tornaram versões de *sampladelia*. E essa *sampladelia*, por definição, te permite fazer várias analogias. E ela não só faz a analogia, mas te permite alterar e recombinar.

A *sampladelia* é um convite à recombinação. É o que ela é, é como funciona. Você começa a perceber que, quando a maioria das pessoas tenta elogiar alguma coisa, elas o fazem como algo que desapareceu há 30, 40 anos. Você começa a ver os obstáculos que as pessoas colocam para o novo emergir, o modo como as pessoas constantemente freiam qualquer batida². Então, se eu busco paralelos, vou sempre buscar encontrar os paralelos que estão, na verdade, à frente do que sugiro. Assim, não pensar no *breakbeat* como uma técnica antiga que foi ressuscitada. Por exemplo, você vê muita gente dizendo que o *breakbeat* é o tambor africano, o retorno do som da batucada africana, quando na verdade é o oposto. O *breakbeat* precisa ser

2 NdT. No original: “...people constantly put the brakes on any kind of *breaks*”. O autor faz uma brincadeira sonora com *brake* e *break*, que se perdeu na tradução.

relacionado com o futuro. Pensar nele como um dispositivo de captura de movimento feito em vinil, antes de qualquer equipamento digital ser feito. O Grandmaster Flash poderia ter sido um profissional da animação computadorizada; se ele tivesse sido, estaria fazendo captura de movimento. Ele só está fazendo primeiro, no vinil.

Então eu tendo a procurar por esse tipo de coisa. Tem tudo a ver com estabelecer sinestesias, porque é realmente isso que acontece. Eu acho que com quase todas as variedades da psicodelia rítmica, existe uma zona de guerra que estabelece a sinestesia. De certa maneira, o sistema nervoso é reformulado pelas batidas em um novo tipo de estado, para uma novo tipo de condição sensorial. Diferentes partes do seu corpo estão em diferentes estados de evolução. A sua cabeça pode estar muito atrasada com relação ao restante do seu corpo. No drum'n'bass, claro, e por causa do dub, há uma atenção especial ao passo. Existe a ideia de que os pés talvez sejam mais evoluídos, e as mãos também, mãos e pés. O Terminator X falava com as mãos. Outros Djs gritavam com as mãos. Tem esse álbum brilhante de *skratchadelia* chamado *Return of the DJ*, lançado pela revista *The Bomb* em Frisco, todo feito por Djs, um álbum brilhante. Um cara fez uma faixa chamada *Terrorwrist*, seu pulso é o terror, seu pulso envia bombas aterrorizantes. Você pode ver como o DJ evoluiu sua mão, que envia terror por meio de um estalido, de acordo com o jeito como ela toca o vinil. Eu penso com frequência que o corpo está em diferentes estágios de evolução, de expansão. É uma constante guerra acontecendo.

Muito do principal trabalho da indústria musical convencional, do que eu chamo de amortecedor do choque futurista, é manter uma homeostase, manter as regras tradicionais e herdadas da melodia sobre a harmonia, da batida sobre o ritmo, da batida sobre a melodia, essa ma-

nutenção do que é a música adequada, a música verdadeira, a música respeitável – e é desse modo que as pessoas experimentam e hierarquizam o corpo. Parte do meu argumento é falar sobre a música *dance* como, ao mesmo tempo, sinestésica e que faz a cabeça, porque ela tende a ser ambas. Assim que você ouve música *dance* em casa, como ela é repetitiva, a experiência se torna uma experiência de fazer a cabeça. Nunca entendi porque elas não podem ser, porque elas *não são* consideradas a mesma coisa.

Parte disso tudo é que o hip hop é música de cabeça, e não música de palco, o hip hop nunca funciona melhor no palco. E é porque ele usa todas essas ficções sônicas; então há toda uma direção sinestésica, e, ao mesmo tempo, um continuum com a cabeça. O hip hop tem, inclusive, uma expressão, ‘cabeças’ [‘heads’], que quer dizer, mais ou menos, que o hip hop tem seus próprios hippies e sua própria música progressiva. Estou falando de Cypress Hill, hip hop e toda sua relação com a tecnologia das drogas.

Eu também costumo dizer que o John Coltrane foi o primeiro hippie. Eu me olho para os últimos discos do John Coltrane, discos como *Cosmic Music*, *Interstellar Space*, *Om*. Coltrane teve uma viagem famosa em 1965, daí ele gravou seu disco *Om*. Manuel De Landa diz que quando você tem uma viagem você se torna um computador líquido, porque seu cérebro se liquefaz, e eu acho que foi isso que aconteceu com o Coltrane ali por volta de 1965. Ele começa a usar “Om”, o mantra indiano, tentando fazer uma música universal, e todo o lance do *Om* é que ele torna o humano uma grande vibração, uma grande e poderosíssima estação de poder que vibra. *Om* é essa operação de se transmutar em campo energético. Então existe esse *jazz* do final dos anos 1960 no qual todos esses caras estavam se transmutando em geradores de potência – e essa músi-

ca incrível que tentava dar o boot para o som universal. E funcionou. Basta olhar para essa cadeia musical, de Coltrane a Sun Ra a Alice Coltrane. Todo um tipo de inteireza por meio do volume, uma sagrada amplificação.

A razão de eu não falar sobre literatura é simples: não há necessidade, com o pensamento sobre amplificação e o ambiente sensorial de amplificação, do volume em si, o impacto sensorial do volume, o impacto sensorial da repetição, da transmissão, todas essas coisas. Há tanto o que falar, apenas com relação a volume, a pressão. Há uma maneira possível de conectar diretamente os primeiros com todo o resto. Você pode falar sobre o áudio-social e imediatamente você conectou o som a todo o resto; parece que a literatura nunca aparece, exceto como tipos diferentes de ficção sônica. Nesse caso, exatamente por estarem num disco, e não num livro, eles não aparecem como literários, mas sim mais como a diferença entre ler um artigo no jornal e ouvi-lo no noticiário. É ouvir uma voz chegando até você por meio de vários canais: assim como você nunca ouve as notícias diretamente, você sempre ouve um relato sonoro, sempre ouve uma voz transmitida por meio de uma série de outras coisas até chegar a você. É o que acontece com a ficção no vinil; você ouve por meio do estúdio. Portanto, não é literário – o literário absolutamente não funciona nesse espaço. Ao mesmo tempo, a representação não é necessária, seja para o significante, para o texto ou para a lei. Não há necessidade de nada disso.

Então o modo de apresentar a teoria é perceber que a música está teorizando sobre si mesma com maestria. Por exemplo, gosto de conceito de *percussapella*, que é percussão e *acapella*, e a *percussapella* é, simplesmente, a batida, sozinha. Alguns DJs pensaram num termo para descrever esse fenômeno sampladélico do solo de percussão, da percussão como *acapella*. E é brilhante. Então eu posso

usar isso e, como a música é instrumental, essas coisas de repente vão se esgueirando e você começa a usá-las. E já existem tantos conceitos na música que tudo o que precisa ser feito é extrai-los e atuá-los para construir a máquina que se deseja construir. Você engancha um conceito no outro e os solda no próximo. Então em parte o livro é escrito como um livro de emergência. Não é uma história, e é um desfrute resistir à urgência da história, porque, especialmente na música negra, há uma diretiva rumo à história, à tradição e à continuidade, e esse livro é explicitamente sobre os intervalos, sobre o descontínuo. Marshall McLuhan fala sobre o descontínuo no século XX. Bem, este livro é sobre os intervalos e os cortes. A herança tem sido insistentemente ressaltada e reforçada nas ideias sobre a música negra. Ao trazer para o primeiro plano a máquina e, na sequência, o vinil, todas as qualidades diferentes transitam entre máquinas, e tornam-se também efeitos das máquinas. Então essa é a ideia de que o sônico pode produzir identidades em si mesmo. Por exemplo: George Clinton é negro, mas Star Child é uma figura alienígena animatrônica – é difícil dizer qual a cor de Star Child, Star Child é pura animatrônica. E uma parte do livro sempre opera dessa maneira, sempre procura ver quais alucinações são sonicamente engendradas, para então persegui-las. Eu nunca experimento reduzir o sônico ao social, e justamente porque essa é uma tendência quase unânime é que eu miro alto, peso a tinta mesmo. Quando você lê alguém como Sun Ra, e o Sun Ra falava muito em música cósmica. E eu penso que com música cósmica ele queria dizer “o que seria a música cósmica?” Seria a música do campo eletromagnético, a música das transmissões de rádio, vamos dizer assim, cruzando o campo eletromagnético. Seria a música dos distúrbios elétricos, dos distúrbios cósmicos atmosféricos que existem no céu. E se você ouvir o Astro Black do Sun Ra, esses são

exatamente os sons que ele está fazendo com seu Moog, ele está transformando o sintetizador Moog em algo como um circuito que pode atuar como uma corrente alternada gigante entre os ouvintes, os Arkestra e o próprio cosmos. O Moog é o amplificador que direciona a entrada e a saída de corrente. Por um lado, ele faz isso de uma maneira bem material, porque os sons do Moogy, na verdade, são bastante semelhantes – se não idênticos – aos sons do cosmos. Então é fascinante, porque Sun Ra dizia “Eu sou um instrumento” e “Os Arkestras são um instrumento”. Por um lado, ele dizia que os Arkestra eram cientistas tonais, cientistas sônicos; por outro, os Arkestra eram o seu instrumento. Então fica essa ideia da música como um circuito de produção sônica por meio do qual – como Gilles Deleuze dizia – moléculas de um novo povo podem ser plantadas aqui ou acolá. É o que Sun Ra faz: usa o Moog para produzir novos povos sônicos. Fora desse circuito, ele o usa para produzir o novo astro afro-americano dos anos 1970.

E é exatamente o que eu faço, do início ao fim. Eu estendo o som para fora, alcançando, assim, esse sentimento de impossibilidade que essa música oferece com frequência. Na melhor das hipóteses, qualquer música deveria impressionar por sua impossibilidade, sua completa evasão das regras de fidelidade tradicional a um som vivo. E a maneira de alcançar a estranheza da música – em vez de normalizar a música por meio de qualquer outro tipo de campo – é exagerar o campo sônico, usar o sônico como uma sonda para novos ambientes. Porque toda nova sensação sônica que possa ser ampliada é, ao mesmo tempo, uma nova forma de vida sensorial. Portanto, temos essa constante brincadeira entre o sônico e o sensorial, que, frequentemente, tornam-se a mesma coisa. É, em parte, uma alternância entre escalas. Muitas vezes você pode ampliar a escala e o som, até submergir no som. Outras vezes

você pode reduzir a escala e se retirar para olhar o vinil ou encarte. Há uma constante telescopia de percepção, da atenção voltada a uma gravação até a atenção voltada ao vinil como objeto. Eu penso que isso é inovador. Porque o vinil é muitas vezes ignorado. As coisas mais imediatamente prazerosas ao comprar um disco são as coisas sempre ignoradas. É bizarro. Então, para enfatizar essas coisas, era preciso escrever o livro com uma sensação de familiaridade. As pessoas vão ler com o coração. O livro foi desenhado para ser bastante tátil, da mesma maneira como os dedos anseiam por um encarte. Quando você vê um encarte que você gosta, seus dedos vão em direção a ele, não conseguem se conter, eles o desejam com vigor. É óbvio que é isso que estou tentando fazer – todo objeto é uma máquina de subjetividade. O toca-discos é, o disco é, o livro é. Eu só quero que meu livro se torne uma máquina para produzir subjetividade. Uma máquina para reunir música.

Nos últimos dez, vinte anos, não há mais lacuna entre a ciência, a arte e a música, todas elas formam a mesma coisa. É que há períodos em que as coisas tendem a ficar bloqueadas, e, quando você tem momentos de psicodelia rítmica, é fácil ver o que pode ser desbloqueado e trazido à tona e tornado máquina conectiva com outras coisas. E há períodos em que as coisas encalham. O *breakbeat* abriu vários capítulos retroativos. Ao mesmo tempo, a interrupção da noção até então consolidada de que a origem do techno é o Kraftwerk significa que as pessoas relacionam os anos 1970 e os 1990 de uma maneira muito mais livre, movem-se entre Krautrock e Herbie Hancock. Há possibilidades em aberto na música.

A principal coisa a fazer agora é mudar para um campo novo. Eu parei de me chamar de escritor: considerando o livro, eu me denomino engenheiro de conceitos. Isso torna a coisa toda muito mais fresca, muito mais

emocionante e muito menos conhecida. Porque é isso mesmo que estou fazendo. Eu estou fazendo engenharia, apreendendo ficções, apreendendo conceitos, apreendendo alucinações da minha própria área e traduzindo-os para outra, misturando-os e vendo para onde vamos com eles. Eu uso esses diferentes conceitos para sondar novas áreas de experiência, para antecipar e acelerar diferentes incursões exploratórias em novos campos de percepção que sempre existiram, mas cuja força reside em não existirem sob termos consolidados convencionais. Os termos convencionais ainda estão completamente vinculados à literatura e às duas culturas – e graças a Deus por isso, daí eles não conseguem adentrar o que está acontecendo. Que é exatamente esse olhar repentino ao final do século. Eu renomeei todos os instrumentos: renomeei o sintetizador Sonotron. Iannis Xenakis chamou o sintetizador de Sonotron no seu livro. Isso é perfeito porque Sonotron soa como um super-herói de história em quadrinhos, uma convergência sonora em balística. E a bateria eletrônica deve ser renomeada para fazer jus ao que realmente é: um sintetizador de ritmo. Eu chamo esse problema de escuta em re(tro)visão³. A bateria eletrônica não é uma bateria eletrônica. São pulsos e sinais sintetizados em novos pulsos e novos sinais. Não há bateria nele. Isso foi um lance estranho que me confundiu por anos e anos, até que eu resolvi. Você ouvia e o som era completamente diferente do som de uma bateria. O movimento do funk às baterias eletrônicas é impressionante: toda a percepção rítmica das pessoas mudou da noite para o dia. E as pessoas, claro, fingindo que nada tinha acontecido, mas foi uma mudança gigantesca, ouvir bipes e sinais e diferentes tipos de corrente alternada como som. Foi uma mudança gigantesca. No mesmo sentido, Edgard Varèse

3 NdT. No original: “[r]earview hearing”. O autor faz uma brincadeira sonora com as ideias de revisão, visão e audição.

chamou a bateria eletrônica de sintetizador de ritmo, e eis uma boa maneira de descrevê-la. Assim, todo esse tipo de coisa, todos esses conceitos, fazem sentido de modo que o convencional consolidado é simples e completamente incapaz de apreender.

Há, de fato, uma complexificação sensorial que passa ao largo das tradições e de quaisquer divisões que devem supostamente operar na arte. É como Sadie Plant diz, não é alto ou baixo, é apenas complexo, porque tem muitas viagens e sinuosidades nas quais você pode se enroscar. Por isso parece bizarro quando os americanos lamentam a virtualização do corpo, porque parece que estamos fazendo o oposto, parece que estamos apenas começando nessa jornada ao centro dos nossos sentidos. Parece o oposto: ciência sempre significa uma hipersensibilidade. A ciência tradicional ainda traz consigo as ideias de esgotamento, cientistas frios, lógica extrema e todos esses clichês bregas. Mas em termos musicais, a ciência é o oposto, a ciência é a intensificação, é mais sensação. Ciência é ritmo intensificado, ritmo alienado. E é assim que toda uma geração entende ciência. E o que ela entende como abstrato são sensações tão novas que ainda não existe um idioma para elas. Daí o atalho é chamá-las de abstrato. Há toda uma geração que cresceu acostumada a pensar em emoções sensoriais sem ter ainda uma linguagem para elas. Psicodelia rítmica é o aspecto psicodélico de qualquer cenário específico. Então poderia ser qualquer coisa: de *house* a *trance*, de *breakbeat* a *jazz*, poderia ser qualquer cena – mas eu estou interessado no aspecto psicodélico rítmico de cada cenário, não no cenário em si. Eu estou interessado nos pontos de máxima *hyperdelia* rítmica, é nisso que estou interessado. De modo que poderia ser qualquer um desses...

Pós-modernismo não significa nada na música. Não significa nada. Não significa nada desde pelo menos 1968,

quando as primeiras *versions* começaram a ser lançadas na Jamaica. Assim que a condição social específica de ausência de direito autoral foi possível, assim que a noção de direito autoral do século XIX já não operava, de imediato havia a liberdade da replicabilidade, a liberdade de recombinar. Isso estimulou um *Wildstyle* de ritmos que se anexariam uns aos outros e se recombinariam entre si. E assim que isso acontece, é a realização e a morte do pós-modernismo, em 1968. Desde então, por definição, houve pós-modernismo e isso nunca foi relevante, nunca foi uma questão, foi simplesmente algo já realizado. Por exemplo, “A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução”, de Walter Benjamin: esse argumento não funciona mais – porque um dos principais pontos de Benjamin (ou o que seus admiradores não cessam de repetir) é que, na era das técnicas de reprodução não há mais aura, a aura única, a aura específica, não existe mais. Mas, claro, assim, que você tem o *dubplate* tudo isso é defenestrado. O *dubplate* é onde o processo de reprodução acontece, o processo mecânico de prensar o vinil no prato que está sendo tocado e, de repente, no meio disso você tem o remix único, você tem uma faixa que é única no mundo, mas que no entanto não é original, é uma cópia, uma terceira cópia. Pois você tem algo que jamais deveria existir no mundo de Benjamin: você tem uma cópia única, você tem o único quinto remix, você tem o único décimo remix, você tem o único vigésimo remix. Só há um de cada um deles. O *dubplate* revela que toda a ideia da perda da aura não faz sentido algum, porque a aura renasce no meio da reprodução industrial. Daí a aceleração do *jungle*, a intensificação do *dubplate*; o *dubplate* renasce como a música do futuro. Você ouve a música que não vai estar nas ruas até dali dez, onze meses depois, e de repente há esse buraco entre você e o agora em 1996: você de repente se imagina em 1997, pensando “Onde eu

vou estar quando comprar isso?" - e, claro, você nunca vai comprar, mas ouvir um *dubplate* provoca essa projeção em você. Você se sente 18 meses à frente, você literalmente se sente à frente, você está num plano de aceleração, você se move mais rápido do que você se move. Esse motivo já é suficiente para o pós-modernismo nunca ter existido, e, quando se há esse estado de remixologia – bem, o que aconteceu foi que a remixologia adentrou diferentes áreas. No *jazz*, por exemplo, você tinha Alice Coltrane remixando John Coltrane, mas a tradição do *jazz* odiava e dizia que era blasfêmia. Você tinha os Beach Boys remixando suas coisas e sendo rejeitados. Então nas grandes corporações a remixologia foi sempre barrada, e na Jamaica a remixologia se tornou o estado da arte, antes de mais nada por ser também hiperpredatória, permitindo um tipo de aglomeração de ritmos, ritmos impiedosos, uma guerra de batida, o que o produtor de *jungle* Andy C chama de guerra do *break*. As pessoas faziam propostas financeiras para os *breaks*, ou apenas os roubavam. Havia essa fronteira selvagem, essa guerra selvagem do *break* acontecendo, o delírio dos ritmos. Então estamos muito além do pós-modernismo, e todos os argumentos tradicionais podem ser jogados fora. A ideia de esgotamento, por exemplo, simplesmente acabou, porque a música não funciona dessa maneira. Ela já é um patrimônio genético, não vai esgotar a si mesma.

E aí uma série de coisas não funciona, são demais do literárias: a ideia de citação, de distanciamento irônico. Elas exigem uma distância que o volume, por definição, não permite. Não há distância com volume, você é completamente engolido pelo som. Não há espaço, não tem como ser irônico quando se está sendo engolido pelo volume e o volume está te causando transbordamento. É impossível manter a ironia, então todas as implicações do pós-modernismo caem por terra. Não só a literatura fica inútil, mas

toda a teoria tradicional perde o sentido. A única coisa que faz sentido é o som junto à máquina que se constrói. Você pode recorrer a qualquer uma dessas ferramentas teóricas específicas, se quiser, mas duvido que funcionem. Para testá-las, basta pôr o disco para tocar. Esse é o teste para ver se meu livro funciona, porque eu quero que ele seja uma máquina. Quando digo “funciona”, quero dizer que quero que ele opere a engenharia de um tipo e alteração sensorial, algum tipo de distúrbio de percepção. É disso que eu gostaria, porque mesmo o menor dos distúrbios sensoriais é suficiente para enviar um sinal que possa ser transmitido.

Eu penso que a combinação entre o DJ e o escritor faz muito sentido. Penso que ambos trabalham de maneira diferente a remixologia, e o que estamos fazendo é pegando a escrita e a elevando, e a acelerando, tanto quanto ao disco. Eu penso que como a prosa britânica tradicional é toda cavalheiresca, masculina, cheia de aspereza e sem nonsense, isso me estimula a buscar o impossível, registros de como o futuro pode parecer, com quais sensações. É por isso que autores chave nesse livro são McLuhan e Ballard, os caras que eu li de cabo a rabo. A formulação de McLuhan sobre os humanos serem os órgãos sexuais do mundo maquínico é crucial. O capítulo sobre o Kraftwerk é sobre como o Kraftwerk são os órgãos sexuais do sintetizador.

Todas as coisas sobre acidentes, bugs, sobre o produtor como alguém que pode nutrir um bug, que pode criar um bug. Ao mesmo tempo, a maioria das músicas mais importantes foram acidentes, foram feitas por meio de erros. São erros de software na programação da máquina, que formam esses sons – e o produtor pega esses sons e alimenta o erro, baseia-se no erro, e ao cometer um erro você tem uma nova forma de vida em áudio. É bastante comum: na Can nos anos 70, Holger Czukay dizia que as

máquinas têm uma forma de vida, que a repetição é a vida das máquinas. Então, há todo um lance sobre vida maquina que já acompanha os músicos, de um jeito ou de outro. Os produtores já começaram a ensaiar uma teoria da vida maquina. Assim que você olha para o que eles estão dizendo – amplia e começa a usar –, você percebe uma série de ficções sônicas e de fabulações científicas, e eu chamo tudo isso de ficções sônicas. Já há vinte anos de especulação sobre a máquina como uma forma de vida. Há vinte anos de música como campos cósmicos, então o que estou fazendo é usar essas coisas, ativá-las, ligá-las. Desse modo, o livro todo parece vivo: ao usar vários produtores que estão vivos e ao conectá-los aos do passado, você ativa o elemento sônico, ativa todo um registro sônico, todo um registro não-oficial. Ninguém menciona Lee Perry como uma autoridade, é sempre aquela coisa grotesca do Heidegger e depois o George Clinton, *nunca* é o sentido contrário. Mas foi o Clinton que começou com a mixadelia: a teoria da mixologia como psicodelia, a teoria da mesa de mixagem como psicodelia. Em 1979, ei-la, a mixadelia. Esse é o conceito dele: ele pensou uma psicodelia da mesa de mixagem. Você não *precisa* de Heidegger algum, porque o Clinton já é teórico. Então, o que eu tenho feito é extrair esses conceitos e configurá-los para funcionar: eles funcionam porque estão atados a discos. E isso porque o vetor onde tudo isso funciona é o toca-discos. É o habitual, você tem que se reconhecer como uma máquina programada, como um biocomputador programado pelas mesas. Os movimentos que você precisa fazer para colocar a agulha no disco até o movimento da agulha encontrar o sulco: pense nas centenas de milhares de vezes que você fez esse movimento, o hábito de colocá-lo ali. Eis uma maneira de observar isso com clareza, por exemplo: quando você ouve um original raro; digamos que tenha lá uma faixa que você

conhece muito bem, e que você esteja ouvindo o original pela primeira vez. De repente, você percebe que a parte que você conhece é muito pequena, uma parte que dura cerca de três segundos e, na sequência, o disco se precipita numa mediocridade decepcionante, antes do próximo som que você reconheça aparecer para depois submergir de novo, antes que a próxima parte emergja novamente. Às vezes, nas faixas do Parliament, você ouve mais ou menos cinco dessas nos primeiros dois minutos, e essas partes reconhecem você, porque o que elas fazem é reconhecer seu hábito de tocá-las. Quando você ouve um som, você tem um lampejo de memória, e você também tem quase uma memória muscular, você se recorda das vezes em que dançou. Você não apenas se recorda das vezes em que dançou, você também se lembra das vezes em que se inclinou para colocar a agulha no disco para tocar aquele trecho. Às vezes você ama tanto aquele trecho que se recorda de ter colocado para tocar de novo e de novo e de novo. Então, quando você ouve aquele som que você ama, quando você ouve o sample reconhecível no meio do som alienígena, esse som reconhece seus hábitos, e é incrível, de repente você vislumbra a si mesmo como um ser com hábitos, em um processo de formação de hábitos. Você de repente se vê ao longo dos anos, como você amou esse disco. É incrível, o som tira uma foto dos seus hábitos; provoca um estalido dos seus hábitos. E de repente você percebe isso com clareza. Quantas vezes eu coloquei isso? É nisso que quero chegar. Novas sensações que nunca outrora existiram, esse sentimento de ser reconhecido por meio do som. Isso é novo, isso nunca aconteceu antes. E, por definição, somente poderia acontecer na geração sampladélica; por definição, só poderia acontecer com pessoas que ouvem música sampladélica. E não se escreveu sobre essas coisas, elas ainda não foram capturadas.

Estendendo o sônico cada vez mais, eu estou à caça, estou perseguindo, tentando descobrir novas percepções: percepções que sempre existiram, mas que ainda não foram compreendidas, ainda não foram conectadas a qualquer outra coisa. É essa incursão exploratória do desconhecido.

Por ora, eu parei de dizer “cultura negra”. Sempre houve uma percepção bastante forte da cultura negra nos Estados Unidos, em parte, claro, por ser uma contra-definição em combate ao conhecimento tradicional da estrutura de apartheid que existiu lá. E você pode perceber que quase todas as escritoras americanas trabalham contra esse apartheid do conhecimento, tão firmemente consolidado. Afinal de contas, todo mundo deve saber que a maioria das americanas negras não podia nem se matricular em escolas de arte até cerca de 1969. Esse é o nível de gravidade do apartheid americano, desde a estrutura do conhecimento para baixo. Assim, a maioria das americanas negras escreve de maneira a assumir uma cultura negra unificada, para depois explorar ou não os dissensos internos a ela. Mas sentado aqui na Inglaterra, em Londres, fica muito mais difícil para mim assumir algo unificado, que dirá uma cultura negra unificada. Eu tendo a começar pelo contrário. Costumo pensar em coisas mais flutuantes, e em como há vários atratores estranhos tentando aglomerar coisas, existem várias forças produtoras de inércia tentando centralizar e atrair material para a cultura negra, petrificá-la, solidificá-la, reterritorializá-la, e daí chamar isso de tradição ou de história.

Eu vejo a cultura negra muito mais como uma série de materiais que foram aglomerados, por um lado, e como uma série de técnicas, por outro. Muitos produtores e engenheiros dos quais eu falo vêm a si mesmos como cientistas ou técnicos. Eu costumo pensar na cultura

negra, então, como um instrumento ou um ambiente que *eles inventaram*. Eu olho para os sintetizadores, para novas versões negras sintetizadas. Eu jamais consigo pensar em uma cultura negra unificada da onde tudo acontece. Para mim, tudo agora parece sintetizado. Evidentemente, há coisas que existem há tempo suficiente para que pareçam solidificadas, calcificadas, mas, na verdade, tudo é sintetizado. Porque eu vejo as emergências, que, por definição, são realmente sintéticas, como o techno. Porque eu trago a máquina. Isso torna as coisas muito mais complexas, porque ao invés de falar sobre cultura negra, vou falar por exemplo muito sobre coros de bateria ganenses, ou sobre o motor polirrítmico africano, o motor de percussão polirrítmico. E esses são traços africanos muito peculiares. O som é uma tecnologia sensorial, então eu falo bastante sobre tecnologias negras. Trata-se de máquinas – e se estamos falando da África do século XIX ou XVIII, então trata-se de máquinas construídas há muito tempo e herdadas. No presente, é mais sobre como a cultura negra é essa série de máquinas construídas aqui e ali. O *dubplate* era uma delas, construída na Jamaica. O *breakbeat* foi outra, construída em Nova York.

Ainda não caí na contradição de fazer declarações sobre o que é que está na cultura negra que produz esse tipo de tecnologia sintética. Eu ainda não fui capaz de recuar para a grande questão hipotética do “e se”, provavelmente porque eu não acho que realmente exista, porque eu fico tão consumido e espantado com a variedade abundante no outro extremo do telescópio que não consigo recuar para observar a vista. Provavelmente por desconfiar da ideia de que existam vistas, mas seria mais como uma mudança no tempo ou na escala. Mudando para uma vista do horizonte e depois voltando. Mas também pode ser porque, e isso é algo importante que Greg costumava dizer

que deu muito certo, a Passagem do Meio, da África para a América, forçou a cultura a se tornar imediatamente mental. Tudo o mais foi, por definição, deixado para trás, deixado em ruínas: arquitetura, tudo o mais. Então, a cultura imediatamente se tornou mental, imediatamente se desmaterializou. De modo que a cultura oral é tudo o que você leva consigo em cabeça, e só. Daí isso precisa ser rematerializado, seja batendo as mãos, seja por meio da boca. Tinha que ser transmitido novamente, tornado herança novamente, novamente reinventado. Na raça. E tem a peça-chave que me atraiu a tudo isso: a idéia de abdução alienígena, a idéia da escravidão como uma abdução alienígena, o que significa que todos nós vivemos em uma alien-nação desde o século XVIII. E eu concordo plenamente com isso, isso aparece muito na minha produção: a mutação dos escravos africanos masculinos e femininos do século XVIII em negros, em toda essa série de seres humanos que foram desenhados na América. Todo esse processo, o elemento central por trás disso tudo, é que na América nenhum desses humanos foi *designado* humano.

É por meio da música que a gente percebe como a maioria dos afro-americanos não deve nada ao status de humano. Afro-americanos ainda precisavam protestar, ainda tinham que se revoltar, tinham que batalhar para serem considerados humanos Esclarecidos⁴ nos anos 1960 – é inacreditável. E na música, se você ouvir caras como Sun Ra – Eu os chamo de déspotas, Ra, Rammellzee e Mad Mike – parte do lance de ser um músico alienígena afro-americano é que o esse sentimento de humano é realmente inútil, uma categoria traiçoeira, uma categoria que *nunca*

4 NdT. No original: “Enlightenment humans”. O autor faz referência ao esclarecimento, ao iluminismo, à batalha que os negros precisavam travar para atingir o status de humanidade moderna, esclarecida, dotada de razão.

significou nada para os afro-americanos. Isso tem uma verdade particular com o Sun Ra – porque ele leva ao extremo dizendo que vem de Saturno. Eu sempre aceito essa impossibilidade. Eu sempre começo daí, disso que a maioria das pessoas reivindica como um alegoria. Não é uma alegoria: ele realmente veio de Saturno. Eu experimento exagerar essa impossibilidade, até que seja irritante, até que seja um desconforto e que esse desconforto seja apenas um portal cruzado na cabeça das leitoras e, quando elas deixarem passar, quando elas escancararem sua percepção sensorial, passarão por um outro portal e estarão no meu mundo. Eu as terei capturado. É preciso registrar o desconforto, porque muito dos movimentos que eu descrevi provocam essa irritação, a falta do literário, a falta do modernista, a falta do pós-moderno. Tudo isso provoca uma irritação real e, ao mesmo tempo, um franco alívio, um alívio de que alguém deixou tudo para trás, e partiu do princípio do prazer, partiu dos materiais, partiu do que realmente dá prazer às pessoas.

12

David F.

Walker

o super-herói
simbólico

original

The token superhero

tradução

Petê Rissatti

referência

WALKER, David F.. "The
Token Superhero", brown,
adrienne; Imarisha, Walidah
(Org.). Octavia's Brood.
Science Fiction Stories From
Social Justice Movements.
Oakland: AK Press, 2015.

Alonzo Ramey nasceu para ser super-herói. No momento do seu nascimento, seu teste para a síndrome de Kurtzberg-24, a anomalia genética responsável por dar às pessoas superpoderes, deu positivo. Todos os bebês com K-24 eram identificados e monitorados por olhos cuidadosos que acompanhavam os poderes que desenvolviam. A imensa maioria de crianças K-24 desenvolviam um conjunto de poderes que em geral incluía força sobre-humana, resistência, velocidade, pele à prova de balas – os “Padrões”, como eram chamados esses poderes pelos médicos e especialistas que rastreavam essas coisas. Algumas das crianças desenvolviam poderes únicos – desde a piro-telecinese até a capacidade de respirar embaixo d’água. Os pais de Alonzo rezavam para que seus poderes fossem limitados aos Padrões. Com os Padrões, sempre havia a chance de ter uma vida que podia ao menos passar por normal. Porém, quanto mais incomuns os poderes, mais difícil a vida poderia ficar. Com alguns poderes simplesmente não havia nenhuma chance de levar uma vida normal. Todo mundo sabia do Flamejador, que podia criar fogo, mas não conseguia controlá-lo. O Flamejador precisava estar sempre com uma roupa especialmente projetada para impedir que ele queimasse a tudo e a todos ao redor sempre que o fogo se atirasse aleatoriamente de seu corpo. E também havia a Elasticena, que podia esticar o corpo como se fosse feito de borracha, mas levava dias para voltar ao formato normal.

— Eles, os brancos, não vão levar muito na boa um menino preto com superpoderes — dizia Kelvin Ramey, pai de Alonzo.

Kelvin havia crescido no interior do Mississippi, quando ser negro significava levar uma vida de segunda classe. Alonzo nasceu em um mundo melhor, depois das marchas e manifestações e mangueiras de água e cães policiais, mas o pai se lembrava de tudo isso e se preocupava com o filho. Tinham matado Martin, Malcolm, Medgar e

tantos outros, e nenhum deles tinha sequer um superpoder. Nem era possível dizer o que poderia acontecer se algum caipira branco decidisse que um Negão superpoderoso significaria uma possível ameaça de rebelião no Sul. Era isso, no fim das contas, que todo caipira branco maluco do interior dizia que aconteceria. Várias e várias vezes o Sul não conseguiu se rebelar, mas o medo e o ódio ao povo negro permaneciam. E não era apenas no Sul: negros eram temidos e odiados no país inteiro. E onde não eram temidos ou odiados, eram mal compreendidos.

Felizmente, Alonzo ter nascido com a síndrome K-24 significava uma passagem para fora do Mississippi de seus pais e irmã mais velha. Uma clínica do Norte – o Centro de Pesquisa e Treinamento Meta-humano Kutzberg – queria testar Alonzo regularmente, e, quando seus poderes se manifestaram, quiseram garantir que ele receberia o treinamento adequado. Treinamento adequado, claro, significava que seria treinado para usar os poderes para lutar pela verdade, pela justiça e por todas aquelas outras coisas que falavam nos quadrinhos, filmes e nos programas de televisão que recontavam as aventuras de super-heróis e combatentes do crime.

Quando Alonzo fez dezesseis anos, seus poderes tinham se desenvolvido por completo. Para alegria de seu pai, Alonzo tinha apenas os Padrões – embora seus níveis de força testados até então ficavam no mesmo nível dos mais fortes super-heróis. Mas o alívio de Kelvin Ramey de que seu filho tinha apenas os Padrões durou pouco, pois Alonzo foi chamado para integrar a recém-formada Força da Justiça Teen, que foi iniciado pela Superforça da Justiça em um golpe de gênio de marketing para atrair a juventude. Super-heróis com vinte e trinta anos eram populares, mas tinham a tendência de fazer menos sucesso entre os adolescentes, resultado da hostilidade contra os adultos – super-heróis mais velhos faziam adolescentes pensarem em

seus pais e professores. A Força da Justiça Teen foi criada para preencher a lacuna entre a população mais jovem e a essencial faixa etária adulta, garantindo que consumidores valiosos não perdessem o interesse na Superforça da Justiça, em suas façanhas, ou, o mais importante, na multibilionária indústria do entretenimento que mantinha a operação inteira funcionando.

— Não sei se gosto da ideia de você se juntar a esse grupo de Força da Justiça da Molecada — disse Kelvin Ramey a seu filho.

— Eles se chamam Força da Justiça Teen, não Força da Justiça da Molecada — disse Alonzo.

— Teen, Molecada, dá tudo no mesmo. Você é novo demais para sair por aí bancando o super-herói.

— Não estou bancando nada, pai, eu sou super-herói — retrucou Alonzo. — E os poderes que tenho são um dom. É responsabilidade minha usá-los para ajudar meu semelhante.

— Viu, eu falei pra sua mãe, fizeram uma lavagem cerebral em você — comentou Kevin. Ele estava convencido de que seu filho viraria um peão do Homem, embora não pudesse de verdade identificar o Homem ou seus projetos.

— Não fizeram lavagem cerebral em mim coisa nenhuma! Eu penso por mim mesmo, como você e a mãe me ensinaram.

A conversa continuou nessa toada, mas, no fim, Kevin sabia que seu filho seria um super-herói, e nada poderia impedir que isso acontecesse. Queria ficar zangado, mas sua mulher, Voncetta – a pragmática da família – ajudou a acalmá-lo.

— Meu velho, vai mesmo ficar zangado porque nosso filho foi abençoado com asas e decidiu usá-las para voar? — perguntou ela.

Embora Voncetta o tivesse acalmado, Kelvin não

conseguiu assinar o formulário de liberação dos responsáveis exigido para Alonzo se juntar à Força da Justiça Teen. Então, Voncetta assinou a liberação.

— Não é que seu pai não queira que você seja um super-herói, é que ele se preocupa com você — disse Voncetta. — Você sabe disso, não é, filho?

— Sei sim, mãe — disse Alonzo.

Com o consentimento por escrito de sua mãe, Alonzo Ramey se tornou um dos primeiros membros da Força da Justiça Teen e o único membro de cor – a menos que se considerasse Netuna, que tinha pele azulada e podia respirar embaixo d'água. Netuna havia recebido um nome terrível e, quando ele se tornou objeto de zombaria pública, o nome logo foi trocado. Alonzo não teve a mesma sorte. Recebeu como nome de super-herói Punho Negro, o que não fazia absolutamente nenhum sentido para ele. Ele não tinha punhos estranhamente grandes ou bigornas no lugar dos punhos – como o supervilão Punho-de-Bigorna — ou seus poderes eram apenas baseados nos punhos. Não, o nome Punho Negro pegou porque, quando o bicho começava a pegar, ninguém queria pensar muito na hora de dar nome ao garoto negro simbólico na Força da Justiça Teen.

A carreira de Alonzo na Força da Justiça Teen corria perfeitamente bem, embora fosse o único membro sem um quadrinho solo ou um contrato de patrocínio. Até Netuna conseguiu alguns contratos selecionados – embora tenham aparecido depois que seu nome foi alterado para Princesa Oceana. E quando a série animada da Força da Justiça Teen se mostrou popular o bastante para ter uma linha de bonecos articulados, o único membro a não ter um boneco era o Punho Negro.

Se fosse apenas um caso de não ter sua revista em quadrinho própria, um boneco articulado ou contrato de

patrocínio, a humilhação de ser um super-herói negro com “negro” no nome talvez tivesse sido suportável. Porém, tudo isso era fchinha se comparado ao fato de que nem o Punho Negro tampouco seu alter ego recebiam muito respeito da imprensa. No âmbito privado, Punho Negro era praticamente o líder da Força da Justiça Teen. Em uma luta, todos os outros membros esperavam decisões dele, e, em várias ocasiões, ele salvou cada um deles da morte certa. No entanto, todo artigo sobre as façanhas da força sempre pareciam diminuir seu envolvimento, dizendo “Punho Negro também estava presente” (quando ele era mencionado).

As coisas não melhoraram quando Alonzo ficou velho demais para a Força da Justiça Teen, momento em que o Capitão Liberdade, o líder da Superforça da Justiça, lhe ofereceu uma vaga na equipe. Mas, com vinte anos, Alonzo já havia ficado amargo, cínico e cansado de ser simbólico. Tentou se reinventar com um novo traje e um novo nome, mas nem um nem outro deram certo. Duas vezes foi atacado por outros super-heróis que o confundiram com um super-vilão, e então houve a vez em que foi alvejado por policiais. Felizmente as balas ricochetearam. Desgostoso e deprimido, Alonzo Ramey decidiu se aposentar da profissão de super-herói.

Apesar de suas preocupações originais, ninguém ficou mais decepcionado com a aposentadoria de Punho Negro do que Kelvin Ramey. Ele finalmente havia entendido que seu filho era um grande super-herói. Na barbearia onde Kelvin trabalhava, as façanhas do Punho Negro eram um assunto regular de conversas, juntamente com questões relevantes, como a brutalidade policial na comunidade, a gentrificação e como a música era muito melhor “nos velhos tempos”. A foto autografada do Punho Negro pendurada na parede da barbearia recebia mais comentários do que as fotos de rappers e atletas famosos.

— Tem certeza de que quer fazer isso? — Kevin perguntou a seu filho.

— Pensei que justamente você ficaria feliz em me ver desistir — respondeu Alonzo.

— Só quero ter certeza de que você está desistindo pelos motivos certos — comentou Kelvin. Tomou muito cuidado para não explicar o que eram os “motivos certos”, porque sabia que era algo que apenas Alonzo podia definir.

Então, Punho Negro se aposentou oficialmente, e Alonzo tentou se ajustar à nova vida, mas não foi fácil. Conseguiu um emprego normal e se matriculou na faculdade, sem outros planos além de levar uma vida normal. Depois de alguns meses, no entanto, começou a sentir falta da ação e da emoção de ser um super-herói – mesmo quando isso vinha acompanhado de pouco respeito ou reconhecimento. E, um dia, enquanto estava no metrô voltando para casa, vindo de seu emprego chato no mundo dos não super-heróis, viu uma coisa que mudou sua vida.

Um grupo de adolescentes brigões, não muito mais jovens que Alonzo, estava aterrorizando passageiros no trem que ia para a parte mais residencial da cidade. Seus anos como super-herói foram acionados, e Alonzo começou a intervir, mas, antes que pudesse, outro grupo adolescente entrou no vagão do metrô. Aqueles garotos, um grupo variado de três garotos e duas garotas – de várias procedências – avançaram na direção dos adolescentes brigões. Por um momento pareceu que as coisas ficariam violentas.

Os delinquentes que estavam aterrorizando os outros passageiros eram maiores, mas os outros garotos seguraram a barra. E, depois de algumas palavras acaloradas adornadas com palavrões, o confronto terminou. Foi quando Alonzo percebeu que os garotos que enfrentaram os delinquentes todos estavam usando camisetas com uma imagem de Punho Negro. Em todo o seu tempo como Punho Negro, nunca houve nenhum produto oficialmente

licenciado – nem camiseta, nem pijama, nem nada disso.

— Desculpem — disse Alonzo para o grupo de adolescentes. — Onde vocês conseguiram essas camisetas?

— Nós fizemos — disse uma das garotas. Ela abriu um sorriso imenso, revelando o aparelho que cobria seus dentes.

— Vocês fizeram camisetas do Punho Negro? — perguntou Alonzo. — Por quê?

Todos de uma vez, os adolescentes se lançaram em explicações de como o Punho Negro não era apenas o membro mais irado da Força da Justiça Teen, mas também era o super-herói mais irado do pedaço.

— Ele faz o que faz porque pode — disse um dos garotos. — O negócio dele não é só dinheiro.

— Ele simplesmente faz eu me sentir bem comigo mesma porque, sabe, ele é negro e tal — disse a outra garota.

— Queria que ele não tivesse se aposentado — disse a primeira garota.

Naquele momento, ocorreu a Alonzo Ramey que ser um super-herói significava mais do que contratos de patrocínio, uma série de quadrinhos própria e seja lá que fama e fortuna poderia surgir por lutar a boa luta. Ele passou por anos de treinamento, esteve em incontáveis missões e salvou centenas de vidas, mas foi naquele momento, no metrô, que entendeu o que tudo aquilo significava.

Sim, ele era um super-herói negro simbólico em um mundo feito em sua maioria de heróis brancos. Sim, seu nome era ridículo, e ele odiava que fosse um lembrete constante de que outros sentiam a necessidade de declarar o óbvio quando chegava o momento de definir quem ele era como herói. E, sim, era foda que não recebesse crédito quando merecia. Mas não era assim que os garotos no metrô o viam. Para eles, ele era simplesmente um super-he-

rói que admiravam a ponto de fazer camisetas estampadas com sua imagem. E aquilo foi suficiente para Alonzo Ramey repensar tudo.

Pouco depois disso, Alonzo perguntou ao Capitão Liberdade se era possível retornar à Superforça da Justiça. Ele ficou apreensivo no início, lembrando o que seu pai costumava dizer: “Se for pedir qualquer coisa a um branco, melhor estar preparado para implorar”. Mas não houve necessidade de implorar. Ele não teve que “arreganhar a dentadura” com um sorriso falso – uma coisa que seu pai sempre lhe disse para não fazer. Em vez disso, Alonzo e Capitão Liberdade conversaram de homem para homem.

— Tem pouca coisa nessa ocupação que seja fácil — disse o Capitão Liberdade. — Se eu pudesse transformar o mundo num lugar melhor, o tipo de lugar onde as pessoas pudessem ser quem elas são, sem nenhuma dessas merdas que o mundo impõe à gente, eu transformaria. Mas, nesse mundo, não haveria necessidade de super-heróis.

E assim Alonzo Ramey voltou a ser um super-herói. Vestiu de novo seu traje de Punho Negro e saiu às ruas para combater o crime. Mas, dessa vez, ele havia mudado sua definição pessoal do que significava ser um super-herói. Sim, passou um tempo lutando com supercriminosos e se envolvendo no que acabava resultando em um ridículo show à parte, mas era apenas parte do que ele fazia. Em vez de patrulhar as ruas do centro da cidade e prender bandidos, passava muito de seu tempo estendendo a mão para jovens que a maioria das pessoas via como uma ameaça. Ficou conhecido mais por ser um super-herói organizador comunitário do que por ser um super-herói. Com o dinheiro de seu primeiro contrato de patrocínio, financiou uma série de quadrinhos própria que era destinada a promover a alfabetização. A série ficou tão popular que resultou em uma linha inteira de quadrinhos que ajudava a ensinar crianças de todas as cores a ler.

Com o passar dos anos, às vezes Punho Negro sentia a amargura crescer dentro dele, bem como o cinismo. Odiava seu nome, não ligava muito para o traje e, quando finalmente conseguiu virar um boneco articulado, eles fizeram seus lábios parecerem muito maiores do que eram na vida real. Mas sempre que essas coisas o chateavam, Alonzo Ramey se lembrava de que, no fim das contas, nenhuma dessas coisas importava. Para ele, sua vida sempre seria definida por um grupo de garotos e garotas, com no máximo catorze ou quinze anos, usando camisetas com desenhos feitos a mãos inspirados no Punho Negro. Sua vida não seria mais definida por suas aventuras reais do que era pelas aventuras recontadas nos quadrinhos que ajudavam jovens aprenderem a ler. Era isso que definia Alonzo Ramey. Era isso que mostrava para ele que, apesar de tudo, ele era realmente um super-herói.

13

Walidah Imarisha

reescrevendo
o futuro:
usando ficção
científica para
rever a justiça

original

Rewriting The Future:
Using Science Fiction
To Re-Envision Justice

tradução

Jota Mombaça

referência

IMARISHA, Walidah. "Rewriting
The Future:

Using Science Fiction To Re-
Envision Justice". Bitch. 2015.

Disponível em: <https://www.walidah.com/blog/2015/2/11/rewriting-the-future-using-science-fiction-to-re-envision-justice>

Quando eu digo às pessoas que sou uma abolicionista prisional e que acredito em pôr fim a todas as prisões, elas frequentemente me olham como se eu estivesse montada em um unicórnio deslizando sobre um arco-íris. Até mesmo pessoas engajadas em movimentos sociais, pessoas que reconhecem o sistema prisional atual como falho, ao fazerem suas críticas parecem sempre ponderar: “mas é isso que temos”.

Apesar de nossa habilidade para analisar e criticar, a esquerda se enraizou naquilo que é. Nós frequentemente esquecemos de vislumbrar aquilo que *pode vir a ser*. Esquecemos de escavar o passado em busca de soluções que nos mostrem como podemos existir de outras formas no futuro.

Por isso acredito que nossos movimentos por justiça precisam desesperadamente da ficção científica.

Me acompanhem. Sou co-editora, junto à estrategista visionária de movimentos políticos adrienne maree brown, da antologia Octavia's Brood: Science Fiction Stories from Social Justice Movements, que será publicada nesta primavera pela AK Press. Octavia's Brood, assim nomeada em homenagem à feminista Negra, escritora de ficção científica e ganhadora do prêmio MacArthur Genius, Octavia Butler, é uma coleção de ficções científicas radicais escritas por pessoas articuladoras, transformadoras sociais e visionárias.

Nós começamos a antologia com a crença de que toda articulação política é ficção científica. Quando falamos sobre um mundo sem prisões; um mundo sem violência policial; um mundo onde todo mundo tem comida, roupas, abrigo, educação de qualidade; um mundo livre da supremacia branca, patriarcado, capitalismo, heterossexismo; estamos falando sobre um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir.

No último outono, a renomada escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin gerou grande comoção durante a cerimônia do *National Book Awards 2014* com o seu eloquente discurso de agradecimento pelo Prêmio por “Destacada Contribuição às Letras Estadunidenses”: “Eu acredito que estão vindo tempos difíceis, quando precisaremos da voz de escritoras capazes de enxergar alternativas aos modos como vivemos agora, que possam enxergar através de nossa sociedade assolada pelo medo (...). Nós precisaremos de escritoras que sejam capazes de evocar liberdade.”

Le Guin acrescentou: “Nós vivemos no Capitalismo. Seu poder parece inescapável. Mas também assim foi com o direito divino dos reis. Qualquer poder humano pode ser resistido e transformado por seres humanos.”

É precisamente por isso que precisamos da ficção científica: ela nos permite imaginar possibilidades fora do que existe hoje. O único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandem - ou sequer existam.

A ficção visionária oferece aos movimentos por justiça social um processo por meio do qual explorar a criação de novos mundos (embora não seja em si uma solução - e é aí que entra o trabalho prolongado de organização comunitária). Eu propus o termo “ficção visionária” (*visionary fiction*) para abranger os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar esses novos mundos. Esse termo nos lembra de sermos completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizermos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo - e já

podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização.

EXPERIMENTANDO A JUSTIÇA

Minha co-editora adrienne entende a ficção científica como “um terreno de investigação,” um laboratório para experimentar novas táticas, estratégias, e visões sem um custo imediato no mundo real. O pessoal ligado ao *Octavia’s Brood* tem feito isso concretamente: as sessões facilitadas internacionalmente por adrienne maree brovn sobre as estratégias emergentes a partir de Octavia Butler (The Octavia Butler Strategic Reader é baseado nesse trabalho); oficinas de escrita coletiva sobre justiça visionária; oficinas de táticas de ação direta e ficção científica criadas pelo colaborador do projeto Morrigan Phillips.

Enquanto facilito esses processos por meio dos quais articuladoras políticas podem vislumbrar novos mundos, eu tenho visto o tema da justiça criminal emergir repetidamente. O tema do abolicionismo prisional está perfeitamente situado para mostrar a necessidade da ficção visionária, porque nos permite responder a questões como “o que temos exceto prisões?”

Numerosas histórias em *Octavia’s Brood* exploram ideias acerca de quais aspectos tem a justiça após a ocorrência de um dano. Na de Kalamu ya Salaam, trecho de um romance maior ainda não publicado, *Manhunters*, uma guerreira mata a irmã de um membro da comunidade numa sociedade alternativa Afrocêntrica e o conselho reúne-se para decidir o que ocorrerá com ela. A estrutura não é uma de retribuição e punição, mas de cura para os indivíduos e para a comunidade inteira.

Na história de Autumn Brown, *Small and Bright*, como punição para um crime imperdoável, um dos mem-

bro de uma sociedade subterrânea pós-apocalíptica é “emergido” - isto é, forçado ao exílio na árida superfície de uma Terra devastada. Banimento da comunidade é algo que muitas das pessoas que estão trabalhando com responsabilidade comunitária debatem conceitualmente.

A obra *The River*, de adrienne maree brown, uma das obras de ficção científica sediadas em Detroit criada por ela com o subsídio Kresge, trata de como a justiça opera com respeito a crimes que o atual sistema de justiça criminal sequer reconhece enquanto crime - gentrificação, remoção, devastação econômica, opressão geracional institucionalizada.

Experimentações sobre justiça e prisões não começaram com *Octavia's Brood*.

W.E.B. DuBois discutiu raça, prisões, justiça e redenção em curtas narrativas fantásticas como *Jesus Christ in Texas*, de sua coleção de 1920 *Darkwater: Voices from Within the Veil*.

Octavia Butler, especialmente em seus romances *Parable of the Sower* e *Parable of the Talents*, prolonga essa investigação, assim como em inúmeras outras obras: *The Dispossessed* (1974) de Ursula K. Le Guin, *Woman on the Edge of Time* (1975) de Marge Piercy, *The Fifth Sacred Thing* (1974) de Starhawk, *Midnight Robber* (2000) de Nalo Hopkinson e *Who Fears Death?* (2010) de Nnedi Okorafor. Resenhas de algumas dessas obras podem ser encontradas em *The Transformative Justice Science Fiction Reader*, criado em 2012 durante a Conferência Allied Media.

Esse revolucionário programa de leitura explica como a “ficção visionária” foca naquelas pessoas que têm sido marginalizadas pela sociedade em geral, especialmente as que vivem identidades e eixos de opressão interseccionais. Esse enquadramento fundamentalmente feminista é talvez melhor exemplificado na obra de Butler. A maioria de suas protagonistas são mulheres ou pessoas trans* ra-

cializadas e, quando essas personagens deslocam-se para o centro da sociedade, vemos a emergência de comunidades visionárias.

As pessoas que contribuíram com *Octaviars Brood*, e as visionárias que vieram antes delas, requerem que olhe-mos as gentes marginalizadas não como vítimas, mas como líderes, reconhecendo que sua habilidade em viver fora de sistemas aceitáveis é essencial para a criação de novos e justos mundos. Quando fazemos isso, deparamo-nos não apenas com reformas parciais, mas liberação total. E a ficção científica é o único gênero literário que nos permite questionar, problematizar, e re-conceber tudo de uma só vez.

Sabemos que não lutamos contra um sistema de opressão unidirecional — nós estamos lutando contra um sistema branco supremacista hétero-patriarcal e capitalista (bell hooks está certa) — então nossa resposta deve ser abrangente e englobante de tudo. Como Audre Lorde disse, “não há uma luta unidirecional porque não vivemos vidas unidirecionais.” Devemos reimaginar tudo desde o início.

Hollow de Mia Mingus é uma estória do *Octavia's Brood* que nos permite reimaginar modos de justiça para com as diversidades funcionais. Num futuro onde os “Perfeitos” têm tentado cometer genocídio contra pessoas com diversidade funcional (os “Imperfeitos”), os “Imperfeitos” agora vivem na lua, onde os “Perfeitos” haviam imaginado que todos morreriam. Ao invés disso, os “Imperfeitos” construíram uma sociedade inteira centrada em suas necessidades, em vez de tentarem ser assimilados no interior de sistemas jamais pensados para eles. Essa história nos desafia a um deslocamento para além da igualdade, e mesmo da justiça, e ainda assim reflete sobre como liberação e autonomia podem funcionar.

Children Who Fly (Crianças que voam), história de Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha, faz o mesmo no que concerne às pessoas sobreviventes de traumas e assédio sexual, e suas crianças. Graças às suas habilidades de dissociação (as quais muitos hoje se referem como efeito negativo do trauma), podem deixar seus corpos e integrar suas energias curativas, constituindo dessa maneira a única força capaz de salvar um mundo devastado.

NO CHÃO

Essas viradas transformadoras acerca de como pensamos a justiça desafiam as políticas de respeitabilidade (políticas de assimilação, na verdade). Essa problematização é visceralmente necessária nesse momento em que a juventude negra em Ferguson, Missouri, rebela-se contra as balas, tanques e sistemas que operam contra ela. Aprendemos que adotar os ornamentos de um sistema de injustiça generalizada e se integrar numa sociedade enraizada em opressão jamais protegerá aquelas pessoas marginalizadas e oprimidas. Seria a simples continuação da mentalidade e enquadramento coloniais. Essa mentalidade oferece reformas sutis para o sistema - câmeras no corpo, treinamento em diversidade para a polícia, conselhos de cidadãos - mas todas elas estão inseridas no sistema já existente. Essas políticas da respeitabilidade são a principal barreira que nos impede de imaginar um mundo sem polícia e sem prisões.

Inspirada pela contínua organização e resistência conduzida pela juventude Negra em Ferguson (e que se está espalhando pela terra), fui desmotivada pela resposta da esquerda branca, que tentou ditar os termos dessas rebeliões, assim como a dos assim chamados líderes Negros, que reforçaram as políticas da respeitabilidade. Eu comecei a escrever um escracho, mas percebi que seria melhor escrever o futuro que eu quero ver, então eu imaginei *The*

2070 *People's Encyclopedia* (A *Enciclopédia do Povo de 2070*) e fabriquei um verbete:

Enciclopédia do Povo de 2070

Verbetes: Ferguson (E Além)

O terrível assassinato de Michael Brown, um adolescente Preto desarmado, pelo oficial de polícia Darren Wilson em Ferguson, Missouri, foi o gatilho para a resistência nacional contra a contínua violência policial e desvalorização das vidas Pretas. Espantosamente, a mídia hegemônica referiu-se a esses atos de resistência como “tumultos” e não como os levantes e rebeliões que de fato foram, assim como os assim chamados “aliados brancos”, que tentaram ditar os termos nos quais a resistência da Juventude Preta poderia acontecer. Por sorte, a Juventude Preta não comprou a ideia; eles também rejeitaram as políticas da respeitabilidade e o mito da assimilação. Pelo contrário, se articularam internacionalmente com outras pessoas oprimidas num movimento contínuo por liberação que transformou fundamentalmente o planeta inteiro.

Essa lente histórica imaginária nos conecta não somente a futuros visionários, mas também a passados visionários. Como Soraya Jean-Louis McElroy, estudiosa de artes visuais e co-criadora do Wildseeds: The New Orleans Octavia Butler Emergent Strategy Collective, escreveu no facebook: “amor e liberdade Pretas residem além do corpo, amor e liberdade Pretas são transtemporais e indestrutíveis. Estou falando sobre imaginação fantástica Preta sem restrições. Não se pode realmente amar sem isso. O Afrofuturismo não é novo!”

Minha co-e??ditora adrienne e eu, como duas mulheres Pretas estudiosas de ficção científica, carregamos sempre isso em nossos corações, porque sabemos que estamos vivendo uma ficção científica. Somos o sonho

das gentes Pretas escravizadas, a quem foi dito que seria “irrealista” imaginar um dia em que elas não seriam chamadas propriedade. Essas pessoas Pretas recusaram a confinar seus sonhos ao realismo, e em vez disso elas nos sonharam. Assim elas curvaram a realidade, reformularam o mundo, para criar-nos.

Isso é parte dos motivos pelos quais eu carrego orgulhosamente o título de “abolicionista prisional”; isso me liga às visionárias libertadoras que aboliram a escravidão. Isso conecta meus sonhos de liberação com os dos meus ancestrais e acende toda a nossa responsabilidade e direito a sonhar novos futuros assim como elas fizeram.

Em seu não terminado manuscrito *Parable of the Trickster*, o final da série de parábolas, Octavia Butler escreveu:

*Não há nada de novo
sob o sol
mas há novos sóis*

A ficção científica - ou ficção especulativa, fantasia, horror, realismo mágico etc - criada por nós human_s não vem do éter. Quer seja *Jogos Vorazes*, *Harry Potter*, ou *Guerra nas Estrelas*, esses mundos fantásticos findam por abordar temas como guerra, racismo, opressão de gênero, poder, privilégio e injustiça. Não há nada de novo sob o sol. Mas como Butler tão habilmente nos fala e mostra em seus romances, esses novos sóis nos oferecem infinitas novas oportunidades para reimaginar o nosso mundo de hoje.

14

um estudo
comparativo entre
o ifá e a ciência da
computação

Alamu, Aworinde, Isharufe*

original

A comparative study
on IFA divination

tradução

Milena Durante

referência

ALAMU F.O., AWORINDE H.O.,
ISHARUFE, W. I.. "A comparative
study on IFA divination and computer
science". (IJITR) International Journal
of innovative technology and research.
Volume No. 1, Issue No. 6, October -
November 2013, 524 - 528.

RESUMO

O Ifá, mais comumente realizado na comunidade iorubá, é um conjunto de ações divinatórias feitas por um profissional (babalaô) a quem é dada a autoridade para criar e fazer uso desse conjunto de regras que estabelece uma comunicação com os deuses para resolver os problemas dos consulentes.

A maioria das pessoas duvida da autenticidade desse sistema e não tem consciência de suas similaridades com a ciência da computação. Além disso, há pouca literatura sobre essa área de pesquisa.

Neste trabalho, fez-se um esforço para enfatizar as similaridades relevantes entre o campo da ciência da computação e o ato de divinação do Ifá. Apresentamos uma extensa explicação sobre seu sistema divinatório, seu significado, sua origem e os motivos pelos quais as pessoas o buscam.

Apresentamos também uma extensa explicação acerca do sistema divinatório Ifá, comprovando sua existência e autenticidade, apresentando e explicando suas semelhanças com a ciência da computação e incluindo dados referenciais para futuros trabalhos relacionados a esta área de pesquisa.

Palavras-chave:

Ifá, Babalaô, Ciência da Computação, Divinação

* Pesquisadores do Departamento de Ciência da Computação e Tecnologia da Informação da Universidade de Bowen, Iwo, Estado de Osun, Nigéria.

I INTRODUÇÃO

A informação é uma parte fundamental da vida, altamente necessária para a sobrevivência. Tanto os povos quanto as culturas evoluíram consideravelmente. Todas as habilidades linguísticas e de comunicação já passaram por muitas mudanças.

A divinação é o ato de buscar conhecimento sobre o futuro ou circunstâncias secretas através de meios insuficientes que geralmente precisam ser complementados por algum poder que, ao longo da história, vem sendo representado como advindo dos deuses. A divinação usa sinais, presságios e coincidências para revelar acontecimentos secretos.

Os sistemas divinatórios – alguns dos quais consistem praticamente da interpretação de sinais e presságios –, por sua vez, adotam uma abordagem mais criteriosa [4]. Foram inventados para gerar coincidências que não dependem de eventos externos e que podem ser interpretadas. Na antiguidade, as pessoas possuíam formas e linguagens usadas para a comunicação. Nessa época, também havia formas de realizar cálculos simples e armazenar informação [5], como o ábaco, uma ferramenta de cálculo bastante conhecida.

II A ORIGEM DO IFÁ

Os deuses iorubá da Região Oeste da Nigéria existiram no passado como humanos e possuíam formas de comunicação. Antes de seu desaparecimento, deixaram para as pessoas um meio de se comunicarem com os deuses em seu reino (o Ifá). Mais de doze mil anos atrás, os africanos desenvolveram a divinação oracular do Ifá baseada no quadrado de $16 = 16 \times 16 = 26 = 2^8$ correspondente aos vértices de um hipercubo de oito dimensões e à Álgebra

de Clifford $C1(8)$, assim como às álgebras $C1(8) \times C1(8) = C1(16)$ relacionadas a ela [7]. Como o número de sub-hipercubos em um hipercubo de oito dimensões é $6,561 = 81 \times 81 = 3^8$, o Ifá possui uma estrutura binária [2] e também uma estrutura ternária de três dimensões $N = 8$.

Mais do que similaridades com os processos usados no Ifá e seu sistema divinatório, a ciência da computação tem sua origem no sistema divinatório do Ifá. Assim, este artigo pretende desenvolver um estudo comparativo entre o Ifá e a ciência da computação.

O Ifá, divindade da sabedoria e do desenvolvimento intelectual, é convocado para avaliar casos e dar respostas para diferentes problemas dos consulentes. É uma conexão entre as pessoas e Deus (Eledumaré) [6].

Realizar o ato divinatório do Ifá é fazer um "*Idafa*" (ou *Dida Owo* e *Ounte Ale*). O *Idafa* é realizado por um Babalaô ou Iyanifá (sacerdote ou sacerdotisa iniciado). Babalaô pode ser traduzido como "pai dos segredos" e "Iyanifá" significa "mãe do Ifá" (ou seja, sua benção). Da mesma maneira, a ciência da computação é um arquivo reservado a poucos profissionais da computação e mantém formas de sigilo através de alguns algoritmos de segurança.

De acordo com o prof. Odeyemi em sua palestra "What is Ifa" [O que é Ifá], o Ifá é a Mensagem Divina de Olodumaré para a humanidade, para todos aqueles que desejam recebê-la. A relevância universal do Ifá reside no fato de que quando um indivíduo de qualquer raça, cor ou credo consulta um sacerdote do Ifá em busca de uma mensagem pessoal, pode lhe ser revelada uma mensagem de relevância nacional, continental ou mesmo mundial, assim como no caso das redes neurais artificiais. Por exemplo, a mensagem do Ifá pode ser um aviso de que uma guerra, fome ou peste se aproxima, ainda que o consulente estivesse preocupado apenas com um assunto como o casamento. Por existir há milênios, o Ifá vem sendo utilizado

sob diferentes nomes, em diversos países e por diferentes raças [8].

Orunmilá, para facilitar o acesso à recuperação da Mensagem Divina (Ifá), desenvolveu o sistema de código binário compatível com a computação milhares de anos antes do surgimento da consciência informática no que se costuma chamar de homem moderno. Portanto, o Ifá está preservado no formato de código binário e é emitido no formato de parábola.

O Ifá é codificado por meio de 256 Odús ou Corpus, no qual cada Odú representa um compartimento esotérico, sendo ele mesmo divisível em outros 256 subcompartimentos. Em cada um dos 256 Odús, há 1.680 versos sagrados, todos apresentados no formato de parábola. Assim, o corpo do Ifá consiste de 430.080 mensagens para a humanidade [1].

Prof. Olu Longe em sua palestra inaugural "Ifa Divination And Computer Science" [Divinação Ifá e Ciência da Computação], realizada em 22 de dezembro de 1983, afirmou que Orunmilá é uma das divindades iorubás e que a divinação Ifá é um dispositivo para a previsão do futuro. O que essas duas coisas têm a ver com a alta tecnologia do mundo da ciência da computação?

O Ifá, na verdade, é um antigo sistema de computação binário que, de algum modo inexplicável, conectou de maneira bem sucedida a probabilidade dos números às complexidades da condição humana e ao complexo e contínuo fluxo de eventos. O Ifá, de acordo com Longe, baseia-se no padrão de oito bits com seu colar de divinação de oito peças, dezesseis Odús maiores (capítulos) e 256 Odús no total.

Bade Ajayi, em seu artigo intitulado "A New Model of Ifa Binary System" [Um Novo Modelo do Sistema Binário do Ifá], afirmou que Orunmilá, o deus iorubá da sabedoria e da divinação, usa um sistema geomântico de divinação

para chegar aos sinais adequados e emprega os versos do Ifá para interpretar tais sinais [1].

O corpus literário do Ifá consiste de 256 possibilidades chamadas Odú e cada Odú também contém histórias complementares chamadas Esé. Dezesseis são os Odús principais enquanto os 240 restantes são Odús misturados ou menores. Como diz seu nome, cada Odú misturado é formado pela combinação de dois Odú principais. Cada um dos Odús (tanto os principais quanto os menores) é representado por um sinal específico que é binário em sua natureza [13]. Todos os sinais Odú possuem dois traços ilustrados pelos dois primeiros Odús principais; Eji-Ogbe e Oyeku Meji, como no diagrama abaixo:

Tabela 1: Dois Traços do Sinal de Odú

Eji-Ogbe		Oyeku	Meji			
1	1	11	11		2	2
1	1	11	11	Ou	2	2
1	1	11	11		2	2
1	1	11	11		2	2

Em seu artigo, Bade Ajayi enfatizou que a comunicação com o Odú é obtida por meio do cálculo de um *framework* matemático baseado no modo de agir estabelecido e requerido por cada Odú [1].

O computador digital usa, de fato, o sistema binário. Como o computador, a antomancia iorubá é baseada no sistema binário e é, portanto, uma ciência computacional que pode ser usada na educação matemática.

Em uma sessão divinatória, diversos Ibos (instrumentos para a cleromancia) podem ser usados para encontrar

informações detalhadas sobre o problema de um consulente. A forma mais comum e simples de Ibo é composta de búzios amarrados uns aos outros representando dígitos (1) e um pedaço de osso animal representando “Iho” (10).

Tudo isso está relacionado à atual linguagem da computação. Precisamos de predição (científica e confiável) mais do que de divinação (religiosa e incerta). Considerada a localização dos traços do Opelê, os pares deveriam ser perfurados (d) e os pares duplos não perfurados (0). Utilizando esse modelo do Ifá, 6-A-Bits, o modelo N de papel perfurado computacional foi desenvolvido. Aqui está o modelo utilizado pelo Opelê.

Abertos	Nome Odú
000000	Ogbe (1)
000001	Osa (10)
000010	Otua (13)
000100	Irete (14)
001000	Ogunda (9)
000011	Irosun (5)
000101	Ose (15)
001001	Iwori (3)
000110	Odi (4)
001010	Ofun (16)
001100	Owonrin (6)
000111	Obara (7)
001011	Ika (11)
001110	Oturupon (12)
001110	Okanran (8)
001111	Oyeku (2)

Esse modelo, baseado no sistema binário, não leva em consideração o sistema tradicional em que o Corpus do Ifá se baseia. Na verdade, a importância da hierarquia dos 256 Odús para a interpretação da mensagem do Ifá não precisa ser excessivamente enfatizada.

PROCESSO DIVINATÓRIO IFÁ

Os itens usados são grupos de dezesseis coquinhos ou nozes (Ikin), Opelê (colar sagrado), pó da árvore lerosum (Iyerusun), tábua sagrada de divinação (Opon Ifá) e Ajere Ifá (recipiente para armazenar nozes de palma).

Os passos básicos são:

- » Ifá Dida
- » Revelação do Odú
- » Aconselhamento

O Odú Ifá é o Corpus Literário do Ifá. Consiste de 256 partes, em dezesseis coleções de dezesseis, em que cada uma das dezesseis alternativas é subdividida em versos chamados Esé. Cada um dos 256 Odús tem sua assinatura divinatória específica.

A ciência da computação é o estudo sistemático da viabilidade, estrutura, expressão e mecanização dos processos metódicos (ou algoritmos). Ela subentende a aquisição, representação, processamento, armazenamento, comunicação da informação e o acesso a ela, seja codificada em bits e bytes em uma memória de computador, seja transcrita em genes e estruturas proteicas em uma célula humana. Os bits são usados para representar, codificar e armazenar informação [2].

FLUXOGRAMA

O fluxograma abaixo mostra as atividades durante a divinação Ifá e os passos básicos durante a divinação a partir do momento de escuta aos problemas do consulente à prescrição do Oogun.

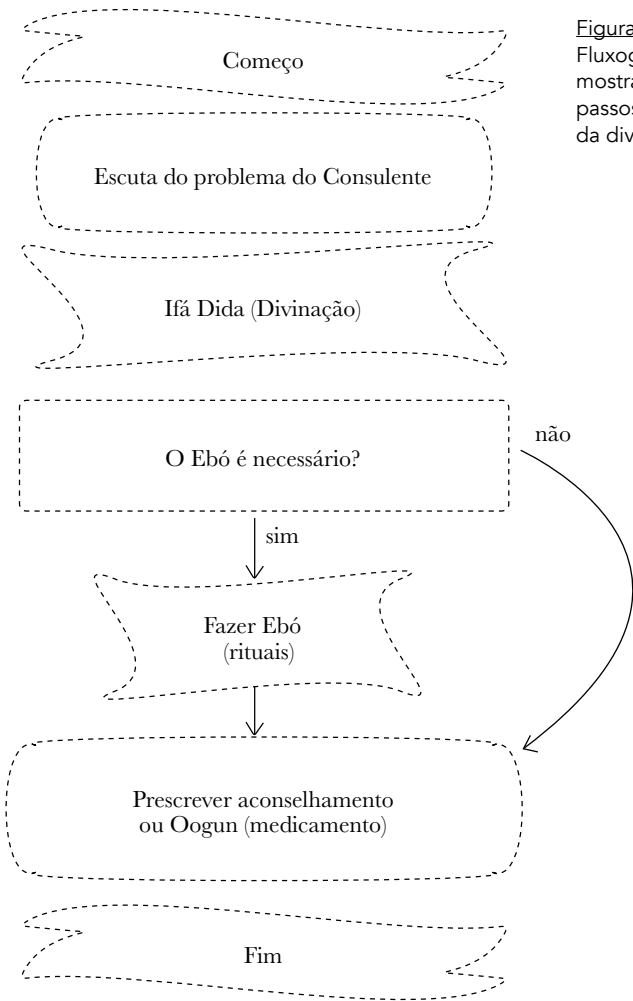


Figura 1
Fluxograma
mostrando os
passos básicos
da divinação Ifá

V. DIAGRAMA DE CASO DE USO

O Diagrama de Caso de Uso mostra os passos das ações tomadas tanto pelo Babalaô quanto pelo consulente durante o uso do oráculo Ifá:

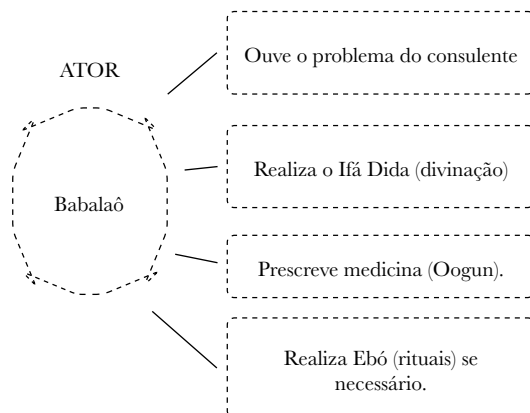


Figura 2
Um Diagrama de Caso de Uso mostrando os passos básicos feitos por um babalaô na divinação do Ifá

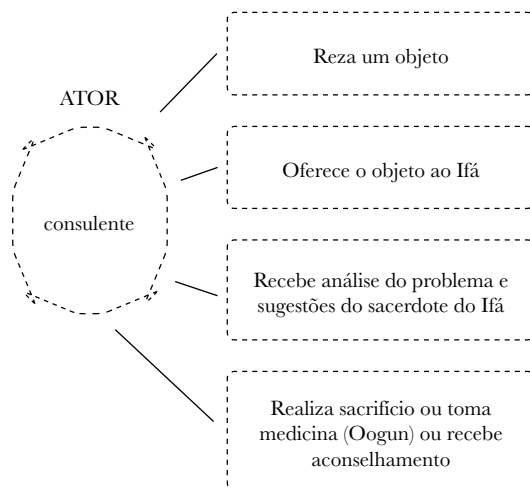


Figura 3
Um Diagrama de Caso de Uso mostrando os passos básicos feitos por um consulente na divinação do Ifá

O OPELÊ E OS SISTEMAS DIGITAIS

O Opelê é um colar divinatório que tem dois lados, o esquerdo e o direito, com oito favas de cada um deles. O lado direito é chamado de macho e o esquerdo de fêmea [11].

Na ciência da computação, um byte consiste de oito bits e um *nibble* representa quatro bits. Assim, as quatro favas de um lado de um Opelê podem ser relacionadas a um *nibble* e todas as oito favas do colar a um byte da ciência da computação, do mesmo modo como bits são organizados em diferentes padrões de zeros e uns para formar um número ou dígito binário específico. O número binário formado a partir da disposição ou combinação de zeros e uns na ciência da computação pode ser relacionado a um Odú Ifá na divinação do Ifá.

O seguinte diagrama mostra a combinação de favas do Opelê. O lado côncavo ou liso de uma fava é representado como b e o lado convexo é representado como f. O lado côncavo são dois traços, ou seja, 1 no código binário, e o lado convexo é um traço, ou seja, 0 no código binário [3].

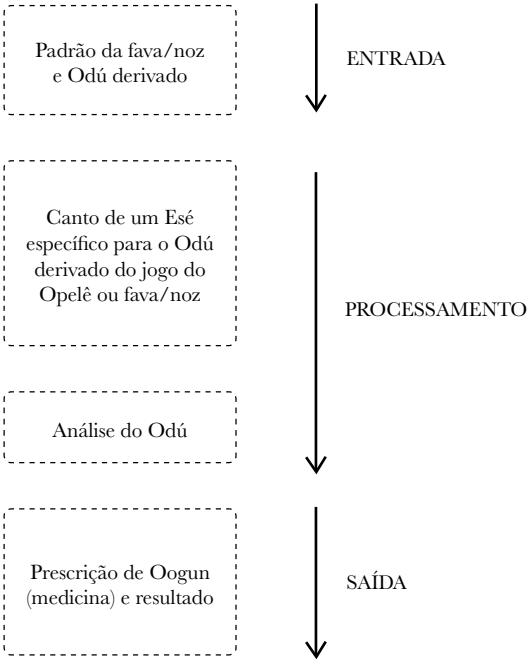
Tabela 2: Combinação de favas do Opelê

Combinação	Representação	Nome
Ffff	0000	Ejiogbe
Bbbb	1111	Oyeku
Bffb	1001	Iwori
Fbbf	0110	Odi
Bbbf	1110	Okanran
Bfbb	1011	Ika
Bbbf	1101	Oturupon
Bbfb	1100	Oworin

VII. ORÁCULO IFÁ COMO UMA OPERAÇÃO
I-P-O (INPUT-PROCESS-OUTPUT/ ENTRADA-
PROCESSAMENTO-SAÍDA)

O padrão de saídas derivado do Opelê é analisado em relação a todos os 256 Odús e Esés (poemas) para derivar uma solução para o problema dos consulentes (processamento). Em seguida, o sacerdote do Ifá prescreve um Oogun (medicina) para o consulente (saída). O Ikin (favas ou nozes de cola sagradas), o Opelê e outros instrumentos são como as interfaces utilizadas para enviar entradas para o processamento. Os Odús e Esés são como outras informações básicas ou regulares que a CPU usa para processar entradas em um computador.

Figura 4:
Processos
no sistema
de divinação
Ifá e sua
representação
da ciência da
computação



VIII. SISTEMA DIVINATÓRIO IFÁ COMO UM SISTEMA ESPECIALISTA

O sistema divinatório do Ifá como um todo é como um sistema especializado usado para resolver problemas complexos dos consulentes. Assim como um computador ou programa precisam de um operador para funcionar, o sistema divinatório do Ifá também precisa de um operador, o sacerdote do Ifá, que ajuda a guiar o consulente usando o Ifá para resolver seus problemas.

O Odú Ifá representa o motor de inferência enquanto os Esés (poemas) representam a base de conhecimento.

IX. DIVINAÇÃO IFÁ E O USO DE RECONHECIMENTO DE PADRÕES

Cada um dos 256 Odús tem seu próprio padrão ou assinatura divinatória. Tanto os frutos sagrados do dendê quanto o colar divinatório são usados alternadamente por sacerdotes do Ifá para chegar à assinatura de cada Odú.

O padrão formado pela combinação das saídas do jogo de Opelê é combinado para formar um Odú específico que tem um significado específico. Cada Odú é único.

CONCLUSÃO

Nesse artigo, uma relação entre a ciência da computação e o oráculo Ifá foi estabelecida mostrando suas similaridades. Ainda que o oráculo Ifá venha sendo tratado como uma prática obsoleta, sua relevância para o avanço tecnológico é, na verdade, imensa. Como a ciência da computação representa um fator importante para o desenvolvimento, espera-se que ela possa se expandir na medida em que novas áreas e aspectos a ela relacionados forem sendo descobertos.

REFERÊNCIAS

- [1] Bade Ajayi, "A New Model of Ifa Binary System" ([http://unilorin.edu.ng/publications/yajayi/NEW %20MODEL.doc](http://unilorin.edu.ng/publications/yajayi/NEW%20MODEL.doc)) Visto em 19 de Setembro, 2013.
- [2] Frank Dodd (Tony) Smith, Jr., "From Ancient Africa", 2009. (<vixra.org/pdf/0907.0040v3.pdf>) Visto em 20 de Setembro, 2013 .
- [3] Ifa Quest Matrices, "Ifa Hermeneutics and the interpretation of landscape in the artistic work of Susan Wenger and Katherine Maltwood", 2007 (www.ifaquestmatrices.blogspot.com) Visto em 19 de Setembro, 2013 .
- [4] Jakob Vob, "Describing Data Patterns: A General Construction of Metadata Standards", 2013. (d-nb.info/1041284497/34) Visto em 19 de Setembro, 2013
- [5] James Weeks, "Driven by Numbers, Patterns and The Divine", 2013. ([www.acrossthekingssriver.com/tag/malidoma- some/](http://www.acrossthekingssriver.com/tag/malidoma-some/)) Visto em 19 de Setembro, 2013.
- [6] James Weeks, "Ifa Sees The Big Picture", 2013. ([www.acrossthekingssriver.com/tag/ifa- divination-readings/](http://www.acrossthekingssriver.com/tag/ifa-divination-readings/)) Visto em 19 de Setembro, 2013
- [7] Nelson Fashina, PhD, "Re(-)Placing Theory in Africa Studies: Ifa Literary Corpus, Origins, Universality and the integration of Epistemology", 2009. ([www.uni- leipzig.de/~ecas2009/index.php?option=com](http://www.uni-leipzig.de/~ecas2009/index.php?option=com)) Visto em 18 de Setembro, 2013
- [8] Prof. Odeyemi, "What is Ifa", 2013. ([www.uni- leipzig.de/~e-cas2009/index.php?option=com](http://www.uni-leipzig.de/~ecas2009/index.php?option=com)) Visto em 18 de Setembro, 2013

[9] Research into Classical African Knowledge Systems (www.african-hermeneuticssystems.blogspot.com) Visto em 19 de Setembro, 2013

[10] Theophilus Otselu Ogbhemhe & Theophilus Imafidon Obaseki, "Ifa Divination and Computer Science: A Case study of African Tradition", 2004 (<http://soraker.com/IA-CAP/programs/ecap04.pdf>) Visto em 20 de Setembro, 2013

[11] Toyin Adepaju, "Ifa Divination and van Gogh", 2009. Visto em 18 de Setembro, 2013.

[12] Traditional African Religion From Wikipedia, the free encyclopedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Traditional_African_religion) Visto em 18 de Setembro, 2013.

[13] Yemi Ogunsola, "Simplifying Yoruba Number System", 2012. (http://www.ngrguardiannews.com/art/arts/7945_6-simplifying-yoruba-number-system) Visto em 19 de Setembro, 2013

15

uma breve
história sobre
os estudos em
não dualidade

Sofia Samatar

original

A brief History
of Nonduality
Studies

tradução

Camila Elías

referência

SAMATAR, Sofia. "A brief history
of nonduality studies". Expanded
Horizons. 2012. Disponível em:
[https://expandedhorizons.net/
magazine/?page_id=2918](https://expandedhorizons.net/magazine/?page_id=2918)

O estudo da não dualidade como o conhecemos hoje remonta ao século VI A.H., quando o griot Balla Fasseke, o Bardo Sem Desejos, conclamou seus pupilos a “estudarem o Depois, não aquele que vem depois do Antes.” A transcrição de suas informações para melodias, feita pelos aprendizes do griot, levou sua doutrina aos lugares mais remotos do Sahel, momento em que até mesmos os morcegos de Quéops, conforme relatado por Ibn Abu Hamran, o Escriba Alongado, poderiam repeti-la com perfeita clareza no idioma dos Diúlas. A fala dos morcegos, que foi registrada de forma curiosa, lembrando o som de mil cavaleiros arranhando simultaneamente suas armaduras, foi interpretada para Ibn Abu Hamran por uma viajante solitária chamada Aminata, que estava caminhando para o leste na companhia de suas cabras. “Esfaqueado pelo vento”, redigiu a escriba em sua concisa obra chamada ‘As tornoeleiras da obsolescência’, “seco como uma casca, brilhando por baixo de quarenta camadas de areia, este indomável xeique me libertou da segregação e me iniciou no Antes do Depois.” Superando tudo com gratidão, ele ofereceu o pouco que tinha: um saco de dormir e dois pratos de feijão por dia, na porta de uma mesquita, para que pudesse reunir o oráculo, que era uma anciã, e sua família. Aminata recuou, horrorizada. “Deus me livre! Eu percorri todo esse caminho para escapar desses filhos da puta.”

O Escriba Alongado, chamado assim porque sua magreza extrema o tornou conhecido nas ruas do Cairo, era responsável por desenvolver os Estudos em Não Dualidade na região oriental, em uma escola preocupada com a questão do tempo. A pergunta que ele mais fazia a seus alunos era “O tempo foi criado antes ou depois da criação? Ou ambos foram criados simultaneamente?”. O calor ou o frio implacável da varanda onde eles sentavam e o estômago vazio daqueles para quem ele falava garantiam que as

respostas fossem poucas e indiferentes. (Lembro das aulas precárias de Sylvia, realizadas em um cemitério). Sem o patrocínio de Ibn Barzakh, conhecido pelos mais chegados como “Olho de Sapo”, provavelmente a Escola Oriental não teria sobrevivido à morte prematura do escriba, de uma tosse seca conhecida como “a Garra”. Felizmente, Ibn Barzakh era filho de um comerciante rico. Seu topete elegante foi decorado com pingentes de quartzo verde, e seu colete tinha tantos bordados feitos por sua irmã Radwa, “a Bela do nariz arrebitado”, que podia ficar de pé sozinho. Ibn Barzakh abriu seu lar para os alunos da teoria da não dualidade, e sua irmã servia bolos embebidos em mel. E havia mel suficiente para deixar um búfalo atordado! Eles não sabiam que, com dois meses de jornada para o sul, Deng Machar Deng resolveria todos os seus problemas, com a máxima: “A criação é o tempo!”

Foi na terra pantanosa de Deng Machar Deng, e no sul de suas florestas, que os Estudos em Não Dualidade floresceram com maior vigor. (Discutiríamos isso posteriormente: você defendia que a Escola Oriental era mais inovadora e dinâmica, enquanto eu citava os muitos benefícios da Escola Ocidental. Nossa sinceridade era a mesma; as vitrines das lojas refletiam nossa imagem). Deng Machar Deng, que encorajou seus discípulos a pescarem durante a aula, era visto frequentemente com água até a altura de suas coxas magras, talvez se inclinando para recolher sua rede, ou cantando, mas sempre carregando no olhar o brilho refletido dos pântanos. Adeptos da filosofia espalhada pelos griots, viajavam por meses só para ouvi-lo. “A criação é o tempo!” era repetido até o litoral de Magrebe. Nas florestas do rio Congo, as aulas do músico geralmente incluíam letras para suas músicas, feito que fazia com que as árvores crescessem mais rapidamente. Quando ele morreu, sua morte foi chorada em todos os lugares, até o Zimbábue.

bue. Um grupo de músicos da floresta foi ao seu funeral carregando uma manjedoura de palha nas costas. Durante o transporte, apareceu um idoso, febril e muito inchado por picadas de mosquitos. Era Ibn Barzakh, que havia chegado tarde demais.

(Posteriormente, você choraria ao saber de sua trágica história. Uma única lágrima, como um grão de tapioca. Depois você riu. Tive orgulho de sua coragem: Sylvia nos ensinou a suspeitar desse tipo de acidente. Falhas e perdas faziam parte do nosso campo de investigação).

Agora estamos na época de ouro dos Estudos em Não Dualidade, um período de tamanha riqueza que não poderia ser completamente investigado em uma única vida. No Cairo, Radwa bint Barzakh, "a Bela do nariz arrebitado", agora com mais de oitenta anos de idade, continua a oferecer suporte à Escola Oriental. Supostamente, ela estava sempre com uma cópia de "As tornozeleiras da obsolescência", que mantinha em uma caixa almofadada, coberta com seus inigualáveis bordados. Tita, Rei dos Azande, enviava a ela seus frascos de couro com manteiga de carité por pombo-correio e, em troca, ela enviava a ele letras de músicas repletas de questões filosóficas. Essas anotações eram interpretadas para ele por um vassalo que falava árabe, conhecido como o Turco Perdido (embora não fosse nem turco, nem estivesse perdido). Muitos jovens Azande viajaram para o norte incentivados pela promessa da sabedoria de Radwa, na esperança de conseguir falar com ela. No fim da vida, sua pele estava tão frágil que ela precisava ser virada a cada meia hora, como se fosse uma ave ao forno. Esta tarefa era realizada por sua acompanhante de toda a vida, uma mulher chamada Khayriyyeh, que conseguia revidar qualquer olhar hostil com suas sobranceiras grisalhas. Embora poucas das declarações de Khayriyyeh tenham sido preservadas, são creditadas a ela as palavras

que garantiram a imortalidade de Radwa na Terra.

"Meu Deus!" gritou um turista, no dia da morte de Radwa. "Ela está sorrindo! Estará viva?"

"Quem está sorrindo?" Interrompeu Khayriyyeh.
"Radwa ou os lábios de Radwa?"

"Radwa ou os lábios de Radwa" se tornou o lema da Escola Oriental. A Escola Ocidental, com base nas enigmáticas letras de amor de Deng Machar Deng, teve início simultaneamente em Dakar e em Dar al-Baydaa, que ficariam posteriormente conhecidas como as Cidades Gêmeas.

("Essas também são as Cidades Gêmeas", você murmurou na noite em que nos conhecemos. Vestindo sobretudo e cachecol, olhamos os vinis de uma loja de discos quase abandonada. "Quem ainda ouve discos?" você disse, em tom acusador.

"Você também está aqui", eu disse.

Você nem piscou. "É que gosto de ver as capas.")

Uma época de ouro. E o Rei de Mali – com seus braceletes dourados – observava, entre as árvores antigas de seu jardim, a sombra de filósofos desconhecidos. "Não sei se estão vivos ou mortos", disse ele, segundo 'As vidas dos Santos', de Seti. "Mas eles são meus semelhantes. Por isso, eu não temo ser atingido por punhais, ou por veneno". Dois minutos depois, ele morreria envenenado. Conte isso como se fosse uma história engraçada, mas você não riu. Com vergonha, me ofereci para comprar um hambúrguer em um restaurante próximo. Ou batatas fritas, caso você fosse vegetariana.

Isso foi mais tarde, depois de sairmos da loja de discos. Na loja de discos onde, mediante uma supervisão misteriosa, era possível fumar cigarros, perguntei a você: "Por que você disse 'também'?"

"Eu não disse, foi você."

"Acho que não."

"Disse sim", você insistiu, com alguma irritação.
"Você disse: 'Você também está aqui.'"

Eu já estava falando mais baixo, como se os sonhos, assim como os animais pequenos, pudessem ser afugentados a qualquer momento. "Você disse, 'Essas também são as Cidades Gêmeas.' Quais são as outras?"

Nas esculturas assírias, olhos como os seus, com a parte branca ao redor da íris completamente visível, dão a conotação de uma visão mística. "Dakar e Dar al-Baydaa, é claro," você disse.

Ao se deparar com tamanha revelação, como poderia deixar você partir? Fiz elogios no restaurante, bebendo enquanto olhava calmamente para você. Você lambeu os dedos com a mesma calma. Perguntei quem havia sido seu professor, e você disse: "Ninguém". Não há como saber se isso é verdade.

"Quem foi o seu?" você perguntou, com um olhar cauteloso.

"Sylvia Fazakas. Você precisa ir a uma de suas aulas." (Nas montanhas de Abissínia, Azazet, o Hesitante – um dos magníficos excêntricos – saudou seus alunos: "Bom (que não é o oposto de mau) dia (que não é o oposto de noite)...")

Sylvia, assoberbada como sempre, passando as mãos pelos cabelos e pela saia, recebeu você com um gesto lânguido. Alheia à própria perfeição, ela usava salto alto, porque se considerava muito baixa. Você sentou desconfortavelmente no banco ao meu lado, com o queixo escondido pelo nó de seu cachecol feito artesanalmente. Os outros participantes da escola, que eu chamava alegremente de Escola Minnesota, uma estudante de medicina e um gângster reabilitado chamado Testa, assopravam as mãos e sorviam chá quente, preparando-se para a noite fria

que chegava, enquanto uma recitação alcorânica confusa era ouvida, vinda da lanchonete.

Sylvia apoiava o queixo na mão. "Por que vocês estão aqui?"

"Estamos em um país livre", você disse.

Sylvia esperou.

"Certo", você admitiu. "Quero ver Deus."

"Isso parece ser impossível."

"Ela é mesmo a professora?" você me perguntou. A estudante de medicina deu uma risadinha. Testa olhava para as pichações na mesa.

"Temos de concordar que só podemos ver o que não somos."

"Eu consigo me ver no espelho."

"Exatamente."

"Certo. Mostre-me o reflexo de Deus."

"O reflexo de Deus não é Deus", disse Sylvia, com um sorriso que depois você definiria como 'o sorriso de uma rainha das fadas'.

"Jesus Cristo, moça!", você disse. "É melhor do que nada."

("Para ver Deus", cantava o grande filósofo San, conhecido como Filho do Nascer da Lua, e a Escriba Azul de Tombuctu transcreveu suas palavras com um cálam, "é preciso ter olhos, mas isso não é possível, porque Ele não é uma coisa, e sim uma ação. Porque não somos o conhecimento de Deus, mas sua sabedoria". Os grilos cravejavam a grama; a Escriba Azul vertia lágrimas índigo, e mergulhava o bico de sua pena nelas. Na realidade, nossa teoria não é mais do que a história sobre a tristeza. "Podemos ter olhos, se formos o Nome de Deus", cantava a Criança. "Talvez seu Nome sejam os anjos. Mas estamos entre Verbos".)

Nunca pensei que você me acompanharia até minha casa. Eu falei durante todo o caminho, desejando que

sim, mas não acreditei até ver seus pés subindo as escadas. Ataque de pânico: o apartamento estava todo desarrumado. Mais tarde, depois que você foi embora, ficou pior: sangue e cinzas por toda a parte.

Você deixou sua bolsa em um canto. É claro, pensei eu, contente: Essa bolsa. Parece uma bolsa de uma pessoa sem-teto. E era, uma bolsa disforme e toda remendada com fita adesiva. Você sentou no sofá e mordeu o lábio rachado. “Está muito frio aqui.” Eu discordei de você da cozinha, que tinha vista para o sofá, enquanto limpava o balcão.

Quando me virei, você tinha caído no sono.

(Um breve florescer em Al-Andalus. Passou em um instante, como é rápida a colheita de damascos. Ibn Zahir disse: “Se a criação é o tempo, então a criação é constante. O mundo é recriado todos os dias”).

Você acordava todos os dias em meu sofá, era um milagre. Recriada. Era muito difícil para você continuar fazendo isso? Cabdi Xasan, que foi preso pelos britânicos, declarou que nos redefinimos diariamente a partir da não dualidade, até que uma hora nossa força acaba. Achei uma ideia bonita, mas você disse que era deprimente. Você parecia discordar de mim sempre que podia. Ao contrário da maioria das pessoas, você nunca perguntou de onde eu vim. Em um lapso inexplicável de intuição, você pensou que eu estava apaixonado por Sylvia.

“E é nesse ponto que estamos agora”, disse Sylvia – ignorando o declínio dos Estudos em Não Dualidade, já que não havia admitido seu apogeu – chegando ao momento presente, quando a investigação da unidade é reprimida e dissipada: uma teoria exilada”. Fios de cabelos acinzentados escapavam de seu chapéu e balançavam com o vento na frente de sua bochecha. Ela ensinava o conceito de Ramadhani sobre o Não Transcendental. “O que ele viu”, disse ela, “enquanto a escola de Malindi queimava e

os estudiosos da não dualidade eram impedidos de realizar sua profissão, foi que a profissão em si era um erro. Ao construir estas escolas, fomos responsáveis pela separação. Os acontecimentos da história, na mente dele, constituíram um “Não” que era falado pela própria não dualidade. Relembrando sua profecia: De agora em diante, será nosso destino chegar em todos os lugares, apenas um passo atrás de nossos inimigos.”

“O que estamos fazendo aqui, então?” você disse.

“Somos buscadores”, Sylvia respondeu.

Depois você disse: “Ela não perde uma oportunidade, não é?” Mas eu via que, embora conseguisse responder a todas as suas perguntas, ela estava incomodada. Seus olhos se concentravam no trânsito para além da cerca escura do cemitério. Meu coração ficou apertado quando ela pegou sua bolsa, que estava úmida pela neve e parecia muito com a bolsa de um sem-teto, colocou a alça no ombro e andou entre as lápides geladas, a caminho da casa (onde morava com sua filha, uma ríspida esteticista de cães, sobrecarregada com a tarefa de “cuidar da mamãe”).

“Não precisa ser assim”, você disse.

Seu olhar me assustou. Parecia raivoso.

Nossos alunos foram embora. O vento assoviou por entre as árvores.

“Podemos fazer mais”, você disse. E eu ouvia um eco das letras de Radwa em minha mente. Depois ouvi o estalo de seu beijo, como se fosse uma janela quebrando.

Quem é você? Você nunca quis saber do meu passado e nunca me disse nada sobre sua vida anterior. Eu queria procurar na sua bolsa, mas tive medo. Medo de achar alguma coisa, alguma prova conclusiva de que você não ficaria. O estudioso Lukhele, conhecido nos livros de história como “Niklaas, o Louco”, dava aulas às margens de um poço, em um país que hoje é chamado de África do Sul, mas suas palavras não foram registradas, somente seus

relatos. A imagem da loucura como uma porta fechada, ou um Não Transcendental. O que poderíamos ter aprendido com ele? O que ele poderia ter nos transmitido? Ele, ou um dos inúmeros praticantes de nossa fragmentada filosofia, poderia ter transmitido alguma palavra que tirasse você de seu caminho?"

"Eu estou em um próximo nível" você disse, batendo no peito. Não tem como saber se isso é verdade ou não.

Você não trabalhava. Enquanto eu estava fora, você praticava boxe e Tae Kwon Do. E fez um buraco em uma das cadeiras da minha sala de estar, com um chute. Quanto a mim, comecei a trabalhar no banheiro de uma loja de conveniência, e não queria que você me visse com aquela blusa vermelha horrível.

Comprei pretzels para você, que comeu tudo direto do saco, olhando para a parede. E chorou uma única lágrima pelo triste destino de Ibn Barzakh.

"Se pudéssemos diminuir a distância entre nós dois", você disse, "poderíamos diminuir a distância entre nós e Deus."

Ghada Mallasi, conhecida como "a Íbis", parou a caminho de Quena. Ela não tinha passagem. Ficou à beira na estrada por dois dias, esperando que os guardas tivessem compaixão. Em sua bolsa, um punhado de doce de amendoim e o manuscrito de sua obra-prima, "Os prados do acaso". Quando percebeu que nunca terminaria seu trajeto, colocou a bolsa na cabeça e voltou para Ondurmã. "Estradas, estradas!" ela escreveu, em seu pequeno apartamento, que a cada ano se afundava mais na areia. "Quanto mais estradas houver, e quanto mais bonitas elas forem, mais difícil será chegar em qualquer parte."

Você sentou na cadeira quebrada e eu fiquei de pé, ao seu lado. O ambiente estava escuro, mas a claridade da cozinha do apartamento ao lado refletia em seu rosto, que

estava virado para cima. Seu olhar de apelo me atravessou, não como um pingente de gelo, nem como uma lâmina, mas como uma memória do passado, rápida e terrível.

Eu me ajoelhei e beijei suas mãos frias e macias.

“Diga-me o que fazer.”

Sua coragem não tinha limites. Tentamos de tudo: meditar, fazer greve de fome, dançar. Testa nos fez comer uma planta chamada Khat. Por causa dela, ficamos três dias acordados, mastigando de forma irracional. No último dia, vi um anjo bater asas na parede. “Olha,” eu disse, “ele é um dos Nomes de Deus.” Fizemos experimentos com fósforos, vapor de alvejante, balde de água gelada. O experimento com o grampeador, vejo agora, foi um momento importante.

“Estamos quase conseguindo”, você sempre insistia. Você sentia tudo pairando para além da dor, em um espaço livre, como o mar.

Ao tentar chegar até Abidjan, onde esperava re-
alizar sua meditação em versos, chamada “O que Sabe o
Trovão”, Onesimo Bondo foi detido e levado para as minas.

Quero ser justo. Não omitirei as contribuições do
restante do mundo para a nossa filosofia: o Sapateiro de
Bali, cujos sapatos poderiam ser usados em ambos os pés,
a banda de punk rock de Praga, formada na década de 70,
chamada “The Lips of Radwa” (Os lábios de Radwa). Não
omitirei seu sorriso laranja após beber raspadinha. Você me
mostrou umas fotografias antigas e granuladas que levava
na bolsa: “Sou eu”, você disse, apontando uma imagem
iridescente sentada em um triciclo. Quanto mais de perto
eu olhava, mais aqueles pontos que formavam você se
distanciavam, até se dissolverem em uma constelação vasta
e distante. Devemos admitir que os estudos sobre não du-
alidade são, em grande parte, um campo de estudo oculto,
um tema desacreditado e enlutado, praticado em cemi-

térios, aeroportos, vielas com cheiro de comida "étnica", fliperamas. Por um momento, achei que isso mudaria.

Aí você parou diante de mim, ofegante, com sangue escorrendo do corte em sua cabeça.

"Você sentiu isso?"

"Sim", soluzei.

"É mentira."

Você levantou o ferro novamente.

"Pare! Pare! Eu senti!"

Você abaixou o ferro pesado, que desta vez estava em sua mão. Mas não é do meu feitio ficar lembrando de coisas ruins.

Mais tarde, a estudante de medicina foi até meu apartamento. Ela trouxe comida e injeções, e fez uma tala para minha mão. "Não chore", ela disse em nosso idioma, raramente falado, enquanto finalizava as suturas. "Vai ser melhor assim."

É claro que ela estava certa. Eu deveria ter ficado alegre quando vi que sua bolsa não estava mais lá. Você era perigosa, tóxica. Sua presença na cidade foi como uma praga. Você destruiu meu apartamento e quase me matou. Você fez com que eu perdesse o emprego. Roubou meu barbeador elétrico. Quando você volta?

Escrevi essas notas para Sylvia, pois ela me pediu que as escrevesse, eu acho, apenas para mim, na esperança de que essas palavras me trouxessem de volta ao mundo. "Isso ajudará você a sonhar com o futuro", disse ela. Mas não, eu sonho com o presente. Com o agora. Se não fosse assim, qual seria o motivo para eu ser não dualista? Eu abro a janela e encosto o nariz na tela, sinto o cheiro da primavera, de escapamento e das magnólias. E nunca sonho com você. Como o Rei de Mali, sonho com os outros, colegas desconhecidos e queridos, com uma menina de doze anos que vive em Rambling, Michigan, chamada Eugenia Czechowicz.

Eugenia é o nome que sua família deu, mas ela não gosta. Ela prefere ser chamada de Jenny. Ela acabou de entender, com a sibilante efervescência cognitiva, que sua melhor amiga da vida, uma talentosa patinadora de gelo, é e não é ela mesma. Desafiando as regras estabelecidas pelos seus pais, ela pilota sua bicicleta de dez marchas por sobre a ponte.

16

um manifesto
do afro-surreal

D. Scot Miller

original
AfroSurreal Manifesto

tradução
Stephanie Borges

referência
MILLER, D. Scot. "AfroSurreal
Manifesto". 2009. Disponível
em: [dscotmiller.blogspot.
com/2009/05/afrosurreal.
html](http://dscotmiller.blogspot.com/2009/05/afrosurreal.html)

1. Nós vimos esses mundos desconhecidos emergirem do trabalho de Wifredo Lam, cujas origens afrocubanas inspiraram obras que falam de deuses antigos com novos rostos, e nas obras de Jean-Michel Basquiat, que nos deu novos deuses com rostos antigos. Nós ouvimos este mundo nas trompas-ebó de Roscoe Mitchell e nas letras de DOOM. Nós os lemos pelas palavras de Henry Dumas, Victor La- valle e Darius James. Este mosaico embrionário de influ- ências radicais se estende de Frantz Fanon a Jean Genet. Murmúrios sobrenaturais de Reed e Zora Neale Hurston se misturam com o estilo dos rabiscos implacáveis de Chester Himes e William S. Burroughs.

2. O Afro-Surreal pressupõe que além deste mundo visível, existe um mundo invisível empenhado em se ma- nifestar, e é nosso trabalho revelá-lo. Como os Surrealistas africanos, Afro-surrealistas reconhecem que a natureza (também a natureza humana) cria mais experiências surre- ais do que qualquer outro processo teria a esperança de produzir.

3. Afro-surrealistas restauram o culto do passado. Nós revisitamos os costumes antigos com novos olhos. Nós nos apropriamos dos símbolos da escravidão do século 19 como Kara Walker, dos símbolos coloniais do século 18 tal qual Yinka Shonibare. Nós re-apresentamos a "loucura" como visitas dos deuses, e reconhecemos a possibilida- de da magia. Nós damos continuidade às obsessões dos antigos e acendemos a chama do desconforto, clareando a névoa da inconsciência coletiva que se manifesta nestes sonhos chamados de cultura.

4. Afro-Surrealistas usam o excesso como o único modo legítimo de subversão, e a hibridização como forma de desobediência. As colagens de Romare Bearden e Wa- ngechi Mutu, a prosa de Reed, e a música de Art Ensemble of Chicago e Antipop Consortium expressam este trans- bordamento. Afro-Surrealistas distorcem a realidade para

um impacto emocional. 50 Cent e seu tom frio monótono e Walter Benjamin com suas táticas de choque pouco cordiais podem beijar as nossas bundas. Basta! Nós queremos sentir alguma coisa! Queremos chorar em público!

5. Afro-surrealistas se empenham no rococó: o belo, o sensual e o impulsivo. Nós apelamos a Sun Ra, Toni Morrison e Ghostface Killa. Nós contemplamos Kehinde Wiley, que observa o corpo do homem negro de uma forma que se aplica à toda arte e cultura: “Não existe imagem objetiva. E não há um modo de ver a imagem em si objetivamente.”

6. A vida dos Afro-Surrealistas é fluída, repleta de pseudônimos e censos - desafiando classificações. Não há endereço ou número de telefone, nenhuma disciplina ou vocação. Afro-Surrealistas são commodities de alto rendimento a curto prazo (em oposição às que recebem muito pouco em longo prazo, também conhecidas como escravos). Afro-surrealistas são ambíguos. “Sou preto ou branco? Sou hétero ou gay? Polêmica!” Afro-Surrealistas rejeitam a servidão silenciosa que caracteriza os papéis existentes para os afrodescendentes na América, os de ascendência asiática, os latinos, as mulheres e pessoas queer. Apenas através da mistura, da combinação, da conversa cruzada entre estas supostas classificações pode haver a esperança de libertação. O Afrosurrealismo é intersexual, Afro-Asiático, Afrocubano, místico, tolo e profundo.

7. O Afro-Surrealista usa uma máscara enquanto lê Leopold Senghor.

8. Ambíguo como Prince, negro como Fanon, literário como Reed, dândi como André Leon Tally, o Afro-Surrealista busca a definição no absurdo de um mundo “pós-racial”.

9. Na moda (John Galliano; Yohji Yamamoto) e no teatro (Suzan LoriParks), o Afro-Surreal escava os resquícios deste pós-apocalipse com um instinto dandificado, uma língua suave e um coração sem coração.

10. Afro-Surrealistas criam deuses sensuais para ras-trearem os ícones de uma beleza colapsada.

TRADUTORXS DESTA EDIÇÃO

Camila Elias

Tradutora técnica nos pares inglês e português desde 2004, quando concluiu seu bacharelado em Letras. Após a graduação, realizou também uma especialização em interpretação, além de diversos cursos e congressos na área. Também coordena voluntariamente o Barcamp de Tradutores e Intérpretes do ABC. Suas áreas de especialização são: TI, Marketing, Turismo, Websites, Games/Apps e Finanças. mila_elias@hotmail.com

Eugênio Lima

DJ, Ator e MC, Pesquisador da cultura diaspórica, Membro Fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro e Diretor do Coletivo Legítima Defesa. Ganhador do prêmio Shell de teatro de melhor Música em 2006 e 2020. Ganhador do prêmio do Coca Cola/FENSA 2004 de melhor música. Ganhador do prêmio Governador do Estado 2014 com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Tem também um ampla atuação como curador com destaque para a "Antologia Brasileira de Dramaturgia Negra" (FUNARTE 2017) e "Legítima Defesa - Poéticas-Políticas à Procura de um Pouso - Elaboração poética, portanto política, da imagem da "negritude" (São Paulo 2017). djeugenio.lima@gmail.com

Francisco Araujo da Costa

Tradutor, formado em Publicidade e Propaganda e em Letras pela UFRGS. Suas traduções de narrativas da escravidão estão sendo publicadas pela Editora Hedra em junho de 2020. franciscoaraujodacosta@gmail.com

Juliana Berlim

Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Leciona sobre afrofuturismo no curso Ererebá (Especialização em Educação das Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico) da mesma instituição. Tem vários contos publicados no Brasil e exterior. juliananberlim@gmail.com

Jota Mombaca

É ensaísta e performer. Engaja-se em processos artísticos nos quais toma o corpo como vetor de criação e de ação. Seus ensaios, performances e pesquisas acadêmicas abordam as relações entre monstrosidade e humanidade, estudos kuir (queer), giros descoloniais, interseccionalidade política e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos do sul-do-sul globalizado. Colabora com a Oficina de Imaginação Política, São Paulo, e participou de residência artística junto ao Capacete 2017 na Documenta 14 (Atenas/Kassel). Realizou performances em instituições como Instituto Goethe, São Paulo (2014); Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, Natal (2013); e Casa Selvática, Curitiba (2013). Vive em Natal. jotamombaca@gmail.com

Juno Nakano

Tradutora, educadora, escritora e pesquisadora nas áreas de gênero e tecnologia. juno@newen.pub

Milena Duarte

Mãe do Antônio, mestre em urbanismo e doutoranda em artes, Milena Durante é tradutora literária (inglês<>português) há treze anos, além de intérprete simultânea, e pesquisadora das relações entre arte, política, cidade e coletividade nos tempos atuais. milenabatistadurante@gmail.com

Marcos Manulu

Músico, compositor e economista, ou vice e versa, com um EP gravado (Rebobinado). Mestrando em Economia Política Mundial na UFABC. marcoshavana@hotmail.com

Nathalia Kloos

Editora e tradutora. Ela faz parte do coletivo Jef Klak, de crítica social e mídia independente em Paris. Seus trabalhos de pesquisa abordam artes cênicas, poesia contemporânea francesa e movimentos sociais, buscando os nós e pontos de encontro entre estética e política. nathalia_kloos@hotmail.com

Petê Rissatti

Nasceu em São Paulo, no propício Dia Nacional do Livro. Bacharel em Tradução Inglês-Português pela UNIBERO e especialista em Tradução Alemão-Português pela USP, trabalha com textos desde 1998 e já atuou como revisor, gerente de projetos de tradução, preparador de textos e tradutor técnico, até se apaixonar pela tradução editorial. Tem mais de 70 livros traduzidos publicados, entre eles obras de Franz Kafka, Stefan Zweig, Friedrich Dürrenmatt, John Scalzi, Kurt Vonnegut Jr., Tomi Adeyemi, Christopher Vogler. Também é professor de práticas de tradução literária para alunos de pós-graduação da Universidade Estácio de Sá. peterso.br@gmail.com

Stella Paterniani

Professora e pesquisadora. Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília. Faz pesquisas com movimentos de luta por moradia e de juventude. Tem discutido branquidade, afrofuturismo e suas expressões no território, na política, na produção científica e nos corpos. stella.paterniani@gmail.com

Stephanie Borges

Jornalista, tradutora e poeta. Trabalhou em editoras como Cosac Naify e Globo Livros. Publicou poemas nas revistas Garupa, Pessoa, Escamandro e A bacana. Traduziu 'Olhares Negros: raça e representação,' de bell hooks, 'Irmã Outsider', de Audre Lorde e 'Um outro Brooklyn' de Jacqueline Woodson. Seu livro de estreia 'Talvez precisemos de um nome para isso' venceu o IV Prêmio Cepe Nacional de Literatura. stephieborges@gmail.com

Tomaz Amorim

Poeta, tradutor e pós-doutorando em Teoria Literária na Unicamp. Escreve sobre crítica cultural e política na Revista Fórum e já colaborou em outros jornais e revistas. Publicou seu primeiro livro de poemas, Plástico pluma, em 2018 pela editora Urutau. É militante e coordenador do Núcleo Virtual da Uneafro Brasil. Tem se interessado por teoria crítica, antropofagia e afrofuturismo. tommy.amorim@gmail.com

FICHA TÉCNICA

Comitê Editorial

André Nogueira
Cláudia Alves
Jaqueline Ramos
Marcelo Lotufo
Mariana Ruggieri
Stella Paterniani
Tomaz Amorim

Organização desta edição

Tomaz Amorim

Projeto gráfico

Laura Nakel

Revisão

Camillo Alvarenga
Jaqueline Ramos

Contato

traducaoliteraria@gmail.com
fb/revistapontovirgulina
@revistapontovirgulina

*os gráficos das aberturas de capítulos fazem referência à obra *Painel emblemático* de Rubem Valentim, 1974.

esta edição digital e sem fins comerciais foi feita em 2020 com as famílias tipográficas Avenir, Baskerville e Pangram.

