

An aerial photograph of a river delta, likely the Amazon, with a cyan color overlay. The image shows a complex network of waterways and landmasses. In the bottom left corner, there is a white logo consisting of a vertical line, a horizontal line, and a stylized 'R' shape. The text 'RIZOMA.NET' is positioned above the 'R' logo.

RIZOMA.NET



afrofuturismo

ANTROPO(HIP-HOP)LOGIA

Ferréz, abril de 2006



Nesses dias, estava pensando cá com meus botões -pra falar a verdade, estou pensando num certo domingo e nos outros que vieram-, muitos sites, reportagens e programas estão simplesmente copiando o que papai global diz. A mídia convencional já faz isso, “clipa” as notícias e as distribui. E, agora, somos iguais, é a mídia do “hip-hop” imitando os grandes meios.

O assunto é o mesmo, o documentário que a Globo exibiu, a favela desnudada, exposta, aberta, e seu ingresso é somente um aperto de botão.

Mas, calma! Refrigera sua alma antes de tomar tal decisão. Falo isso porque o “hip-hop” e a nossa literatura sempre tiveram uma atitude diferenciada da atitude do resto das pessoas sem senso crítico. Ou não?

Mas, afinal, o que isso vai ajudar? Tupac morreria de novo, se realmente estivesse vivo, vindo um irmão de cor falando como branco na cara dura, compactuando com um dos programas televisivos (jornalísticos?) mais prejudiciais ao nosso povo.

Ultimamente tá assim, muita gente aceita tudo que vai rolar, como se fosse natural, e criticar virou um defeito. Acho que é um defeito quando você só critica e não faz nada, mas se faz, meu nêgo, então, pau no gato.

Me perdoem, mas desconfio de muita coisa. Todo mundo tá correndo pelo seu -e isso é um fato-, mas tem umas atitudes em que a favela, ou nossa periferia, ou a comunidade, seja como você a chama, tá em último plano.

Até que ponto um documentário que foi apresentado e rotulado como “furo jornalístico”, exibido em rede nacional, nos ajuda? Alguém já pensou nisso hoje? As críticas do então rapper MV Bill ecoaram por todos os jornais contra o filme “Cidade de Deus”. Segundo ele, o filme não voltaria nada para o lugar e denegriaria mais a imagem da Cidade de Deus. E fica a pergunta no ar: “E o documentário “Falcão”, não denigre essa comunidade e todas as outras por onde aconteceram as filmagens?”.

Até que ponto a denúncia dá vida e legitima a atitude violenta de alguém? Acho que denunciar é o que sempre fizemos, mas também com muita arte e senso positivo, lutando para um dia isso mudar. No final do documentário, fica uma pergunta, que, tenho certeza, todo mundo se fez: “E daí?”.



Os telespectadores desligam a televisão e vão dormir, os comentaristas que foram convidados são uma piada. Glória Perez e Manoel Carlos vão escrever suas novelas, que é o que dá dinheiro, mas contribui para tudo que passou em “Falcão”.

É, meus amigos, o efeito falando da seqüela. Ou será que a “dona Globo” daria 58 minutos para um documentário sobre o “hip-hop” enaltecendo os artistas do gueto? Não, acho que não.

O resultado é a vendagem de produtos com o nome “Falcão” e até piadas, como a do programa “Pânico”, “Falcatrua,

os meninos do Planalto”.

Mano Brown, Consciência Humana, Gog, Realidade Cruel e eu mesmo conquistamos a favela pelo talento, não pelo escândalo. Você quer isso? Então, filma o maloqueiro com o fuzil em cima do morro, mas, no final, me dá uma dica sobre como não perpetuar isso.

Porque o telespectador já sabe que tá um caos mesmo, mas tá olhando só pro próprio umbigo, ou seja, se os problemas do morro não são parecidos com os meus problemas, então, não há problemas. Retratar o caos, pura e simplesmente, não é revolução. A nossa revolução é querer mudar, querer -de verdade- mudar. Sem essas de capitalizar em cima da miséria, que é o que muita gente tá fazendo, pensando que estamos dormindo, pensando que estamos de chapéu.

Graças ao meu pequeno dom, ganho meu \$ honestamente, vendo roupas, vendo livros, vendo minhas palestras, mas nunca comercializei o gueto. O que está à venda é meu trabalho, não eu.

Não sou santo no bagulho, tenho defeitos -e muitos, por sinal-, mas vamos deixar claro um barato, tiozão, num vem jogar arroz em falso casamento, que, aí, é subestimar demais a rapaziada da favela. Pra quem não sabe, há eventos aqui, quermesses, shows na rua, teatros ao ar livre, saraus. Mas isso não atrai, felicidade não dá Ibope.

Meu povo não é só aquilo, imagens borradas, desesperança em todas as quebradas. Somos mais, muito mais.

Só quero dizer que temos que refletir, tantos meninos tiveram que morrer para alguém vender mais CDs, documentários etc. É isso? Apenas isso?

E a mudança? Orientar sobre gravidez precoce, sobre o uso de drogas, montar uma campanha real para nossos meninos e meninas desvalorizados, estigmatizados pelos olhos da elite, do próprio povo e por todos os meios de comunicação? Não podemos só mostrar a consequência, temos que mostrar a causa.

Nem tudo que você vê é nossa cultura, não somos antropófagos.

Pense nisso e não me fale, por favor, de discurso “hip-hopista”, que isso já deu no saco, não entrei no “hip-hop” pra ser reformista. Se não, me dá a conta que eu tô saindo fora, o nosso movimento é muito bom, todo mundo entra, talvez esse seja o problema, falar em nome dele é fácil, mudar a ideologia pode parecer fácil, mas, enquanto Deus colocar ar nos pulmões desse maloqueiro aqui, a dificuldade chega.

Porque da mãe que amamenta tantos ninguém pode ferir o peito. Só isso.

Reginaldo Ferréz, rapper e escritor, é autor de “Capão Pecado” (Labortexto, 2000), romance sobre Capão Redondo, bairro na periferia de São Paulo, onde vive o escritor; e de “Manual Prático do Ódio” (Objetiva, 2003). Publicado originalmente na Folha de S. Paulo em 5/4/2006.

Fonte: Folha de São Paulo (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>).

RENASCIMENTO FUNK: Na luxuriosa projeção em multi-telas de Baltimore, o cineasta Isaac Julien dá uma guinada pós-moderna, de ficção científica, às convenções da “blaxploitation” dos anos 1970

Calvin Reid

Cineasta inglês muito elogiado, Isaac Julien cria exercícios cerebrais, porém intrigantes, de análise pop-cultural que conseguem mostrar o humor dinâmico e a vitalidade sexy da própria cultura pop. Em trabalhos documentais como *Looking for Langston* (1989), Julien examina muitos dos mesmos contextos culturais, convenções sociais e legados históricos apresentados em seus filmes de arte, mais particularmente *Vagabondia* (2000), *Three (The Conservator’s Dream)* (1996-99), e *Paradise Omeros* (2002).

Raça, classe e sexualidade tal como são mostrados no cinema geralmente formam os fundamentos de sua obra. Seu trabalho também satisfaz as convenções narrativas básicas – uma realização nada desprezível nas produções cinematográficas e de vídeo-arte contemporâneas – oferecendo seções de começo, meio e fim. As narrativas alegóricas iluminam e manipulam questões intensas profundamente incrustadas no assunto tratado.

Baltimore (2003), filmado em filme de 16 mm, transferido para DVD e projetado em três grandes telas, é um derivado artístico de *BaadAsssss Cinema*, o documentário de Julien de 2002 sobre os filmes negros de ação dos anos 1970. Em *BaadAsssss Cinema*, ele incorpora elementos de representação icônica popular desse período, mostrando divertidos fragmentos da mitologia do gueto urbano e sua coleção de grandes cabeleiras afro, cadilaques, e mãos negras de saco cheio dos “tiras”. *Baltimore* foi recentemente exibido na Metro Pictures em Nova York juntamente com uma seleção complementar de belas fotografias coloridas.



A obra retrata Melvin Van Peebles, diretor do seminal filme blaxploitation *Sweet Sweetback’s Badaaass Song* (1971) e arquétipo do gênero, num tributo ao cinema urbano negro. Filmado em diversas instituições de Baltimore – o Museu de Arte Walters, a Biblioteca Peabody e o Museu de Cera dos Grandes Negros – o filme começa com cenas de rua de uma área de gueto que parece saída diretamente de filmes como *Foxy Brown* ou *Black Caesar*. A trilha sonora oferece fragmentos de diálogo de *Sweetback*. Em telas separadas, o verdadeiro Van Peebles e uma linda mulher negra no estilo Foxy Brown usando uma enorme peruca afro pelas ruas da cidade. Ambos acabam em instituições, vendo arte da Renascença no Museu Walters, percorrendo a dramática arquitetura da Peabody, e examinando a documentação pop das figuras políticas, esportivas e do mundo do entretenimento retratadas nos Grandes Negros em Cera. A câmera rastreia seu percurso literal pelas paredes destes armazéns de artefatos e estilos sociais, mas a sequência também evoca uma jornada metafórica. Os movimentos das duas figuras sugere uma viagem simbólica através do tempo e do espaço, e por uma sucessão de antigas representações da realidade urbana. A sonhadora câmera de Julien se move das ruas quase vazias da Baltimore da classe trabalhadora negra para se demorar no misterioso espaço urbano mostrado em *Perspectiva da Cidade Ideal* (aprox. 1500)*, uma pintura de um artista italiano

desconhecido na coleção do Walters.

Eventualmente, descobrimos que a bela companheira negra é algum tipo de ciborgue, uma Pam Grier turbinada tecnologicamente, por assim dizer. Julien adiciona efeitos especiais espetaculares e, enquanto assistimos, ela muito de repente se eleva acima do chão e flutua sobre a rotunda da biblioteca à maneira de *Matrix* antes de descer de volta à terra firme com elegância e atitude. Esta prolongada seqüência oferece uma interessante comparação entre a convencionalmente chamada grande arte (e seus retratos da cidade) e as românticas representações do urbano celebradas na cinematografia “clássica” e popular do gueto negro. O filme pode ser visto como um equivalente artístico da viagem no tempo e uma versão inteligente, extremamente pop, da ficção científica negra. Intencional ou não, o filme também apresenta alusões ao afro-futurismo, um arguto movimento crítico (relativamente associado a escritores/artistas tais como Greg Tate, Samuel R. Delany, Tricia Rose e DJ Spooky) que usa os paradigmas históricos da Diáspora Africana – isolamento edênico, abdução e dispersão, assimilação à alien-nação e hibridização cultural – para imaginar as vidas da gente negra num futuro distante.



Baltimore termina quando Van Peebles confronta um desconcertante agrupamento de heróis negros do museu de cera – Martin Luther King, Jr., Billie Holiday e até uma réplica dele mesmo (que foi feita para o filme e mostrada na Metro Pictures) – todos colocados numa grande galeria de pinturas no Walters. As figuras estão posicionadas como se estivessem ali para ver as pinturas. Representações históricas, o filme sugere, permanecem num curioso diálogo mais além das realidades e fantasias da cultura e do tempo.

Julien captura vividamente uma nostalgia pelo libidinoso funk perceptivo da vida de gueto no cinema juntamente com uma elegante leitura da pintura tradicional, ligando estes diferentes momentos numa engenhosa além de iluminadora meditação visual.

* Também conhecida como *Cittá Ideale – Tavola di Baltimora*. (N. do Trad.)

Tradução de Ricardo Rosas

Calvin Reid é um artista que escreve sobre arte.

Fonte: Art in América (www.artinamericamagazine.com) e (www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248).

AFRYKA TEÓRICA

Ivana Bentes



“Estou na África, aqui não tem tanto bicho assim, tem muito calor, é igual à Bahia”.
Glauber Rocha, Congo-Brazaville, 1969.

A ida de Glauber à África para filmar *Der Leone Have Sept Cabeças*, em Congo-Brazaville, em 1969, seu primeiro filme no exílio, ecoava como o gesto político-teórico de Jean-Luc Godard em *A Chinesa* (1967) e *Vento do Leste* (69), filmes que procuravam, como o próprio Glauber desde *Barravento* (1961), criar novas bases para o cinema político.

A África, território mítico da origem, Éden negro, reserva de exotismo e resistência, mas também de escravidão e espoliação, é vista por Glauber como um signo de transculturalismo, peça chave no seu pensamento internacionalista que procurava articular e dar visibilidade à teia global da cultura e da política na passagem dos anos 60 para os 70. Glauber sempre apontou, nos seus escritos e cinema, para a possibilidade de constituição desses territórios de integração político-cultural, territórios virtuais, luso-afro-tropical, euro-latino-americano, pan-americano, ou tricontinental, nos moldes do que se propõe hoje no campo da economia (Mercosul, Nafta, Mercado Comum Europeu). Base política e estética que perdeu o primado, hoje, para formas econômicas de mútua proteção e alavancamento. *Der Leone Have Sept Cabeças* é um filme chave nesta proposta internacionalista, pan-afro-americana, que apontava, nos anos 60 e 70 para a passagem do nacional para uma estética desenraizada, multicultural e transnacional.

Essa passagem pode ser acompanhada ao longo dos filmes: O Brasil rural, o discurso sobre o litoral e sertão baianos em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; o Brasil urbano de *Terra em Transe* e a passagem rural/urbano em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Os filmes dos anos 70, feitos no exílio, incorporam novas características. Mixagem de línguas, figurinos, iconografias e o uso de atores de diferentes nacionalidades, vão marcar os filmes do exílio (*O Leão*, *Cabeças Cortadas*, *Claro*). *Der Leone Have Sept Cabeças* (O Leão de Sete Cabeças) tem no próprio título multilíngue um desejo de romper barreiras (lingüísticas, culturais) e fazer um diagnóstico do sistema colonial internacional, cada palavra referindo-se a um dos colonizadores da África: Inglaterra, França, Portugal, Bélgica, Espanha, Itália, Alemanha. Glauber vai montando uma espécie de história universal do capitalismo e da dominação, a partir de certas estruturas e signos. “Reduzi toda a história ao significante”, escreve, e chega a um fluxo de imagens e idéias que define como uma “materialização do inconsciente” (1). Virada teórica no seu pensamento, da dialética ao “fluxo desestruturante” que está mapeada na passagem entre dois textos-manifestos da Estética da Fome à Estética do Sonho:

“A Estética da Fome era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não se pode sujeitar a conceitos filosóficos”.

O cinema de Glauber é um estudo decisivo não apenas sobre as misérias e anseios do povo mas sobre as

pulsões e acanhamento das elites brasileiras, africanas, europeias, hispano-americanas.

Apesar de estarem perfeitamente integrados à obra de Glauber, os filmes do exílio abrem uma nova via: a radicalização da *mise-en-scène*, as intervenções do próprio Glauber em *off* (*Claro, História do Brasil*), a dissolução do narrativo (*O Leão, Cabeças Cortadas, Claro*), a exacerbação da via política. A relação de Glauber com a crítica europeia torna-se mais aguda nesse período. *O Leão e Cabeças Cortadas*, bem recebidos nos Festivais de San Sebastián, na Espanha, e em Veneza, são criticados em Barcelona, *Claro* é massacrado em Paris e Roma.

Nessa perspectiva nacional-universal, a África das lutas anti-coloniais, do revolucionário Amílcar Cabral e de um futuro socialismo africano, torna-se cenário de um território mítico transnacional capaz de reagir a séculos de espoliação colonial. A face política e a estética do colonialismo é a mesma, daí a proposta africana de Glauber para *Der Leone*: um filme mítico, político e esteticamente radical. Glauber sustentava que da mesma forma que “tudo o que houve na década de 60 foi o abalo europeu e americano provocado pelo despertar do terceiro mundo – Cuba, Lumumba, Che, Brasil, etc.”, no campo da estética, o Cinema Novo brasileiro poderia significar um avanço no cinema político.



Der Leone Have Sept Cabeças é um filme-colagem, montado em blocos de longos planos-sequências onde cada personagem encarna conceitos que desfilam frente à câmera. Glauber define esse filme como “estruturalista” e sem dúvida seus personagens, que se expressam por slogans e monólogos, são esquemas, personagens-panfletos: Zumbi, referência ao líder mítico dos quilombos; Pablo/Che, o revolucionário latino-americano; Xobu, chefe negro, representante da burguesiaafricana; o Padre cristão-progressista, e os colonizadores da África: Marlene, a Besta imperialista, uma mulher loura e sexy; o Agente Americano, um *playboy*; o Português malandro (Hugo Carvana) e um Governador alemão fascista.

A esquematização dos personagens se alia a uma radicalização da *mise-em-scène*, formando uma espécie de presépio sincrético (2), com tipos sociais movimentando-se em cenários carregados de signos. O caráter teatral, a idéia de encenação distanciada de Brecht é explorada em todos os níveis e ecoa as experiências radicais de Jean-Marie Straub e seus filmes-sequências declamados em tempo real.

Os personagens de Glauber são ícones vivos, com figurinos supercaracterizados, numa combinação de simbologias: folclore luso-afro-tropical, simbologia cristã-marxista, batinas, sinos, cruzeiros e martelo, fardas, trajes, perucas, alegorias e adereços de um carnaval didático (3).

O filme privilegia uma montagem espacial “onde o tempo não existe, somente a ação dramática”, diz Glauber. Radicalidade da *mise-em-scène* que o diretor iria retomar em *A Idade da Terra* (1981). Montagem espacial em que a ação dramática se apresenta em tempo real, em blocos combinados de planos-sequências. Espaço mágico e ritualizado, onde o tempo foi abolido em favor da simultaneidade como nas combinatórias de imagens e motivos da pintura muralista.

Em cada bloco do filme podemos detectar uma ação dramática característica: ‘danças e ritos’ africanos como afirmação de um poder e diferença cultura; a ‘ação’ revolucionária silenciosa latino-americana (Pablo), o ‘discurso’ dos líderes negros politizados (Zumbi e Samba), e a ‘fala paródica’ e histriônica do Padre, dos colonizadores e de seus representantes (Xobu e seus aliados). Teatro teórico que procura “alcançar a síntese

dos mitos históricos do Terceiro Mundo por meio do repertório nacional do drama popular” (4).

Glauber constrói uma África teórica, cenário de um teatro ao ar livre, épico-didático, em que o “drama popular” não é folclore, mas teoria política. O filme é quase todo rodado em exteriores, campos, grandes espaços, ruas, espaços neutros, longe de qualquer africanidade folclórica. Rituais e danças são politizados e conceitualizados. Glauber usa o “distanciamento” brechtiano para enquadrar e posicionar sua câmera: planos gerais colocam os personagens sob observação crítica.

O “distanciamento” dá ao discurso e gestos dos personagens revolucionários (Zumbi, Pablo/Che, Samba) solenidade e potência. Recurso que produz o efeito contrário quando os personagens são os colonizadores. O humor, a ironia, o pastiche, a “folclorização” caracterizam estes últimos: Marlene, a besta imperialista, o Agente Americano, o Português, o Governador Alemão, Xobu. Tipos clichês, louros, arianos, devassos, risíveis, cujo discurso é desqualificado através do distanciamento da câmera e do uso dos figurinos, da música, dos gestos e da carnavalização.

O filme começa com uma seqüência inusitada de jogo sexual em que os dois atores louros e *sexys*, Marlene, de seios de fora, e o Agente Americano, semi-despidos, rolam pelo campo excitados, entre beijos e mordidas. Glauber transforma uma cena de sexo num apocalipse tendo ao fundo cantos populares do Congo e profecias, em som *off*, sobre uma besta que blasfema contra Deus e ameaça os homens. A seqüência, união e voracidade dos poderosos que dominam a África, causa um estranhamento imediato no espectador, erotismo paródico que poderia ser o início de uma pornochanchada dos anos 70.

Em *Der Leone* a aposta numa Revolução Negra passa menos pela desmistificação dos mitos, do que pela politização dos mitos existentes e sua afirmação enquanto força cultural. O filme oscila entre o cerebral-didático-panfletário, o mítico e o paródico. O discurso didático-racional dos líderes negros como Zumbi tem como contrapartida dramática elementos étnicos africanos, ritos e danças, toda uma gestualidade de mãos e torsos, plumas e tambor, e a câmera dinâmica que gira em torno de grupos de africanos. Transe e dança de onde se destaca a figura de Zumbi, líder negro e sujeito do discurso:

“Enfrentaremos seus exércitos com as lanças e com a magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo.”

Glauber rejeita a África ‘*national geographic*’ e cria um território africano conceitual em que os mitos luso-afro-americanos não são o mal a combater mas os aliados numa luta decisiva e imemorial contra o colonialismo. Suas bestas são conceituais (símbolos petrificados, mais do que alegorias vivas): Uma loura *sexy* e devoradora é a encarnação da besta imperialista; um grupo de negros que desce disciplinadamente de uma árvore frondosa é visto como “macacos” numa seqüência paródico-trágica em que, depois de uma recepção amistosa, os “macacos-africanos” são fuzilados com tranqüilidade.

O povo africano é representado simultaneamente como agente da revolução, vítima dos processos de dominação e cúmplice do neo-colonialismo. Daí as diferentes posturas de contemplação, ação, planfletagem e subserviência dos personagens.

De *Barravento*, feito na Bahia em 1960, ao *Leão de Sete Cabeças*, vemos Glauber traçar uma linha de continuidade entre os personagens, como se o Aruan, submisso e místico, e o malandro Firmino, o “negro sobrevivente” de *Barravento*, se tornassem Zumbi e Samba, personagens de *O Leão*, guerreiros negros dispostos a fazer a Revolução sem perder um milímetro da sua africanidade e dos seus mitos.

Ao mesmo tempo, *O Leão* põe em cena a burguesia negra africana, a dupla de africanos que pede em unísono que “o bom senso triunfe” e Xobu, chefe caricatural negro que se traveste de nobre europeu. Glauber mais uma vez trabalha com a paródia. Daí vemos Xobu vestido de rei europeu se autoproclamar presidente, e presenciar inerte uma disputa entre os agentes da colonização por um grande osso humano que ninguém quer largar e todos querem roer. No meio da disputa, uma encenação que simula um jogo infantil – Xobu enumera as riquezas africanas espoliadas: petróleo, diamantes, bananas, cacau, ouro...A seqüência oscila entre o solene e o risível.

Ambigüidade que surge logo nas primeiras seqüências de *Der Leone* em que encenação e documentação se

misturam perigosamente. A fúria caricatural do padre/profeta (Jean Pierre Lèaud) parece afetada e ridícula diante de uma platéia de mulheres e crianças africanas que assistem à cena entre divertidas e assustadas com a interpretação. Quando o ator se aproxima demais da platéia, esbravejando e empunhando um martelo, os mais próximos riem nervosos e se afastam como numa cena moderna de teatro. Glauber trabalha ainda com o registro da oralidade e do popular, o patético-didático que contrasta com o solene-épico. Personagens como o do Governador alemão e do Português malandro são apresentados como perigosamente amistosos. Característica dos personagens que traduz um problema político: “independência com amizade”, a nova fórmula do neocolonialismo arranjada pelo Português, que se gaba de saber falar na linguagem daquela gente e convence Xobu das vantagens da “independência” e de uma democracia de fachada.

Xobu, representante da burguesia africana, é seduzido pelos colonizadores, bebe, ri e assina um documento onde lhe oferecem proteção de toda espécie, integração racial e liberdade. Novos jogos infantis e carnavalescos onde se dá o poder imaginário ao mais fraco e a coroa do rei/presidente “não é de ouro nem de prata”. Os colonizadores, por sua vez, cantam sua cultura, pátria e poder em cenas de ópera bufa em tom de triunfo ou decadência. A festa demagógica de Xobu é acompanhada pelo som da *Marselhesa* cantada em português; o Português declama *Os Lusíadas*, ladeado por duas africanas que dançam, o governador alemão canta *Lili Marlene*, melancólico.

A palavra dos colonizadores funciona como *show* popular circense. Numa das seqüências, os personagens do Português e do Governador chamam o povo para apreciar as últimas atrações da Besta imperialista: “Venham...venham ver, o novo programa de Marlene (...) Marlene para os males do estômago (...) Para os males do coração (...) Para os males do espírito”.

Para o crítico francês Michel Ciment, o excesso de esquematismo de *O Leão* é problemático, como escreve em carta para Glauber de 1970: “No *Leão de 7 Cabeças* você faz do cinema político uma sucessão de *slogans* ou de *graffiti* e eu não sei mais a quem se endereçam seus filmes. *Slogans* muito simples para os intelectuais, muito intelectuais para um público popular” (5).

Glauber justifica sua proposta de um filme conceitual sobre a África, influenciado por Godard, Straub e Brecht, afirmando que *O Leão* “contesta de uma maneira brutal e honesta a cultura européia, o cinema, a política”, e completa: “É um filme humilde e insolente. É um filme sujo, direto, irônico, dialético e não demagógico. (...) Um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário. É uma profecia sobre o Terceiro Mundo, o cinema, etc. (...) É um filme sobre o mito” (6).

Dito de outro modo, em *Der Leone*, mito e conceito se fundem para descrever a África neocolonialista e construir uma imagem possível da África revolucionária. Marxismo tropicalizado, atravessado pelo misticismo, em que os mitos surgem não como tradição a ser superada, mas como fator de transformação e resistência cultural.

Já em *Barravento*, o transe e as práticas do candomblé estavam presentes não só como “mistificação”, mas como “violência plástica & sensualismo”, como experiência estética e gnose; “Barravento”, a anatureza em convulsão e transe, tempestade que mata, como a contrapartida cósmica de uma experiência social, a Revolução.

Essa primeira mixagem (marxismo/misticismo) atravessa toda a obra de Glauber e ressurge em *O Leão*, instaurando um certo misticismo de esquerda: “Arte revolucionária deve ser uma magia capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que lê não mais suporte viver nesta realidade absurda” (7).

Glauber se afasta da miscigenação “doce” brasileira, vislumbrada por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* e aposta na irrupção de uma ira e violência revolucionárias, uma irada cabeça africana sobre um corpo plástico, teoria política afro-tropical. Torção glauberiana que em *Der Leone*, “transforma macumbeiros em revolucionários”, cantos populares do Congo em cantos de guerra, objetos simbólicos e mágicos, lanças e ossos, em cetro e metralhadoras, transformação de feitiço em política que é a mais perigosa magia negra.

Notas:

1. Raquel Gerber analisa a relação do cinema de Glauber na construção de uma estética do inconsciente em “O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente”. Vozes. 1982.
2. Cf. ensaio “O Mito e o Sagrado em Glauber e Pasolini”, de Ivana Bentes. *Revista Cultura/Vozes* nº 3.
3. José Gatti faz uma análise detalhada da inversão carnavalesca em *O Leão* no artigo “Der Glauber have sept cabeças” in *Revista Cinemais* nº 3, janeiro/fevereiro de 1997, pp. 113-132.
4. Declaração de Glauber à agência italiana ANSA durante o XXI Festival de Veneza de 1970.
5. Carta de Michel Ciment de Paris, 14/9/1970, in *Cartas ao Mundo*, Ivana Bentes (org.). Companhia das Letras, p. 370.
6. Carta de Glauber para Claude-Antoine. Nova York, janeiro de 1971, in Ivana Bentes (org.) op. cit., p. 390.
7. Depoimento à Província do Pará. 27/12/1981. Publicado em *Ideário de Glauber Rocha*.p. 94.

Fonte: Revista Item nº 5 (www.revistaitem.com.br).

O ÚLTIMO ANJO DA HISTÓRIA

Jefrey Skoller



Evocando a famosa imagem de Walter Benjamin da história como um anjo que está ao mesmo tempo olhando para trás na direção do passado enquanto voa para a frente na direção do futuro, o último ensaio filmico de John Akomfrah é um vôo similarmente não-linear através de uma história da arte da ficção científica e sua relação com a experiência pan-africana. Como o próprio Akomfrah disse: estas questões não estão simplesmente relacionadas, “a experiência Negra é ficção científica!”

The Last Angel of History (O Último Anjo da História, 1996) contempla tropos do gênero de ficção científica com suas imagens de espaçonaves, viagens no tempo e futurismo high-tech tal como eles aparecem na cultura pan-africana. Em seu filme, Akomfrah reivindica a ficção científica como uma parte integral de alguns dos elementos mais inovadores da cultura diaspórica africana. Ele vê a FC como a expressão de uma metáfora tanto para a “outridade” em relação ao mundo branco, quanto para certos discursos sobre a liberação cultural negra. Estas são pretensões amplas, mas elas são elaboradas não apenas de forma original como bastante convincente no filme.

The Last Angel of History é produzida por Akomfrah como parte do londrino Black Audio Film Collective, um dos principais grupos de mídia negros que surgiram de dentro do movimento de oficinas de mídia britânicas dos anos 1980. Desde 1983, eles têm produzido uma série de ensaios filmicos inovadores, incluindo *Handsworth Songs* (1986) e *Seven Songs for Malcolm X* (1993), cada um deles proporcionando uma investigação original das políticas de representação e questionando a identidade nacional dentro da diáspora africana.

Trabalhando sobre a história da música e da literatura negras e a atual teoria cultural pós-colonial e pós-humanista, o filme conecta o folclore africano antigo e o “afro-futurismo” contemporâneo na vanguarda negra e nas culturas populares para criar o que Akomfrah chama de “memória racial digitalizada”. Minha própria compreensão do “digital” em relação a “memória racial” vem de modelos digitais em hipermídia que enfatizam a inter-textualidade através do interativo, da linkagem não-linear e da navegação através de diferentes momentos no tempo, espaços geográficos, textos, imagens e pessoas. É a partir do trabalho sobre tais diferentes elementos que se pode começar a definir o que poderia constituir uma narrativa digital da história negra.

The Last Angel of History começa com a figura itinerante do bluesman Robert Johnson, do começo do século vinte que, como diz a lenda, fez um pacto com o diabo de forma que ele pudesse se tornar o maior bluesman do mundo. Esta conexão sobrenatural explica para muitos o poder e a inovação de sua música. Johnson se torna parte de uma linhagem de artistas inovadores incluindo os compositores futuristas Sun Ra e George Clinton. Sun Ra afirma ser de outra galáxia e com sua big band, a Arkestra, entrelaça imagens sônicas de viagens e explorações espaço-temporais com mitologia do Egito antigo. Este tipo de evocação do “futuro-passado” é também uma metáfora para seu original híbrido musical de jazz tradicional e formas de vanguarda da música afro-americana e europeia. Clinton, um inventor da música funk eletrônica, também cultiva uma persona de um extraterrestre: ele chega em sua Nave-Mãe (Mothership) para expor a raça humana à cósmica música de expansão da mente/corpo do Funkadelic. Como Sun Ra no jazz, Clinton usa a viagem intergaláctica como uma metáfora para um tipo de exploração híbrida de formas populares de música do R & B (Rhythm & Blues) ao rock psicodélico, a música puramente eletrônica. Esta linhagem é posta em

relação a formas populares contemporâneas como o tecno, o dub, o jungle e o rap e suas preocupações com a alta tecnologia como uma maneira de criar novos sons nunca escutados antes.



Na forma não-linear do filme, vemos uma série de fotos de arquivo e fragmentos de filmagem destes artistas em apresentação junto com entrevistas com Clinton e diversos músicos e críticos contemporâneos incluindo Greg Tate, Lee Perry, e o DJ Spooky . Esta história é entrecortada por imagens da cultura do antigo Egito e do folclore africano em torno da relação do homem como o cosmo. Os entrevistados falam da interconexão de certas tradições africanas de astronomia e adoração do sol/céu e a imagem contemporânea da nave espacial. Eles vêem esta imagem atual como uma metáfora para noções de liberação através da exploração e da experimentação criativas. Talvez a entrevista mais tocante na obra seja aquela com um dos primeiros astronautas de descendência africana a viajar no espaço. Ele fala sobre levar consigo as bandeiras da África para conectar a antiga tradição da astronomia africana com a atual viagem espacial. Também fala de como os gêneros de ficção científica estimularam seu interesse na viagem espacial, citando a personagem da tenente Uhura na série de TV *Jornada nas Estrelas* como uma figura fundamental. Entremeadado a estas imagens e entrevistas está um personagem chamado o Ladrão de Dados que, desde 200 anos à frente no futuro, usa a “supervia da informação” para explorar o passado, o presente e o futuro da diáspora negra. Encontramos ele em diferentes momentos do filme, hackeando uma estação de computador ou contemplando paisagens americanas pós-apocalípticas. Enquanto ele reflete sobre a história africana, vemos imagens de pinturas, da escultura, da comunidade e do ritual religioso africanos. Em outros momentos, ele está dentro do computador como se os limites entre o corpo humano e o corpo digital tivessem se tornado indistintos.

Esta relação entre o corpo humano e o corpo ciborgue é explicada pelos escritores negros de ficção científica Octavia Butler e Samuel R. Delany. Através de entrevistas sua noção da experiência negra como ficção científica é explicada em relação a uma história de deslocamento físico e cultural da Diáspora Africana. Butler e Delany falam sobre como a transferência de populações a partes do mundo antes desconhecidas leva a metáforas de FC tais como o “Novo Mundo” como “Outro Mundo”. Eles também comentam sobre a relação entre as imagens pós-apocalípticas e os atuais conceitos pós-coloniais de híbridos “mutantes” sociais e culturais que não podem mais alegar serem puramente europeus ou africanos.

A última e talvez mais desafiadora questão que *The Last Angel of History* levanta é a relação entre a atual escrita teórica sobre o “ciborgue” e a experiência negra. Com o surgimento das reposições mecânicas e extensões do corpo humano através da robótica, da clonagem genética, da inteligência artificial e da prótica, a questão do que exatamente é um ser humano se torna um problema. Enquanto questões como esta podem resultar de desenvolvimentos tecnológicos, *The Last Angel of History* sugere de maneira convincente que a relação da Diáspora Africana com o mundo branco é uma questão antiga. (Era o escravo um homem ou uma máquina que era “semelhante ao homem”? Foi essa dicotomia homem/máquina que possibilitou que as noções humanistas e iluministas de Lei não se aplicassem ao homem/mulher negro?) Questões relativas aos direitos legais à vida, à liberdade e à busca da felicidade, o direito de votar, à educação e os direitos de um cidadão nacional têm sido todos sujeitos a um debate racista quando se destinam ao africano, basicamente questionando a humanidade negra. Como estas questões são levantadas em relação a novas tecnologias, a experiência negra é colocada na vanguarda de questões éticas atuais de formas interessantes e contraditórias.

Formalmente, o filme de Akomfrah está mais próximo do conceito entrópico de “Harmolodia” de Ornette Coleman – onde múltiplos temas melódicos e harmônicos se tornam intercambiáveis e são expressos simultaneamente – do que da invariável batida de fundo do Funkadelic de Clinton. O estilo visual de *The*

Last Angel of History tem uma afinidade com a “surfada” na web ou em canais em sua mistura de entrevista, filmagens de arquivo, fotografias, dança, apresentação musical, ritual religioso, pintura e animação, bem como seqüências dramatizadas usando efeitos especiais hi-tech. Este formato também pode ser visto em relação com o vídeo de rock em termos de seus cortes rápidos e frenéticos, da forte confiança na importância da produção sofisticada, do uso de processamento digital de imagem e da incessante batida de fundo musical. Para Akomfrah, isto não é pirotecnia vazia, mas antes está usando este formato para mostrar a interconexão de muitas idéias diferentes do ponto de vista de diferentes períodos na história e nos discursos culturais. Akomfrah deliberadamente construiu este filme como uma série fragmentada de idéias, imagens e sons que são temporalmente não-lineares e incompletos a fim de passar um sentido das idéias como pura velocidade e como o ambiente original e problemático que a era da informação digitalizada nos apresenta. Por necessidade, ele quer borrar os limites dos gêneros cinematográficos tradicionais do documentário, do dramático e do jornalístico. A obra contém fragmentos de cada gênero, significando diferentes modos de gerar sentido, enquanto ao mesmo tempo mina tais gêneros. O que Akomfrah está tentando mostrar é que a forma cinematográfica também está em questão, e que criar novas estruturas cinematográficas formais é também seguir as tradições futuristas da cultura e da criação artística africana.

É evidente que 45 minutos dificilmente é tempo suficiente para abordar, em todo seu detalhe ou complexidade, um leque tão amplo de questões. Talvez seja aqui onde se possa fazer a maior crítica ao filme. Enquanto tal crítica pode ser inócua, o divertimento e a virtuosidade intelectual do filme transcende o lustro de sua superfície para se tornar uma caleidoscópica celebração da riqueza da cultura pan-africana.

Jeffrey Skoller é um cineasta que freqüentemente escreve sobre mídia contemporânea e atualmente ensina na Escola do Instituto de Arte de Chicago.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Afterimage (<http://www.vsw.org/afterimage/>) ou (http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479).

AFRO-FUTURISMO: UMA DECLARAÇÃO DE INTENÇÕES – DE PONTA CABEÇA, DE CABEÇA PARA BAIXO

Paul D. Miller, a.k.a. DJ Spooky that Subliminal Kid



1999. Os números significam pouco ou significam muito. Tudo isso depende de qual calendário você segue. A América é uma terra de muitas culturas, e como vimos mais ou menos durante a última década, é uma nação atrasada em relação à auto-análise.

A zona afro-futurista é um lugar onde as questões que vieram a ser definidas como aspectos essenciais da etnicidade afro-americana e seu desdobramento no (norte-)americano desapareceram, substituídas por uma zona de interações eletromagnéticas – simulações, trocas codificadas de ideologia...legados de exílio traduzidos para o espaço binário entre os algoritmos da eletro-modernidade em conjunto. Cultura urbana, fluxos transitórios de identidade junto às linhas de fuga demarcadas pelas ruas, as luzes, os sons, as representações que mantém tudo em seu lugar.

Há muito tempo atrás um teórico cultural chamado W.E.B. Dubois escreveu um texto clássico sobre a identidade afro-americana que tem paralelos com o atual mundo eletronicado de hoje. Em *As Almas da Gente Negra*, uma catálogo de ensaios e canções entrelaçados por orações dos evangelhos e canções de trabalho de uma comunidade afro-americana que só então começava a encontrar uma saída das sombras do racismo estrutural, das endêmicas barreiras econômicas e de classe, e um ambiente corrosivo onde a vida humana – índia, hispânica, negra ou branca – era determinada estritamente pelo valor do total de trabalho que uma pessoa podia produzir.

Muitos anos atrás, Garret A. Morgan, o inventor do sistema de sinais que controla o fluxo do movimento através da paisagem urbana que chamamos apenas de “sinais de trânsito” pressupôs que a luz e o movimento, o código e o controle, eram somente frações de como a paisagem urbana articulava suas palavras de existência para si mesma – assim como na cibernética, onde sistemas de controle coordenam os dados num fluxo de informação, há uma parábola que evidenciaria algumas das questões de que estou falando. Hoje, as novas ruas estão on-line, os novos lugares de código configuram a identidade de uma forma que esclarece quão longe a tecnologia tem sobrepujado a maquinaria social de uma realidade americana baseada numa revolução industrial muitos séculos atrás.

Um dia Morgan viu um acidente entre uma carruagem a cavalo e um veículo então pouco familiar – um automóvel. As pessoas foram jogadas de seus veículos e se esparramaram por todo o cruzamento. A modernidade colidiu com o passado, e o caos era o único resultado. Então Morgan foi para casa e pensou na paisagem urbana e inventou um sistema para regular o movimento. O resto, como as pessoas podem ver em qualquer lugar do mundo, é história.

“É um sentimento particular”, Dubois escreveu há muito tempo atrás, “esta dupla consciência, esta sensação de sempre olhar para o seu eu através dos olhos dos outros, de medir a sua alma com a trena de um mundo que o observa com divertido desprezo e piedade. Sua dualidade (twoness) é constantemente sentida – um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar...” Há paralelos *in-line* e online com as mesmas condições psicológicas sobre as quais Dubois escreveu há tanto tempo atrás, mas o conteúdo racial de suas observações se tornou eterizado e se espalhou pela arena do que eu gosto de chamar de eletro-modernidade.

Alguns anos atrás, a renomada psicóloga Sherry Turkle escreveu uma coletânea de ensaios chamada *The Second Self* (O Segundo Eu), no qual ela postulava que a vida online/*in-line* era parte de um ambiente psicológico onde as pessoas criavam identidades baseadas em sua interação com o ambiente eletrônico da cultura da Internet, um lugar que ela denominou uma “oficina de identidade”. Como Turkle escreveu em seu ensaio “Constructions and Reconstructions of the Self in Virtual Reality” (Construções e Reconstruções do Eu na Realidade Virtual): “veja uma nascente cultura de realidade virtual que é paradoxalmente uma cultura do concreto, dando-se nova ênfase à noção de que construímos o gênero e que nos tornamos o que jogamos, o que discutimos, e desenvolvemos...” A cultura online é um mundo social e psicológico configurado antes de tudo pelos códigos e algoritmos de uma sintaxe cibernética – um sistema para criar códigos que são antes de tudo utilitários, e destinados a serem usados como componentes num esquema maior. Em resumo – quase tudo que você encontra online é parte de uma estrutura onde a identidade (como código, como representação do eu, etc etc), um tanto como o “mundo real”, é absolutamente relativa e baseada numa sistema de controles completamente variável.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Afrofuturism (www.afrofuturism.net).

DANIEL LIMA – LANÇANDO UM RAIOS DE CONSCIÊNCIA MULTIPLEX? (1)

Ricardo Rosas



Um dos grandes estudiosos da cultura afro-diaspórica do século passado, o norte-americano W. E. B. Dubois, via na cultura e no pensamento negro de sua época o que ele chamou de “consciência dupla”, uma sensação estranha, “essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos de outros” (2). Este mundo, segundo Dubois, que não concede a ele uma verdadeira consciência de si, permitindo-lhe se ver por meio da revelação do outro mundo, pois que sendo americano e negro, comparte uma duplicidade, duas almas, dois pensamentos, duas forças irreconciliáveis. Talvez esquizofrênia demais em sua veracidade antecipatória, a idéia da “consciência dupla” de Dubois não vingou em estudos do começo do século vinte, sua época, mas veio a ter destacada receptividade em nosso atual momento de estudos pós-coloniais, de realidades virtuais e pós-estruturalismo. A noção de consciência dupla tem algo a dizer num tempo em que movimentos identitários começam a ser confundidos com lutas por nichos específicos de mercado e onde já se fala de uma idéia de pós-identidade.

Como a teoria queer nos estudos gays e lésbicos, que questiona o binômio heterossexual x homossexual, a hipótese da consciência dupla também questiona uma noção de identidade única, propondo uma versatilidade que é aquela mesma da árdua e difícil adaptação dos cidadãos negros em um mundo pós-escravidão. Ela também gerou de certa forma uma teoria que tem cada vez mais ganho adeptos em estudos voltados para a etnia negra. Baseando-se em diversas facetas da cultura negra mais popular, ou pop mesmo, como a prática do *signifying* (afirmar uma coisa querendo dizer justamente o seu oposto), ou mesmo as aparições bizarras e subversoras de ficção científica em diversas produções da cultura negra contemporânea, seja na música negra em geral, do jazz ao hip-hop, ao techno, ao drum’n’bass, ou em manifestações como o grafite, essa teorização tem sido chamada de afrofuturismo. Em princípio pouco convencional, o afrofuturismo envereda pela transdisciplinaridade e atravessa campos tão díspares quanto a ficção, a cibernética, a música ou o cinema. Um de seus teóricos mais destacados na atualidade é Paul D. Miller, o DJ Spooky, que lançou em 2004 o livro *Rhythm Science*, onde, entre outras coisas, leva o conceito da consciência dupla a uma etapa posterior defendendo a tese de que na verdade já não se viveria uma consciência dupla, mas uma consciência multiplex.

Num contexto em que cada vez mais imergimos e somos definidos pelos dados que nos cercam, nesta cultura de fluxos informativos e dispersão de identidade, “afirmar uma consciência multiplex não é negar a opressão racial que inspirou o interesse inicial de Dubois pela dualidade”(3). Antes, trata-se de um reconhecimento de padrões subjacentes ao próprio processo social, informacional, cultural em que se deu a inserção de uma população segregada cujas dualidades sobrepostas formam camadas onde ambientes de

engenharia social, múltiplos fios narrativos e a identidade como uma cifra social são tropos numa cultura onde a cidade centrifuga conflitos culturais, exclusões e onde a “ciência rítmica” da música negra adiciona diversas camadas de complexidade, seja pela cultura do DJ, do hip-hop ou pela prática do sampling.

E por que tratar de todas essas questões de consciência, afro-diaspórica, dupla ou multiplex, quando o objetivo aqui é abordar o trabalho de um artista como Daniel Lima? Talvez por que esta exposição trate de temas afro-diaspóricos, talvez até por que Daniel, sendo ele mesmo um filho dessa diáspora, não se prenda aos ditames identitários de descendente dessa diáspora, nem pela recuperação de uma suposta raiz afro, nem mesmo sequer por algum exemplo mais abstrato de uma consciência dupla. Talvez então por que possamos encontrar em seu trabalho certos tipos de inserção, de interferência semiótica que violam e subvertem certos conceitos nos quais identidade, narrativa, tecnologia e informação podem se embaralhar e confundir.

Poderíamos acompanhar isso em alguns trabalhos anteriores do artista, como em *Scribe* e *Pichação Laser*, onde realizava pichações virtuais com laser portátil, transferindo a linguagem das ruas, o grafite e a pichação para outros espaços e com um suporte tecnológico incomum no seu equivalente de rua.

Outra de suas primeiras intervenções se dá na alteração ou substituição dos adesivos em escadas do metrô, onde, no que se lia: “*ATENÇÃO! Segure-se sempre aos corrimãos*” ou “*ATENÇÃO! Segure as crianças pelas mãos*”, coloca adesivos com a mensagem “*ATENÇÃO! Segure sempre a minha mão*”.

Daniel tem igualmente tomado parte de algumas iniciativas coletivas e, juntamente com Daniela Labra, Fernando Coster e André Montenegro fundou o grupo A Revolução Não Será Televisionada, cujos programas em vídeo, exibidos dois anos atrás na TV USP, efetuavam uma colagem de experimentos de vídeo-arte com certo sabor político ativista e cujo fio central era a narrativa em off de um guerrilheiro urbano com dúvidas existenciais. Com alto impacto visual e estético, os programas da “Revolução...” subvertiam a estética sedutora da MTV, por exemplo, numa intencionalidade política impensável para a citada emissora de videoclipes. Com seu arsenal de imagens, a “Revolução...” participou igualmente do festival Mídia Tática Brasil em março de 2003 (tendo Daniel, juntamente com Graziela Kunsch, como programador e curador dos trabalhos de vídeo-ativismo então exibidos no festival), e do festival Latinidades do SESC Pompéia, onde o grupo apresentou um “Território de Anti-Espetáculo”.

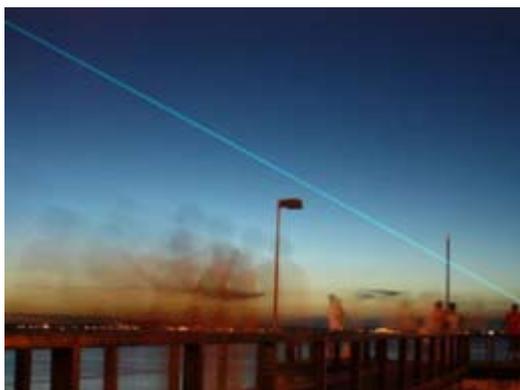
Ainda em 2003, Daniel viria a apresentar um trabalho em Rotterdam, na exibição Gear Inside, onde se pendura na extremidade de uma ponte pênsil da cidade justamente no momento em que ela se ergue para a passagem de um navio. “*Tudo que está no alto é como o que está embaixo. Tudo o que está embaixo é como o que está no alto*” é o título do trabalho e frase repetida pelo artista durante a ação, numa referência ao Hermes Trimegistro cantado por Jorge Ben. Trabalho aparentemente sem sentido, a intervenção lembra as ações do brasileiro Alex Villar, residente em Nova York, cujo enfoque é ocupar espaços, *intermezzos* arquitetônicos não permitidos ao público, no questionamento do confinamento e da vigilância contemporânea. Aqui, igualmente, a ação de Lima invade um espaço de uso, sem propósito aparente, tendo chegado a chamar a atenção da polícia local.

No final de 2003, na VIII Bienal de Havana, Daniel mais uma vez violou certos protocolos fechando uma praça gradeada da cidade à noite com correntes e cadeados nas portas de entrada e saída, para evidenciar o controle. Os “agentes”, responsáveis pela guarda da praça, foram trancados lá dentro, sendo obrigados, eles mesmos, a fazerem um “ponto de fuga” para o local. A ação foi filmada pelo artista e, como clímax, Daniel, com seu irmão DJ de hip-hop Eugênio Lima e o produtor musical Noizyman realizam uma festa-espetáculo com muito hip-hop e imagens da violação-intervenção no telão. A ação faz parte de uma série denominada *Sem Saída*.

Outra de suas ações, aparentemente sem sentido, foi uma série de fotos chamada *Blitz*, onde pede a policiais para o fotografarem sorridente junto com outros policiais, série que mais tarde, em tamanho grande, viria a ser exibida na fachada do 7º Batalhão da PM em São Paulo. Dada a conhecida truculência dos policiais paulistanos para com indivíduos de origem negra, a peça não deixa de ter um certo fundo irônico que o sorriso amarelo de Daniel não esconderá.

Mas foi também a mesma truculência dessa polícia com a população negra que motivou uma das últimas ações realizadas por Lima, em 2004. Por ocasião do evento Zona de Ação no SESC Paulista, ele e seu grupo “A Revolução...”, juntamente com ativistas do movimento Frente 3 de Fevereiro se juntaram numa série de ações e intervenções questionando o racismo policial. A “Zona de Ação” terminou numa verdadeira performance de teatro e hip-hop que encenava entre outras coisas, o assassinato do jovem advogado negro Flávio Sant’Ana pela polícia militar de São Paulo.

Daniel também não abandonou suas pesquisas com raio laser. Tendo apresentado a primeira versão do trabalho com luz *Coluna Infinita* no Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, foi no festival Sonarsound SP, em 2004, que realizou a sua *Coluna Infinita II - Opostos*, onde faz uma ponte, mesmo que virtual (ou só em laser) entre a favela e o centro financeiro paulistano, unindo, num só feixe, o Instituto Tomie Ohtake com a zona sul paulistana, mais especificamente a comunidade de Paraisópolis. Da mesma forma, a *Coluna Laser III Mar* pretende se perder no mar na direção da África, saindo do Solar do Unhão para a Baía de Todos os Santos.



Ponte virtual, cruzando séculos de separação e diáspora, a coluna de laser pode quem sabe sofrer aqui uma certa comparação com aquelas torres de luz que, no *ground zero* novaiorquino, pretendem substituir as torres gêmeas. Afinal, não foram vários “onze de setembro” que vitimaram a população negra na história das Américas? Ainda que utópica, uma ponte de laser quem sabe uniria uma história fragmentada, seqüestrada por invasores alienígenas, numa diáspora mais que forçada.

Em nossa época de simulações e duplicações, de sampling e revisões, Daniel Lima não se prende em identidades fixas, não cultiva raízes mas antes remixa técnicas, em ações desestabilizadoras de conceitos. Nele, como em outros contemporâneos seus, talvez possamos ver antes um estilhaçamento da identidade, e não sua defesa cega. Como pensa Kodwo Eshun, um dos luminares da teoria afrofuturista, o afrofuturismo “desestabiliza o que as pessoas pensavam que a identidade negra fosse, o que a identidade pop e identidade cultural fossem” (4). Talvez devamos, também no caso de Daniel, antes ver a identidade como uma flutuação intermitente, como um foco de vetores diversos que se cruzam numa consciência multipolar, multiplex.

1. Uma versão editada deste texto foi publicada no catálogo da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea. ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, “*Mostra Pan_Africana de Arte Contemporânea*”: de 18 de março a 17 de abril de 2005, p. 71 a 74, São Paulo, SP, 2005. Acessado em 04/04/2006: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp>.

2. DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999, p. 54.

3. MILLER, Paul D. (aka DJ Spooky That Subliminal Kid). *Rhythm Science*. Cambridge, The MIT Press, 2004, p. 61.

4. LOVINK, Geert. “Interview with Kodwo Eshun” em Nettime em 25 de julho de 2000. Acessado em 17 de janeiro de 2005 : <http://www.nettime.org/nettime.w3archive/200007/msg00112.html>.

A DIÁSPORA COMO OBJETO (Parte 1)

John Peffer

(Barthélémy Togo, *Carte de Séjour*)

Este artigo é dedicado a Skunder Boghossian, 1936-2003

A entrada espetacular de Barthélémy Togo na Bienal da Arte Africana Contemporânea Dak'art 1998 apresentava simultaneamente a marca de uma abordagem à materialidade e ao conceito de África, que tem insuflado uma nova vida à cena artística internacional. Uma modesta escultura em madeira, portátil, com o tamanho aproximado de uma cadeira, ao jeito daquele gênero de objetos maravilhosos que facilmente se incluíam na bagagem dos visitantes durante e após a era colonial, e que pelas dimensões e pela técnica correspondiam àquilo que os europeus poderiam considerar como sendo arte. Mas o objeto de Togo ridicularizava essa história (Fig. 1). No momento da inauguração o autor sentou-se em cima do objeto e pôs-se a acariciar uma versão mais pequena que aconchegava nos braços: a sua arte africana portátil assemelhava-se mais a uma enorme rolha de champanhe francês do que a uma figura de um altar dogon. Que estava ele a festejar (ou a fetichizar)? Na realidade, tratava-se de uma divertida imitação de um carimbo de borracha utilizado para autenticar as autorizações de residência temporária em França, o tipo de autorização altamente desejado pelos residentes das antigas colônias francesas (mas que lhes era frequentemente recusado). Através da arte, Togo estava a reformular a *carte de séjour* como qualquer coisa de pouco maneável – a oficial mas não menos arbitrária barreira entre a terra-mãe do mundo colonial e a fantasmática terra prometida da auto-suficiência econômica, da fama e da realização intelectual no Ocidente (1).

Um dos métodos para compreender o significado de tal arte, característica de um número crescente de artistas africanos contemporâneos que vivem no estrangeiro, consiste em considerar a história dos usos discursivos e da valorização estética da ideia de uma diáspora africana em arte. Isto é importante pois que aquilo a que se tem chamado “arte africana contemporânea” pertence muitas vezes à diáspora. Como resultado desta história de amálgamas, os artistas africanos atualmente na Europa e na América, experimentando novas formas de diáspora, vivem simultaneamente como um privilégio e como um fardo a sua crescente visibilidade nas realizações de elite da arte internacional. Muita da nova arte procura deslocar a diáspora de uma posição de *sujeito-que-fala* para passar a ser um *objeto-em-questão*. Detém assim a potencialidade de proporcionar uma visão crucial da atual condição global. No entanto, tal visão tem as suas próprias fronteiras internacionais.

O tema da diáspora

James Clifford defendeu que pronunciar a palavra diáspora equivaleu a torná-la um tipo específico de tema da história, um tema ainda não inteiramente incluído nos discursos políticos do estado-nação (2). A palavra *diáspora* vem-nos dos antigos gregos, para os quais “diáspora” (dispersão, ou semear) estava associado a ideias de migração e colonização na Ásia Menor e no Mediterrâneo na Antiguidade, de 800 a 600 a.C. Na tradução grega alexandrina do Septuaginto (Deuteronômio 28:25) a palavra designava a dispersão dos judeus exilados da Palestina depois da conquista babilônica e da destruição do Templo no ano de 586 A.C. como uma maldição: “Serás disperso por todos os reinos da terra” (3). Assim, a conotação inicialmente positiva das sociedades que se disseminavam através e entre diferentes geografias políticas e culturais transformou-se num termo de opressão e de vitimização, em que o eu é confinado dentro do território do outro. Na era moderna, o termo tem sido usado como auto-descritivo pelas comunidades de armênios, de sul-asiáticos, de palestinos, de irlandeses, e de outros. Mais notável é o caso das comunidades africanas no Novo Mundo posteriores à era do tráfico escravagista atlântico. Também elas perfilharam decididamente a invocação bíblica de Babilônia, deslocando o seu significado para uma palavra de código designando o Ocidente ou a América, a nova terra do cativo, da corrupção moral e da alienação (4). É característico de muitas, mas não de todas as comunidades em diáspora a existência de uma história comum de expulsão violenta de uma terra-mãe, uma projeção histórica de pureza e de intemporalidade sobre a

terra-mãe, sonhos de reatar com a terra-mãe e de lá regressar, um esforço coletivo de assimilação no seio de culturas hostis, e marginalização, muitas vezes prolongando-se por gerações, com base em alegadas diferenças étnicas, religiosas ou raciais na nova pátria.

Para muitos, a experiência comum de marginalização na nova pátria sobrepõe-se a qualquer experiência de ligação à terra-mãe. Para alguns, a história de ser tratado como sendo “outro” no interior é talvez o aspecto mais forte da identidade comum onde assenta a construção de uma idéia de comunidade. Como Clifford observa: “As diásporas são muitas vezes delimitadas e definidas contra as normas das nações-estado” (5). No rastro de Paul Gilroy, defende que o discurso da diáspora constrói “esferas públicas alternativas, formas de consciência e de solidariedade comunitária, que mantêm a identificação fora do espaço/tempo nacional de modo a viver no interior, com uma diferença” (6). No contexto particular daquilo que Gilroy chama o “Atlântico negro”, ligando a África à América do Norte, às Caraíbas e à Grã-Bretanha, o termo “diáspora” é um símbolo de “lutas políticas para definir a comunidade local, como comunidade distinta, em contextos históricos de deslocação” (7).

A identificação com a terra de origem pode ser sede de ambivalência para muitas comunidades em diáspora, para as quais o regresso em sentido literal pode na realidade não ser desejável (8). Talvez com as duas maiores exceções históricas do movimento “Retorno à África” de Marcus Garvey e da colônia americana da Libéria, o desenvolvimento de um mito coletivo sobre a natureza da África e, especialmente a partir da década de 1960, a reinvenção de uma cultura afrocêntrica na diáspora não conduziram a qualquer migração em larga escala de pessoas (exceto como turistas) de regresso ao continente. Naturalmente, a ambivalência afro-americana quanto à definição de África como a sua pátria, enquanto oposta ao local das suas raízes coletivas, não deve excluir um reforçado e ativo interesse pelas questões do continente africano. Mesmo assim, após várias gerações de residência, e mesmo de cidadania, e apesar da atual e dolorosa experiência de racismo estrutural que vivem, os africanos do Novo Mundo na sua maior parte aspiram aos mesmos valores da corrente dominante da cultura americana. Este aspecto largamente partilhado de uma educação americana e de uma visão do mundo comuns é eloquentemente evocado no vídeo *a small world...* (2000), realizado em colaboração por Sanford Bigger e Jennifer Zackin, que justapõe filmes mudos caseiros em super 8 de famílias judias e negras da classe média num *loop* de 5 minutos e meio. As imagens das lições de piano, dos passeios à Disneylândia, e das férias na praia parecem mundanamente semelhantes e ocasionalmente trocam de lado na tela. Aquilo que é retirado da vista, e fica fora deste enquadramento doméstico do quotidiano americano como uma aspiração comum da classe média, é a história *política* da marginalização das duas comunidades (9).

É também possível ler esta história em sentido inverso uma vez que, como uma longa genealogia de comentadores tão diversos como W.E.B. Du Bois e Robert Farris Thompson convincentemente demonstraram, a própria cultura americana de massas é sob muitos aspectos definida pela experiência afro-americana e foi criada em grande parte pelas contribuições culturais afro-americanas. A medida da repressão deste contributo na cultura dominante pode também ter um papel definidor da experiência americana.

A África na América

Outro tipo de ambivalência quanto ao local de origem é o que está contido nas idéias primitivizantes e anacrônicas que refletem mais os preconceitos dominantes da nova pátria do que qualquer experiência histórica real da terra-mãe idealizada. Especialmente no caso de a migração histórica ter sido o resultado de uma conquista da terra natal por uma força estrangeira, é comum entre os elementos da diáspora a tendência para sentir o impulso de melhorar a sorte dos seus compatriotas na terra-mãe considerados mais atrasados. Sentem que a sua dramática passagem do velho mundo ao novo, no centro da cultura do opressor, se traduziu numa nítida melhoria em avanços práticos e em princípios morais, e que é sua missão ajudar a civilizar tanto os seus irmãos provincianos como os seus concidadãos (10). No contexto americano, Alain Locke, o principal teórico da Harlem Renaissance na década de 1920, estava interessado em novas formas de criatividade agora possíveis graças à matriz cosmopolita de africanos, antilhanos e negros americanos do Norte e do Sul que convergiam para o Harlem, em Nova Iorque, e para outros centros depois da Primeira Guerra Mundial. Locke reconheceu que a crescente diferenciação de classes e de diferenças culturais tornara

mais difícil olhar o negro indiferenciadamente, e que a maior experiência partilhada destes diferentes grupos consistia em se descobrirem uns aos outros na metrópole. Era através da “proscrição e do preconceito... [que] estes elementos díspares [eram lançados] para uma área comum de contacto e interação” (11).

Esta reunião de elementos díspares do mundo negro não era um fenómeno cujos efeitos permanecessem isolados. Pelo contrário, “tal como ao judeu”, dizia Locke, “a perseguição está tornando o negro internacional” (12). Um dos produtos deste novo cosmopolitismo da diáspora traduzia-se numa crescente consciência “de atuar como uma vanguarda dos povos africanos no seu contacto com a civilização do século XX” (13). Na opinião de Locke, a posição moral conquistada pelos africanos da diáspora era uma situação que permitia dominar os futuros acontecimentos no Novo Mundo, no Velho Mundo e na África.

Em relação à diáspora negra na América, Locke salientava em especial o papel da arte como uma espécie de ação criativa de um acesso-a-uma-maior-autoconsciência no seio da dupla consciência enunciada por Du Bois em *The Souls of Black Folks*. Esta visão de Jano era o resultado de ver e viver em dois mundos simultaneamente: o mundo africano e o americano, o mundo dominante (branco) e o mundo massificado, marginalizado e estigmatizado de uma minoria (negra). A arte, para Locke, tinha de compor os valores complexos de um povo marginalizado operando ao mesmo tempo a partir do interior da corrente dominante. Igualmente crítica era a caracterização que Locke fazia do Harlem dos anos 20 como compreendendo já uma espécie de dupla composição da diáspora com outras diásporas no seu interior, incluindo africanos, caribenhos e pessoas das regiões rurais do Sul. No período que antecedeu a atual formulação da idéia de uma moderna diáspora negra, o seu local de nascimento, Harlem, era já um terreno híbrido.

Arte Africana Contemporânea e Diáspora

A grande ironia dos modernistas africanos da geração anterior reside talvez no fato de que foi a experiência de viverem em diáspora, fora da África, que permitiu a muitos deles envolver-se tão empenhadamente com imagens e idéias da história da África. Isto devia-se, entre outras coisas, ao acesso que tinham a coleções de arte da era colonial fora da África, ao encontro com outras diásporas africanas num ambiente cosmopolita, e à experiência de uma marginalização coletiva fora do continente. Provavelmente o modernista africano mais famoso foi Alexander “Skunder” Boghossian, que viveu em diáspora desde a década de 1960 até à sua morte no princípio de 2003. Em 1955, Boghossian, que cresceu na Etiópia e cujo pai era um armênio exilado, viajou para Londres para estudar na Slate School of Fine Art. Posteriormente mudou-se para Paris e estudou na École des Beaux Arts e na Grande Chaumière, permanecendo nessa cidade durante os dez anos seguintes, a ensinar, a fazer arte, e a absorver a vida cultural e política da década de 1960 em França. Boghossian conheceu aí novos artistas e pensadores dos movimentos Negritude e Surrealismo e despertou para um interesse que iria durar toda a sua vida pela arte etíope cristã e vernacular depois de ver as coleções da Bibliothèque Nationale. Regressou à Etiópia em meados da década de 1960, mudando-se depois na época da revolução para os Estados Unidos, onde ensinou várias gerações de jovens artistas na Universidade Howard, em Washington, D.C. (14) No entanto, apesar de ter vivido no estrangeiro durante quase quarenta anos, Boghossian raramente é referido como um artista da diáspora ou como americano (15). Pelo contrário, à semelhança de outros expatriados da sua geração, como Ernest Mancoba, Uzo Egonu, Gerard Sekoto, Ibrahim el Salahi, e Iba Ndiyae, a sua obra tem sido habitualmente descrita como “arte africana contemporânea”. Apesar de considerar que pode ter interesse incluir a obra de Boghossian (e a obra daqueles artistas) nesta categoria, permitindo deste modo tornar mais complexo o significado de “arte africana contemporânea” como algo sem uma geografia fixa, acho que pode também ser compensador analisá-la em termos de como ela se relaciona com a idéia de diáspora.

Ao ser qualificado como artista etíope, Boghossian pode ser visto como tendo sido um veículo, um *portador* e um conservador de cultura passivo, alguém que transportou dentro de si as tradições passadas do seu povo. Como um artista da diáspora, por outro lado, Boghossian foi um *intérprete* ativo e aglutinador do oceano de símbolos culturais do passado, tal como os encontrou nas suas viagens, para as gerações presente e futuras. Embora Boghossian apreciasse o estatuto de artista etíope influente, os seus objetivos artísticos eram a antítese do provincianismo. A arte dele realçava aquilo que via como sendo a conexão essencial entre toda a arte e música dos mundos culturais de África e da diáspora no seio do fluxo de uma civilização

mundial universal mais vasta e mais abrangente (16). Embora tenha sido em Paris que Boghossian começou a estudar seriamente a história da arte etíope, será que foi por ele próprio ser da Etiópia que, quando esta arte era nova para ele, ela lhe surgiu como algo familiar? Quando estudava *em* Paris, Boghossian estudava também a própria cidade, a sua vida, o seu clima de debate intelectual e estético. Em Paris estudava também a África, tanto a sua própria herança etíope como a visão pan-africana abraçada pelo movimento da Negritude (17). Não terá sido precisamente a sua própria mobilidade entre zonas culturais que espicçou a perspicácia estética de Boghossian? Como ele próprio disse uma vez: “Ninguém é profeta na sua terra” (18).



(Skunder Boghossian, *Cowboy USA*)

Uma ponta por onde se pode começar é o autógrafo do artista, que Boghossian muitas vezes assinava com caracteres amáricos e latinos – indubitavelmente um sinal de que ele assumia uma espécie de subjetividade dividida que não ficava longe da dupla consciência que Du Bois há muito propusera. Ou considere-se, por exemplo, o seu *Cowboy USA* (1972), feito depois da sua mudança definitiva para os Estados Unidos e do seu envolvimento com intelectuais ligados ao movimento Black Power (Fig. 2) (19). A imagem mostra São Jorge, herói cristão ortodoxo oriental (e etíope) matando um dragão. Haverá nisto um sinal da identificação de Boghossian com os famosos cowboys e soldados negros mais tarde cantados por Bob Marley como uma referência histórica dos revolucionários negros? Aqui, o dragão, um símbolo eclesiástico do mal pagão e selvagem, é americanizado com estrelas e barras semelhantes às da bandeira americana, a substituir as escamas. Adotando o estilo da pintura tradicional etíope em pergaminho, a imagem está pintada numa pele de tambor, retirada do respectivo instrumento, esticada como que para curtir, e transformada numa insígnia ou num escudo, também a fazer lembrar um artefato nativo americano. O tema de um modo geral é ameaçador, mas a pele de tambor foi atada a uma nova cercadura, uma roda metálica de bicicleta, que acrescenta um ar de extravagância à composição. *Cowboy USA* combina os papéis do guerreiro simbólico, do curandeiro nativo, do xamã, do herói mítico e do cruzado contra a injustiça na nova Babilônia, numa reformulação de tudo o que é mais poderoso na difusão das culturas do mundo.

Muitos dos artistas da diáspora, como Boghossian, mostraram uma tendência para repetir o espaço de África tal como se encontra disperso no seio da civilização universal da humanidade, reorientando assim as presunções universalistas do modernismo ocidental. Pode tomar-se uma posição ainda mais radical, especialmente em relação a artistas emigrados como Boghossian, e concordar com Rasheed Araeen quando disse que para esta geração anterior “o movimento de artistas da Ásia, da África e das Caraíbas para o Ocidente era também não entre culturas diferentes, mas um movimento *dentro da mesma cultura definida e construída pela modernidade*” (20).

Araeen afirma ainda que, tal como acontecia com os seus equivalentes modernistas europeus como Pablo Picasso e Piet Mondrian, também eles emigrados nas capitais culturais da sua época, “era essencial para eles transgredir não apenas as culturas que tinham deixado, mas também as suas experiências de exílio” (21). Assim, uma arte que mantém o seu olhar simultaneamente sobre dois mundos não precisa de representar meramente duas experiências diferentes de duas localizações geográficas ou culturais diferentes, colocando-as lado a lado sem dizer muito mais. Pode também ser crítica em relação aos dois lados da moeda rotativa da identidade, sugerindo a sua íntima (e muitas vezes dolorosa) fusão. O dilema da dupla visão diaspórica pode ser uma posição desorientadora de onde se façam exigências de caráter civilizacional tanto à antiga terra de origem como à nova pátria. A este propósito Araeen está muito próximo do espírito político de Du Bois.

Identidade? Não passear

É muito bom viajar, mas uma das consequências incontornáveis de nos deixarmos ir ou nos deixarmos perder é que nunca mais podemos realmente voltar para casa como o mesmo “alguém” que antes éramos. Durante a história da modernidade, a maior parte das pessoas considerava a perda da “casa” uma tragédia; hoje, a arte sugere que por vezes pode ser uma das pequenas necessidades da vida (22).

A arte dos artistas do século XX de ascendência africana que tiveram um papel pioneiro criou um espaço visual de afirmação subjetiva a partir do interior da dupla visão da diáspora. De fato, essa arte deu forma plástica a esta dupla consciência. A arte desses artistas era uma arte do gesto definidor de um lugar, como a marca na tela vazia que permite ao pintor começar a sua composição. Ao longo da década passada, uma geração mais nova de artistas da diáspora africana, que atingiram a maturidade artística na época que se seguiu à Guerra Fria, tem colhido aquilo que foi semeado pelos seus predecessores – quer tenham ou não consciência disso – e estão pondo em questão a própria base da subjetividade. O que é que mudou? Entre outras coisas, o velho pensamento dicotômico sobre nós e eles, eu e os outros, África e Ocidente, tornou-se mais difícil de justificar em termos simples. Por outro lado, como Laura Bigman demonstrou, a composição social das diásporas africanas recentemente chegadas aos Estados Unidos, depois dos anos 70, tinha um caráter diferente das primeiras formas de migração, quer forçada quer voluntária (23).

Em termos relativos, esta nova diáspora africana é muito mais reduzida do que a constituída pelo tráfico escravagista atlântico, ainda que se tenha tornado altamente visível na arena pública. Bigman mostra que os seus membros “pertenciam tendencialmente a sectores mais abastados e cultos nas sociedades de origem, em parte porque a lei americana funcionava como um filtro, seleccionando aqueles que se revelavam mais susceptíveis de serem assimilados pela sociedade americana” (24). A autora cita a Nigéria, a África do Sul, a Etiópia e o Egito como países onde os Estados Unidos têm interesses estratégicos e onde o inglês é uma das línguas oficiais – facilitando assim uma maior mobilidade entre países (25). Estes emigrantes seguiam, inicialmente, as passadas de muitos dos primeiros presidentes da África pós-independência que tinham frequentado universidades nos Estados Unidos, como Nnamdi Azikiwe e Kwame Nkrumah. Tencionando muitas vezes limitar-se a uma estada temporária, para frequentar uma instituição de ensino nos Estados Unidos e usar o diploma como um instrumento para um emprego de elite ao regressarem ao país, muitos deles viram-se sem recursos, com poucas perspectivas na África, quando foi retirado o grosso da ajuda exterior ao continente depois de 1989, ao ser oficialmente declarado o fim da Guerra Fria. Muitos destes elementos da diáspora são frequentemente críticos da cena política nos seus países na África, que se tornou progressivamente mais draconiana e tornou difícil o regresso às suas famílias (26). Não é mera coincidência o fato de quatro dos principais países fornecedores de emigrantes destacados por Bigman serem os mesmos cujos expatriados estão sendo atualmente promovidos como a próxima onda na arte africana contemporânea.

Por que enumerar estes áridos dados sociológicos? Porque, tendo sugerido uma irônica história de relações entre os modernistas da diáspora e a utilização que fazem de imagens africanas, é também importante esmiuçar o contexto social de produção em que o atual grupo de artistas africanos da diáspora está mergulhado. Como fenómeno paralelo, como mudou a própria idéia de diáspora? Hoje em dia, o conceito de diáspora pode ver-se como incluído entre um conjunto de palavras-chavão, como fronteira, criolização, transculturação, hibridismo, e outras, todas elas tentando descrever zonas de contacto intercultural e culturas transnacionais. Como exemplo da disseminação desta terminologia no interior do discurso popular e académico, Clifford cita a definição móvel proposta na edição inaugural do jornal *Diaspora*: “O termo que antes designava a dispersão judaica, grega e armênia partilha o seu significado com um domínio semântico mais vasto, que inclui palavras como imigrante, expatriado, refugiado, trabalhador emigrante, comunidade exilada, comunidade ultramarina, comunidade étnica...” (27) Devido à crescente facilidade de acesso às viagens aéreas e às telecomunicações, lugares geograficamente separados podem hoje, de maneira mais completa do que antes, estar envolvidos numa comunidade vital única: partes de Nova Iorque, por exemplo, podem considerar-se uma continuação da cultura transnacional das Caraíbas (28). A idéia daquilo que é a diáspora tornou-se conseqüente mais difusa, e tem contaminado outros discursos.

Na mesma medida em que as antigas e mais distantes conexões geográficas vão sendo asseguradas, há

múltiplas conexões entre múltiplas histórias culturais que se vão combinando de novas maneiras no seio dos lugares móveis das diásporas de hoje. Entre os mais jovens membros das comunidades da diáspora, as práticas culturais e as formas de auto-identificação são mais cosmopolitas e têm uma inflexão mais globalizante como nunca antes, especialmente para aqueles “cuja socialização inicial se realizou no interior de correntes cruzadas de mais do que um domínio cultural, e cujas atuais formas de expressão cultural e de identidade são muitas vezes selecionadas, sincretizadas e elaboradas de forma auto-consciente a partir de mais do que uma herança cultural” (29). Isto tornou-se em parte possível, segundo Robin Cohen, porque, ao passo que anteriormente a cidadania de uma pessoa nos estados modernos assumia precedência legal sobre outras formas de filiação, nesta “era da globalização” as obediências da diáspora são mais abertas e mais aceitáveis (30). Deverá notar-se no entanto que, enquanto parte de uma cultura internacional de raiz ocidental, os artistas da diáspora muitas vezes relacionam-se com a sua própria cultura histórica como se ela fosse “outra”, primitivizando-a e tribalizando-a em termos que sejam “senso comum” na nova pátria. Estes artistas estão *aqui e agora* e em *parte alguma*. Estão temporalmente presentes e portanto contemporâneos, mas estão espacialmente sempre em trânsito, sem uma base, e duplamente alienados (31).

A condição da diáspora, note-se, não é característica apenas de grupos marginalizados ou das chamadas comunidades de cor residentes no seio do Ocidente. É crucial sermos claros quanto a este ponto, uma vez que a vasta maioria dos movimentos populacionais internacionais durante toda a época moderna, apesar da percepção popular em contrário, tem sido europeia. Como nota Cohen:

“No período entre 1500 e 1914 qualquer coisa como 60 a 65 milhões de europeus participaram em migrações internacionais, comparados com os cerca de 15 milhões de migrantes intercontinentais africanos e asiáticos [incluindo a migração forçada de africanos através do tráfico de escravos]. Mesmo no período de 1945 a 1975, quando a Europa se tornou uma zona de destino importante, o número daqueles que deixaram a Europa para ir para outros continentes constituiu cerca de metade do total global de migrantes intercontinentais. Esta centralidade é, naturalmente, algo irônica quando se sabe que os movimentos nativistas e racistas que se multiplicaram nos países europeus durante a década passada procuram representar a Europa como um continente fora do tempo, estável, imperturbado, ameaçado por hordas de imigrantes estrangeiros, especialmente os de pele negra, castanha ou amarela” (32).

Não é apenas “algo irônico”, naturalmente, que aqueles cuja manifesta diferença, e cujo estatuto social como concorrência econômica, é tão prontamente denunciada pela cor da pele, sejam escolhidos pelos neotradicionalistas e nativistas como bodes expiatórios do seu próprio sentimento de desilusão com o mundo moderno. Não foi a disseminação dos povos e dos ideais culturais europeus durante a moderna expansão imperial e colonial do ocidente que mostrou o caminho à posterior contra-resposta de africanos, caribenhos e outros, vindos das ex-colônias para o Ocidente? Ao contrário da presença colonial em África, que procurava refazer o mundo *impondo* a dominação política ocidental e revendo os costumes locais (33), a resposta e o regresso dos súditos ex-coloniais para o Ocidente caracterizou-se sobretudo pela *insinuação* de outro povo e de outras idéias a partir do interior (34). Iain Chambers descreveu esta situação como uma desestabilização da dicotomia colonial do nós e eles: “De uma parte qualquer chegam os ‘eles’ que se recusam a continuar ‘eles’, mas que ao mesmo tempo recusam tornar-se em ‘nós’ simplesmente; ou seja, que se recusam quer a renegar as ‘raízes’ ou ‘rotas’ que tornam um ‘lá’ também num ‘cá’ (35).

Exatamente na mesma medida em que a viagem das linguagens visuais e verbais para fora das fronteiras geográficas da Europa historicamente desprovincializaram a Europa (36), a alteração semântica dos códigos ocidentais alterou de modo permanente tanto as ex-colônias como os antigos colonizadores, para o melhor ou para o pior. A este propósito, Salman Rushdie observou provocativamente que o Inglês, “já não uma língua inglesa, cresce agora de muitas raízes; e aqueles que antes colonizou estão a abrir no interior da língua vastos territórios para si próprios” (37).

Se quisermos estender a diáspora até aos seus limites teóricos, a condição pode ser lida inclusive como um testemunho visível da própria condição humana universal. Dessa perspectiva, o fenómeno social da diáspora, e a experiência da marginalidade, são metáforas universais da configuração psicológica do

indivíduo, especialmente na crescentemente dramática intersecção das culturas do mundo de hoje. Esta abordagem baseia-se numa adaptação aos estudos pós-coloniais de conceitos psicanalíticos lacanianos acerca da natureza dividida da subjetividade humana, que é perpetuamente perdida numa viagem de auto-descoberta e de auto-invenção. Como Chambers escreve:

“O sentimento do migrante de ser desenraizado, de viver entre mundos, entre um passado perdido e um presente não integrado, é talvez a metáfora que melhor se adapta a esta condição (pós) moderna. Isto põe em relevo o tema da diáspora, não só negra, mas também judaica, indiana, islâmica, palestina, e conduz-nos ao processo pelo qual as margens anteriores agora se dobram para o centro” (38).

Noutra ocasião, Chambers desenvolve a idéia de que a arte é um lugar potencialmente privilegiado para uma abertura no espírito da diáspora das representações políticas e sociais, especialmente dado o seu papel na desestabilização e conseguinte reconstituição do significado das imagens de todos os dias. É através da arte, afirma, que:

as idéias sobre nós próprios, sobre a nossa democracia, a nossa cidadania, a nossa identidade, são historicamente radicalizadas e transmutadas em processos temporais. É aqui que elas se tornam questões abertas e vulneráveis à jornada da interpretação, à interrupção de uma interrogação corrente, temporal... Qualquer narrativa... torna a história universal que muitos de nós pensam viver, mais localizada, limitada, instável (39).

Duplo Privilégio e Duplo Fardo

Embora seja importante ter presente esta visão profundamente metafórica da condição da diáspora como uma espécie de atitude crítica privilegiada, gostaria de contrapor que na prática quotidiana é precisamente devido à sua visível diferença racial que certas comunidades da diáspora continuam a ser responsabilizadas por um desenraizamento social que de fato é largamente partilhado. No seio do Ocidente, os membros da diáspora africana são um testemunho visível permanente da atual condição global (como o são outros do Terceiro Mundo), e como tal estão numa situação de certo modo privilegiada para a representar, no discurso político e social. Poderíamos ir mais longe e dizer que *se espera deles*, por parte do público em geral, incluindo os membros das suas próprias comunidades, que *representem* – sirvam de ilustração, representem fisicamente, defendam politicamente – a atual condição de globalização e de pós-modernidade. Foi devido a este oneroso fardo racial de auto-representação que Kobena Mercer e Paul Gilroy sugeriram, no contexto da arte negra britânica, que a longa história de expectativas em relação à “responsabilidade social do artista (negro)” tem de ser posta em causa. Ao passo que para Locke este fardo tradicional pesando sobre os artistas negros era uma exigência, uma honra até, para Mercer e Gilroy este peso representacional é visto mais como uma maldição: continuamente a começar desde o início, e a representar o mundo negro (da diáspora) como se fosse monolítico, na sua totalidade, permanentemente (40).

Em 1999, um grupo selecionado de jovens artistas africanos, todos com menos de quarenta anos, foi convidado a participar numa série de exposições e de simpósios sob o título de “Cry of My Birth” no Art Institute de Chicago (41). Os organizadores pretendiam que o evento abrisse novas maneiras de pensar a África e a sua arte naquilo que eles batizaram como esta “época pós-geográfica”. Curiosamente, dos artistas incluídos – Siemon Allen, Ghada Amer, Moshekwa Langa, Julie Meheretu, e Fatima Tuggar – nenhum vivia em África há muitos anos. Confirmando singularmente o estudo de Bigman, acima citado, dos quatro países cujos naturais dispõem de maior aceitação no Ocidente, os artistas de “Cry of My Birth” eram apresentados como sendo “sul-africanos, egípcios, etíopes e nigerianos”, mas não como membros da diáspora, quando na realidade todos o eram (42). Trata-se de alguns dos melhores artistas hoje em atividade, e a premissa da exposição era potencialmente desafiadora, e no entanto... era representativa de uma vasta tendência nas exposições de arte contemporânea africana, que se repete crescentemente a partir de meados da década de 1990. Estas exposições enquadram os artistas, por vezes apesar do manifesto conteúdo dos seus trabalhos, dentro dos limites do discurso identitário (43). E privilegiam os membros da diáspora como representantes de África.

A DIÁSPORA COMO OBJETO (Parte 2)

John Peffer

As críticas de Mercer e de Gilroy da representação negra poderiam ser adaptadas à prática do presente grupo de artistas africanos contemporâneos. A arte deles é *duplamente privilegiada e duplamente sobrecarregada*. A sua condição de transnacionais dá-lhes um melhor acesso às estruturas internacionais de formação e de exposição, e também vêem em dois mundos, à maneira há muito proposta por Du Bois. A visão do mundo que têm é assim privilegiada por ser mais circunspecta. A sua visibilidade é também maior do que a de muitos artistas residindo em África, uma vez que dispõem de um melhor acesso às plataformas de exposição permitidas pelo circuito (sobretudo orientado para o Ocidente) das bienais e das exposições internacionais (44). Ainda assim, têm de carregar um fardo pela entrada deles no mundo da arte se dar em grande parte sob condição de enunciarem manifestamente, e literalmente, uma qualquer versão da sua identidade africana na arte que produzem. Como resultado disso, carregam igualmente o fardo das expectativas do público de que atuem através da sua obra como interlocutores por toda a África, mesmo que eles próprios tenham uma visão crítica sobre determinadas situações no continente.

Os Objetos da Diáspora

“O que agora se passa politicamente é como um espelho daquilo que sempre se passou em mim próprio, porque sou um híbrido do Ocidente e do Oriente”, diz Ghada Amer, uma artista de 38 anos, nascida no Egito, que viveu em França desde os 11 anos e se mudou para Manhattan há quatro anos. “É um choque de civilizações que manifestamente não se compreendem uma à outra. Toda a minha vida vivi com essas contradições.”... “Não quero que vejam a minha obra como a obra de “o outro”, diz. “É a coisa mais insultuosa que poderia acontecer” (45).



(Ghada Amer, *Private Rooms*)

Uma opinião partilhada por muitos artistas africanos da última geração da diáspora – os que tiveram sucesso no circuito artístico – é a de que a sua obra é uma crítica ao próprio fardo da representação, que é também a condição da sua visibilidade. A diáspora é o *objeto* da prática artística destes artistas, o que está em questão e o material de construção, mais do que uma estável posição de onde falar acerca da sua perspectiva. O espaço aberto através da arte desta nova diáspora é um espaço de questionamento, um espaço onde é possível *objetar* contra as concepções de identidade redutoras.

Ghada Amer, uma artista cujas pinturas e instalações se situam na vanguarda desta tendência, desafia decididamente tanto a moderna versão fundamentalista do Islam no seu país natal (Egito) como a noção essencialista mais global de “trabalho de mulheres” (Figs. 3, 4). Amer recusa-se a desempenhar o papel do “outro” para o seu público, ao mesmo tempo que não questiona a existência do outro para além das projeções eurocêntricas, como a duvidosa formulação de Samuel Huntington de um pretense “choque de civilizações” (46). Em contrapartida afirma-se como um “híbrido”, o único interlocutor possível entre mundos, jogando assim nos dois tabuleiros. Amer está bem consciente de como o estereótipo “artista muçulmana” a ajudou a “conquistar um público”, mas tem também consciência de que tal plataforma acaba por ser uma armadilha – um jogo perigoso (47). Assim, invoca uma posição estratégica, delimitando provisoriamente o terreno intermédio da subjetividade, o que permitiu que o seu trabalho artístico fosse uma crítica das construções populares ocidentais e islâmicas/africanas sobre o gênero e a sexualidade. Depois de ter vivido em Paris durante cerca de vinte anos, Amer devia ser considerada uma artista francesa mais do que qualquer outra coisa, apesar de ainda não lhe ter sido concedido a nacionalidade francesa (48). Mas a arte que realiza, como a sua personalidade pública, é híbrida e reúne múltiplas tendências/movimentos artísticos, incluindo o minimalismo, a arte conceptual, o expressionismo abstrato, a arte feminista dos Anos 60, a arte feminista *bad-girl* dos anos 80, e a sensibilidade do texto-imagem da arte islâmica (49).

Tem sido proposto um número aparentemente inesgotável de variações e de abordagens críticas por artistas africanos que adotaram a diáspora como objeto da sua arte: Yinka Shonibare com a sua homenagem e maliciosa recontextualização dos tecidos estampados holandeses do comércio africano; Meshac Gaba com o seu extravagante *Museu de Arte Africana Contemporânea*, que usa a irrisão conceptual para desferir alfinetadas na idéia “*Magiciens de la terre*” do artista ingênuo africano, e nos artistas que a promovem; Rotimi Fani-Kayode com a sua sensual adesão ao olhar apaixonado pelo masculino, no contexto de uma prática fotográfica visando reconfigurar intelectualmente o ritual sagrado yoruba; e ainda outros exemplos que o catálogo da exposição *Looking Both Ways* (“Das Esquinas do Olhar”) ilustra.

Até que ponto estará também uma arte semelhante “aderindo à marginalidade”, como acontece no fenómeno descrito por Gayatri Spivak, em que estudantes de cor em ascensão aprendem a falar (apenas) para e sobre si próprios de uma maneira que confere poder mas que em última análise limita aqueles que supostamente se representam a si próprios? (Um exemplo corrente: em qualquer mesa-redonda, espera-se de um estudante afro-americano que dê a perspectiva “da comunidade”, mas não é ouvido sobre mais nada). É muito frequente (seja qual for o lado da mesa em que nos encontremos) interiorizarmos isso inconscientemente como um dever, tanto quanto como se nos fosse imposto (50). Nesta perspectiva, será o hibridismo ou a diáspora o novo essencialismo para a identidade, e será o artista pós-colonial o novo “outro”? Será que aquilo que há só uma década aqueceu a cena contemporânea, e desarrumou as idéias antiquadas ou rígidas de “nós” e de “o outro”, começou agora a esfriar numa nova língua franca para a arte, como Gerardo Mosquera recentemente sugeriu? (51) O público hoje em dia espera que os artistas anunciem a sua “fronteiridade” do mesmo modo que a geração anterior tinha de representar uma “africanidade” que validasse o seu trabalho para um público internacional (52). E, tal como já afirmei, este puzzle pode parecer hoje tão urgente porque o próprio Ocidente é uma zona de fronteira tão entrecruzada.

A arte marca a fronteira

Se voltarmos ao ponto onde começamos, a *carte de séjour*, vemos que Togo está criticamente consciente quer do caráter ilusório do sonho de realização no centro europeu, quer das muito reais recompensas que esperam aqueles cidadãos africanos que sabem mexer-se dentro do sistema e encontrar nele um lugar para si (53). O carimbo de visto de Togo, convertido numa hábil peça de escultura africana em madeira, funciona a vários níveis ao mesmo tempo. Por um lado, desacredita o preconceituoso sistema internacional de controles fronteiriços, que perpetuamente aponta o africano (negro) como suspeito e potencialmente criminoso, como oposto ao emigrado trabalhador e idealista que ele ou ela provavelmente são. Por outro, representa os

dois lados de um preconceito cultural eurocêntrico corrente (ele próprio bastante ingênuo) segundo o qual aquilo que é real e autêntico em África e na sua diáspora será sempre fantástico, primitivo, feito à mão, e facilmente transportável.

(Ghada Amer, *Private Rooms*)

A arte de Togo tem presente também outro preconceito eurocêntrico, que atua ao nível do mundo mercantil internacional de elite da arte contemporânea, cuja *carte de séjour* de acesso à corrente dominante é um método estético circunspeto que se inspira na moda das instalações de arte e propõe uma crítica da construção identitária. A escultura de Togo é a marca da fronteira política e econômica entre a Europa e a África, que é confundida demasiadas vezes (e por razões puramente ideológicas) com uma fronteira entre mundos culturais mutuamente incompatíveis. De maneira inteligente, o objeto artístico de Togo situa-se literal e seguramente no meio dos dois – mas é um canhão disparando perigosamente rajadas simbólicas nos dois sentidos. Não será a própria arte uma espécie de visto de residência temporária entre mundos políticos, geográficos e temporais supostamente distintos?

A chave aqui talvez seja uma nova ênfase na *mobilidade* do local de enunciação, tanto quanto o *objeto* de enunciação. Lembro-me de há dez anos me ter chamado a atenção uma entrevista entre Thomas McEvilley e Tamessir Dia na qual o artista falava de pinturas que não podia expor na Costa do Marfim (onde vivia), com medo da censura oficial, mas que iria mostrar em Veneza e em Nova Iorque (54). Há algum tempo que Rotimi Fani-Kayode referiu que as suas fotografias, devido ao conteúdo decadente ocidental que lhes é atribuído, não seriam provavelmente muito bem recebidas se fossem expostas na Nigéria (55). A plataforma internacional que permite a esta recente geração de artistas africanos expor as suas obras abriu-lhes a possibilidade de serem críticos quanto ao modo como a África é vista tanto no seu país como no estrangeiro (seja qual for um e outro). Embora o panorama histórico tenha mudado, e a retórica de “civilizar os nossos irmãos e irmãs africanos” tenha sido limada, estes artistas representam uma continuidade da diáspora com as idéias propostas nos anos 20 por Locke, e antes dele por Du Bois.

A questão crucial nos nossos dias é a seguinte: será a arte como uma *carte de séjour* simbólica de uma abertura radical, ou será antes um certificado de dependência da fronteira? Estes artistas que têm a diáspora como objeto, e como objeção, estão, com o seu trabalho, em posição de comentar o mundo, hoje, de maneiras que podem ser bastante esclarecedoras – para todos nós. Quanto àqueles que trabalham ainda no continente africano, mas que não fazem ainda parte da elite crítica transnacional, e àqueles cuja arte visa outros objetos além da “africanidade” ou da diáspora, a luta por uma imagem continua.

*O presente texto foi originalmente publicado em Laurie Ann Farrell (ed.), *Looking Both Ways. Art of the Contemporary African Diaspora*, Nova Iorque, Museum for African Art, 2003.

Notas

1. Era o caso na África do Sul da era do *apartheid*. Aqueles que gozavam de liberdade de circulação, que estavam relativamente libertos de uma geografia étnica e da casa-prisão da raça, que podiam entrar nos seus carros ou num avião e ir para qualquer parte dentro ou fora do país sem receio de perder a sua identidade ou sem que o seu passaporte/bilhete de identidade fosse investigado, tinham também mais liberdade para exprimir as suas opiniões do que a maioria da população. Para a maior parte da população, a liberdade de *existir* era considerada como uma contradição da liberdade de *circular*, o que talvez fosse o aspecto mais sufocante do *apartheid*.

2. Ver James Clifford, “Diasporas”, in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass.; Blackwell, 1997. De notar que a tese para a Segunda Bienal de Joanesburgo desenvolveu-se em parte a partir do texto de Clifford. Ver Okwui Enwezor, “Introduction. Travel Notes: Living, Working, and Traveling in a restless world”, in Enwezor *et al.*; *Trade Routes: History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale* (Johannesburg: Greater Johannesburg Metropolitan Council, 1997).

Ver também Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction* (Seattle: University of Washington Press, 1997). Clifford e Cohen analisam uma vasta gama de formações e teorias da diáspora que vai para além do âmbito do presente artigo.

3. Ver *The Oxford English Dictionary*, 2ª ed., vol. IV, 1989, Cohen (*Global Diasporas*, pp. 1-6) defende que a história e a metáfora do cativo da Babilônia, tradicionalmente visto como um lugar de opressão, pode também ser visto como criando um espaço cosmopolita para o florescimento da criatividade religiosa e cultural que deu forma a posteriores definições de judaísmo. Cohen observa que desde muito cedo a *idéia* de um povo judeu foi um produto desta disseminação de pessoas e de idéias, que inclusive “por volta do século IV A.C. havia já mais judeus a viver no exterior do que no interior da terra de Israel.” Por extensão, a dispersão de qualquer cultura de diáspora no interior de países alheios pode entender-se como sendo simultaneamente definidora dessas culturas dispersas e como contendo um enorme potencial criativo.

4. Cohen (*Global Diasporas*, p. 31) afirma que os termos “diáspora africana” e “diáspora negra” não eram habitualmente utilizadas até à década de 1950. No entanto, já no século XIX, várias permutações combinando um “etiopianismo” afrocêntrico com um tom bíblico entre os africanos das Américas prometiam uma quase imaginária “pátria” (algures) no continente africano.

5. Clifford, “Diasporas”, p. 250

6. *Ibidem*, p. 251.

7. *Ibidem*, p. 252. Ver também a análise incisiva e anti-racista de Paul Gilroy da história e discurso do Atlântico Negro como uma contracultura da modernidade (cf. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass.; Harvard University Press, 1993).

8. Clifford faz esta afirmação referindo-se à experiência judaica (“Diasporas”, p. 248); é igualmente relevante quanto à diáspora africana.

9. Ver Edwin T. Ramoran, “Sanford Biggers”, in Thelma Golden, *Freestyle*, catálogo de exposição (Nova Iorque; The Studium Museum em Harlem, 2001).

10. Uma identificação ambivalente da diáspora com a terra-mãe pode assumir muitas formas históricas diferentes, desde a manifestação de afronta coletiva contra a invasão da Etiópia pela Itália fascista em 1935, à oferta de assistência técnica benévola aos países africanos recentemente independentes na década de 1960, até aos continuados efeitos históricos do colonialismo e do terror dos colonos na antiga colônia americana da Libéria.

11. Alain Locke, (ed.), *The New Negro*, 1925 (reeditado por Simon & Schuster, 1997, Nova Iorque), pp. 5-6.

12. *Ibidem*, p. 14.

13. *Ibidem*.

14. Vale a pena lembrar que a Howard University, onde Skunder Boghossian começou a ensinar nos anos 70, é a mesma universidade onde Alain Locke tinha sido professor de Filosofia.

15. As notáveis exceções a esta tendência são a inclusão de Boghossian na exposição

DA ÁFRICA AO AFRO: USO E ABUSO DA ÁFRICA ENTRE OS INTELLECTUAIS E NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA DURANTE O SÉCULO XX

Livio Sansone

Durante o intercâmbio transatlântico que levou à criação tanto da cultura negra tradicional quanto da moderna, a 'África' tem sido incessantemente recriada e desconstruída. A 'África' tem sido um ícone contestado, tem sido usada e abusada, tanto pela intelectualidade, quanto pela cultura de massas; tanto pelo discurso da elite quanto pelo discurso popular sobre a nação e os povos que supostamente criaram e se misturaram no Novo Mundo; e, por último, tanto pela política conservadora como pela progressista. Na América Latina, na verdade, a 'África' tem sido não só parte da construção da cultura negra, da cultura popular e de um novo sistema religiosa sincrético, mas também do imaginário associado à nação moderna e, em geral, à modernidade e ao Modernismo (Rowe e Schelling, 1991). Imagens, evocações e (ab)usos da 'África' têm sido, portanto, resultado de uma interação e de um conflito entre intelectuais brancos e lideranças negras, entre as culturas popular e de elite, e entre idéias políticas desenvolvidas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos e suas reinterpretações na América Latina. Ou seja, a 'África' no Brasil tem sido em grande medida o resultado do sistema de relações raciais, muito mais do que da capacidade de preservar o que Herskovits (1941) chamou de africanismos. Se aceita este ponto de vista, não há surpresas, portanto, em constatar que tanto o conformismo quanto o protesto se relacionaram e criaram sua própria 'África'.

Ao focalizar o Brasil, especialmente a cidade de Salvador da Bahia e sua região, este texto tenta explorar estas práticas durante o século XX na cultura intelectualizada e no discurso oficial sobre a nacionalidade, assim como nas suas versões populares. Ele também descreve como a 'África', ou seja, as interpretações de objetos e traços considerados como sendo de origem africana, têm sido peças-chave no processo de mercantilização das culturas negras - ou seja, na produção do que podemos chamar de "objetos negros". Falando de forma geral, no Brasil, e talvez em toda a América Latina, os discurso da elite e dos intelectuais, e o discurso popular sobre a origem africana da sociedade e da cultura raramente têm sido comparados. A maioria dos relatos se baseia na verdade exclusivamente no primeiro. Embora eu vá tentar aqui fazer um esboço dos desenvolvimentos históricos de tal processo desde as vésperas da Abolição da Escravatura em 1888, até hoje, minha ênfase será no período que se inicia no final dos anos 70 - na redemocratização do Brasil.

Deixe-me primeiro dar uma definição de cultura(s) negra(s) adequada ao objetivo deste texto. As populações definidas como negras, no Novo Mundo, e na Diáspora Caribenha na Europa, têm produzido uma variedade de culturas negras e de identidades que se relacionam, de um lado, ao sistema local de relações raciais e, de outro, às históricas similaridades internacionais, que derivam de uma experiência comum como escravos, e a fenômenos mais recentes, internacionalizantes, que resultam do movimento em direção à globalização das culturas e das etnicidades. A cultura negra pode ser definida como a específica subcultura de pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatiza a cor, ou a descendência a partir da cor, como um importante critério de diferenciação ou de segregação das pessoas. As culturas negras existem em diferentes contextos: elas diferem em sociedades que são predominantemente brancas e em sociedades nas quais a maioria de sua população é definida como não-branca, mas uma norma somática que prevalece é a que coloca os indivíduos com traços definidos como africanos ou negróides na base da hierarquia social, ou próximos a esta base (cf. Whitten e Szwed, 1970:31). A cultura negra é por definição sincrética (Mintz, 1970:9-14) (1). Uma força central específica da cultura negra é o sentimento de ter um passado em comum como escravos e desprivilegiados. A África é utilizada como um banco de símbolos do qual são sacados símbolos de uma forma criativa (Mintz e Price, 1977). Ao mesmo tempo, a cultura negra é também, em alto grau, interdependente da cultura urbana ocidental. Na verdade, como Paul Gilroy sugeriu, a cultura e a identidade negras são criadas e redefinidas através de uma troca triangular de símbolos e idéias entre a África, o Novo Mundo e a Diáspora negra na Europa. Por exemplo, as idéias de negritude e de pan-africanismo criadas no Novo Mundo sem dúvida foram inspiradas tanto por intelectuais africanos e suas lutas pela independência como por imagens de que sociedades africanas eram prioritárias para a colonização

européia. Este processo de construção das culturas negras tem criado os contornos de uma área cultural transnacional, multi-lingüística e multi-religiosa - o Atlântico Negro (Gilroy, 1993). No entanto, este processo também deu às culturas e às etnicidades negras um status especial no mundo das relações inter-étnicas. Por um lado, esta origem multi-étnica e transnacional das culturas negras no Novo Mundo tem de várias formas antecipado a nova etnicidade característica da última fase da modernidade - e mostra que nem tudo nas novas etnicidades é realmente novo! Por outro lado, num mundo onde o 'valor' das culturas e identidades étnicas é sua diferença em relação à cultura urbana ocidental, as culturas negras não gozam do reconhecimento oficial das "culturas étnicas estabelecidas" (como por exemplo, uma língua ou uma minoria imigrante num país industrializado) e as pessoas negras têm maiores problemas que grande parte das outras minorias étnicas em se definirem como uma comunidade cultural ou politicamente distinta. A razão para o fracasso por parte das sociedades dominantes em legitimar a cultura negra faz parte do processo de utilização histórica de marcadores raciais para manter a hierarquia dentro de específicas economias e sistemas políticos nacionais.

Desta forma, estou bem mais preocupado com a criatividade do que com a preservação de possíveis 'africanismos', com a maneira pela qual a 'África' é reinventada por razões políticas do que com a capacidade de preservar a cultura africana através de séculos de opressão.

O Brasil foi o país que recebeu o maior número de escravos vindos da África. As estimativas vão de três a 15 milhões de africanos deportados para a costa brasileira. O comércio de escravos começou mais cedo e terminou mais tarde que em qualquer outro país do Novo Mundo. As terríveis condições de vida, os baixos custos dos escravos em certos momentos da história e a relativa proximidade em relação à África são três razões-chave para o fato de África e Brasil terem tido um contato muito maior do que o intercâmbio que ocorreu entre a África e a outra grande sociedade escravagista - os Estados Unidos. Aqui não há tempo nem espaço para expandir o argumento; deixe-me apenas dizer que tudo isto fez com que o Brasil tivesse em pouco tempo a maior concentração de descendentes de africanos fora da África. A origem dos escravos no Brasil era e ainda é controversa. Em geral se aceita que eles vieram, em sua maioria, do Golfo da Guiné e da região em torno do rio Congo (Miller, 1999; Côrtes de Oliveira, 1999). Os escravos eram postos para trabalhar em várias atividades; em primeiro lugar, nas plantações de cana de açúcar, depois nas minas, nas plantações de café e na criação de gado. Certamente, uma parte dos escravos trabalhou em serviços domésticos, enquanto outros ainda se engajaram numa série de atividades, da pesca ao comércio ambulante. Alguns escravos conseguiram desenvolver suas próprias atividades econômicas e ganharam dinheiro em seu tempo livre. Este dinheiro era freqüentemente utilizado para comprar a alforria, que, embora fosse difícil de ser conseguida, no Brasil era em geral mais facilmente alcançada que nos Estados Unidos.

Ao Estado da Bahia, que sempre teve um papel central na construção da 'África' no Brasil, será dada uma atenção especial neste texto. No passado, este estado e a região do Recôncavo, que fica em torno de sua capital, Salvador, mesmo que fosse apenas pelo grande número de sua população negra, atraiu a atenção de viajantes que a retrataram em seus relatos como a 'Roma Negra' - o maior conglomerado do que eram considerados traços e tradições culturais africanos fora da África. Depois, a partir da virada do século, a Bahia teve um lugar central na pré-história da etnografia da cultura afro-brasileira, através do trabalho de Nina Rodrigues, Manuel Querino e Manuel Bonfim. A partir dos anos 30 ela também teve posição fulcral na formação da moderna antropologia afro-americana (cf. Ramos, 1939; Frazier, 1942; Herskovits, 1943). Inspirados pela busca de 'africanismos' no Novo Mundo, vários antropólogos e sociólogos (Herskovits, 1941; Pierson, 1942; Verger, 1957 e 1968; Bastide, 1967) consideraram o Brasil, e em especial o litoral do Estado da Bahia, como uma das áreas nas quais a cultura negra manteve os traços africanos num grau maior do que em qualquer outro lugar. Não foi à toa que foi em solo baiano que o debate entre sociólogos e antropólogos sobre a origem da cultura negra se iniciou nos anos 30 - será que a cultura negra contemporânea é uma sobrevivência africana ou uma adaptação criativa à opressão e ao racismo? Na verdade, a Bahia tem sido historicamente central não só nos discursos dos intelectuais, mas também nas construções populares sobre a 'África' e os 'africanismos' no Brasil.

Nos tempos atuais, por razões analíticas, três períodos podem ser identificados nas relações raciais

brasileiras, cada um deles correspondendo a diferentes níveis de desenvolvimento econômico e de integração das populações negras no mercado de trabalho. Entre o fim da escravidão em 1888 e os anos 20 o emprego no setor industrial foi mínimo e, também por conta da imigração massiva vinda da Europa, que na verdade veio também para substituir os antigos escravos, de forma geral, o mercado de trabalho permitia pouca mobilidade social para os negros. As relações raciais eram determinadas por uma sociedade que era altamente hierárquica, em termos tanto de cor como de classe (Bacelar, 1993). Os indivíduos negros, que eram em sua maioria pertencentes às classes mais baixas, ‘sabiam o seu lugar’ e a elite, que era quase inteiramente branca, podia manter suas posições facilmente, sem se sentir ameaçada (Azevedo, 1966).

O segundo período vai da ditadura populista de Getúlio Vargas nos anos 30 até o fim do regime militar de direita, no final dos anos 70. Nos anos 30, pela primeira vez se abriram oportunidades em larga escala para a população negra na área formal do mercado de trabalho, principalmente no setor público. O regime autoritário e populista de Getúlio Vargas limitou a imigração e favoreceu a força de trabalho ‘nacional’ como parte de seu projeto de modernização. Um segundo impulso importante para a integração da população negra veio no período entre a metade dos anos 50 e meados dos anos 70. Um período caracterizado por um governo populista e depois pelo golpe militar de 1964, um regime autoritário que promoveu um crescimento econômico promovido pelo Estado dentro de uma economia de substituição de importações. Agora também os empregos do setor industrial estavam abertos os negros. Nunca tantos negros haviam conseguido um emprego formal com chances de mobilidade social. De 1964 a 1983, o Brasil foi governado por uma Junta Militar que reprimiu os direitos civis e desencorajou a organização dos negros. Apesar disso, a década que vai do início dos anos 70 até o início dos 80, que correspondeu a um afrouxamento do poder militar, foi um período de crescimento e de criatividade para as organizações negras e a cultura negra. Os novos trabalhadores negros demonstraram interesse na questão do orgulho negro e nas organizações negras (Agier, 1990, 1992). Há duas razões para isso. Por um lado, através de sua mobilidade social ascendente, uma nova geração de trabalhadores negros se defrontou com barreiras de cor que não havia percebido antes. Por outro lado, estes trabalhadores negros tinham mais dinheiro e tempo para despendar organizando a comunidade e usufruindo atividades de lazer. Novos movimentos negros e associações carnavalescas exclusivamente negras se formaram. A cultura e a religião negras adquiriram maior reconhecimento oficial. Em particular, novas formas de cultura negra baiana foram criadas. A mídia rotulou este processo de ‘reafricanização da Bahia’ (Bacelar, 1989; Agier, 1990 e 1992; Sansone, 1993).

O terceiro período vai da redemocratização, no início dos anos 80, até hoje. Durante estes anos, a recessão, combinada com a democratização e uma rápida ‘modernização’, levaram a um misto de novos sonhos e frustrações. Muitos dos canais de mobilidade social que haviam sido importantes para a geração anterior não eram mais relevantes para a geração mais jovem. Por exemplo, as oportunidades em antigos trabalhos manuais, mas também na indústria pesada e mesmo em alguns setores do emprego público diminuíram, e o valor dos salários baixou, contribuindo para diminuir o anterior status destes empregos, que era relativamente alto. Além disso, novas formas de segregação - normalmente sutis e nunca explicitamente baseadas na cor - emergiram em alguns dos setores emergentes do mercado de trabalho, tais como os luxuosos *shopping centers*, onde os requisitos de “boa aparência” e de “boas maneiras” para o emprego tendem a discriminar os candidatos mais escuros (da Silva, 1993; Guimarães, 1993). Neste meio tempo, outras mudanças levaram a um aumento de expectativas quanto ao nível de vida. No Brasil, assim como em muitos outros países do Terceiro Mundo, a escolaridade em massa, juntamente com a mídia, contribuíram para uma revolução nas esperanças das populações. Outro importante fator é a abertura do país às mercadorias, idéias, sons e culturas internacionais. Após séculos nos quais apenas uma pequena elite tinha acesso aos bens estrangeiros, o Brasil está passando do isolamento à participação, entrando na economia mundial como um importante “mercado emergente”, tal como esta ampla economia do Terceiro Mundo agora é freqüentemente chamada. Antes, por conta das falhas da política de substituição de importações, muitas mercadorias não estavam disponíveis; agora, as mercadorias importadas sem dúvida estão à venda, mas são muito difíceis e caras para a grande maioria dos brasileiros negros. Novos sonhos também resultaram da crescente aceitação das expressões culturais negras por parte do Estado e da cultura oficial. A indústria do lazer também está mais interessada do que nunca na cultura negra. Mais do que nunca, a cultura negra é predominante nas imagens e discursos de brasilidade oficial e comercial e, na Bahia, da baianidade.

A estrutura do sistema de relações raciais e a terminologia racial, assim como o tipo de racismo e de etnicidade negra, muda durante estes períodos. Cada período corresponde a uma diferente estratégia do Estado e de outras agências, tais como a mídia, diante dos afro-brasileiros, assim como a diferentes ênfases nos discursos nacional e intelectual sobre a textura racial da nação. Não é preciso dizer que cada um dos três períodos também corresponde a diferentes usos da 'África'. Daqui para frente, analisarei o papel e os discursos de um conjunto de agentes e agências, os intelectuais, o Estado, a liderança negra e a cultura negra popular.

Antes da Abolição, as imagens da escravidão - dominadas por uma combinação de brutalidade e miscigenação que parece ter caracterizado o sistema escravista brasileiro - impressionaram uma longa série de viajantes estrangeiros que descreveram esta sociedade tropical com um misto de desdém e fascínio. A origem africana de tantos escravos e ex-escravos é muitas vezes relatada, assim como a 'atmosfera africana' que, aos olhos das testemunhas, dominava nos mercados públicos, nos portos, na música e na dança, nos hábitos culinários e em outros aspectos da vida diária. No entanto, pode-se argumentar que no Brasil a presença de pessoas e traços culturais de origem africana se torna um 'problema' para o Estado e seus agentes apenas após a abolição da escravidão. Durante a escravidão, a condição escrava era até mais importante que a aparência física, e a população de origem africana era dividida em escravos, alforriados, nascidos livres e mulatos. Também importante era a divisão entre os nascidos na África e os nascidos no Brasil (crioulos) - aos primeiros eram dadas normalmente as tarefas mais pesadas. Com a abolição da escravidão as coisas mudaram. Após a escravidão, o Brasil nunca conheceu uma segregação racial legal: a aparência física, mais do que a origem africana ou a condição de escravo passou a determinar o status.

Quem definia o que era africano na sociedade brasileira, e construía uma população 'negra' não eram mais os viajantes estrangeiros, mas um grupo relativamente novo de ensaístas - pensadores pré-científicos comprometidos com a construção da Nova Nação que se seguiu ao golpe que havia instalado a república em 1889. Como lidar com a África no Brasil era uma questão chave. A modernidade era uma necessidade e tinha de ser alcançada tanto através do branqueamento da população, por via de uma massiva imigração de brancos da Europa como a partir da melhoria geral das condições de saúde da população nativa. Acabou sendo um pouco dos dois, pois nenhuma das duas abordagens conseguiu a hegemonia (2). No entanto, apesar do debate sobre o lugar dos descendentes de africanos na nova nação, tanto o 'racismo científico' quanto os sonhos de incorporação da população negra visavam a engenharia biológica: a construção de uma nova 'raça' brasileira. Os traços africanos deviam ser removidos da vida das ruas e do mercado público. As cidades brasileiras tinham de parecer 'européias' - não importa que a mortalidade fosse muitas vezes pior que na África. As campanhas de saúde, como, por exemplo, contra a febre amarela, foram seguidas de uma 'limpeza' das 'regiões insalubres' - freqüentemente aquelas associadas a grandes concentrações de descendentes de africanos. As atividades econômicas informais, também associadas aos primeiros africanos livres, tinham de ser banidas dos centros das cidades. A prática do batuque e das religiões sincréticas brasileiras também foi varrida ou limitada - apenas nos anos 40 a obrigação de registrar os terreiros de candomblé na polícia foi suspensa.



Entretanto, ironicamente, é precisamente quando a população nascida na África chega a ser uma pequena percentagem do total da população que os negros brasileiros começam a celebrar sua África de uma forma aberta e organizada - agora um ícone poderoso a ser utilizado para adquirir status no contexto brasileiro (Butler, 1998). A partir da década de 1880, a coroação de reis e rainhas africanos, tradicionalmente uma forma de celebrar um passado suntuoso e a ‘civilização’ africana em face da presente opressão em vários momentos durante a escravidão, se torna o centro dos cortejos canavalescos. Suprimido das celebrações oficiais do carnaval por seu comportamento supostamente desordeiro - ou seja, pelo fato de tocarem alto seus tambores - no Rio e em Salvador os cidadãos negros formam associações graças às quais podem negociar um lugar valioso com os brancos “donos” do carnaval (Fry, Carrara e Martins-Costa, 1988). Em Salvador, as duas principais associações carnavalescas que enfatizaram a grandeza da África foram a Embaixada Africana e os Pândegos da África. Para estes negros, a ‘África’ no carnaval não era desordem, mas justo o oposto: uma emocionante e ordeira exibição de magia e de grandeza dos míticos reinados africanos (Querino, 1955).

A última década do século XIX e a primeira década do século XX também foram períodos nos quais alguns poucos líderes espirituais do candomblé começam a estabelecer contato com a própria África. Eles se beneficiaram do contínuo fluxo de contatos que sempre uniu a Bahia à África Ocidental durante e, em menor extensão, depois do tráfico negreiro. Os núcleos dos antigos escravos brasileiros, que ficavam nas cidades portuárias do Daomé (agora Benin) e da Nigéria (ver Carneiro da Cunha, 1985; Verger, 1968) apoiaram este intercâmbio transoceânico. Tabaco e licor eram trocados por sementes de cola, imagens sagradas e artesanato. De acordo com Matory (1999), é precisamente por volta da virada do século XIX para o XX que a grandeza do povo yorubá começou a ser celebrado internacionalmente, como sendo um povo culto e orgulhoso que resistiu às pressões do colonialismo e tinha uma sofisticada religião própria. Tal idéia de grandeza logo reverberou em todo o mundo afro-latino e, como veremos depois, aparentemente se tornou uma bandeira para aqueles que afirmavam o valor da pureza africana nas culturas negras do Novo Mundo.

Se o expurgo de traços africanos da cultura brasileira e da ‘raça brasileira’ foi a questão central para o primeiro período, o segundo período é caracterizado por um processo que combinou a incorporação de certos aspectos da cultura negra na auto-imagem nacional com sua mercantilização e comercialização. Isto ocorreu ao mesmo tempo que quatro tendências inter-relacionadas: a) a adoção de um mito de origem da população brasileira como parte do discurso oficial sobre a nação. O ‘mito das três raças’ (o índio, o africano e o português) que se misturaram para criar uma raça nova, potencialmente sem cor tem sido celebrada durante as últimas décadas na poesia e na arte de forma geral. Agora ele se torna parte das políticas culturais oficiais e da liturgia do Estado (Damatta, 1987); b) a emergência de uma organização política negra organizada que tentava se organizar nacionalmente, a Frente Negra, que enfatizava medidas universais em favor dos ‘brasileiros de cor’ e o populismo nacionalista (‘em primeiro lugar estão os cidadãos

brasileiros’) e minimizava a diferença cultural da população negra - para este objetivo, o passado recente do Brasil era muito mais relevante que um distante passado africano, um continente que estes ativistas negros muitas vezes descreviam como ‘primitivo’; c) a chamada reafricanização da cultura afro-brasileira; d) o apagamento do estigma sobre a cultura negra na área urbana da Bahia a ponto desta se tornar parte da imagem pública do Estado da Bahia. Para os últimos dois pontos contribuíram o Estado, os cientistas sociais - ambos em situação mais poderosa do que no primeiro período - e brasileiros e estrangeiros. Estes agentes operaram através da identificação, dentro da complexidade de traços da cultura afro-brasileira, daqueles aspectos considerados ‘puros’, que supostamente expressassem a contribuição mais sofisticada das nobres culturas africanas para a cultura e a nação brasileiras. A estes traços ‘puros’ foram contrapostos os traços supostamente ‘menos nobres’ e ‘impuros’ que representavam tanto as culturas africanas menos sofisticadas como aspectos que haviam sido corrompidos por um sincretismo exagerado e se identificavam com uma série de ‘forças negativas’ na cultura brasileira, tais como a mentalidade do ‘malandro’, a magia dos índios ‘civilizados’, o catolicismo popular e, por último, a magia negra africana e não-africana. Nesta dicotomia de influências africanas, o lado bom era associado com o que era alternativamente definido como culturas ‘yorubá’, ‘nagô’, ‘mina’ ou mesmo ‘sudanesa’, vindas dos escravos deportados da África Ocidental sub-saariana. De acordo com uma longa linhagem de intelectuais, começando no final do século XIX (Nina Rodrigues, 1936), os escravos desta ‘sofisticada’ parte da África eram a grande maioria dos africanos na Bahia e em outras partes do Brasil onde as formas ‘mais puras’ do candomblé emergiram, tais como o Maranhão. Onde o sistema religioso africano se tornou, como se dizia, abastardado, isto tinha a ver com a suposta origem ‘bantu’ dos africanos. Os ‘bantus’ eram freqüentemente descritos como rudes e sem nenhuma habilidade particular, se comparados aos ‘yorubá’. Ou seja, eles eram mais fáceis tanto de se submeterem aos senhores de escravos como para combatê-los através da malfadada magia negra. A pesquisa histórica mostra que a idéia de que os ‘yorubá’ eram mais civilizados, mas também mais passíveis de se revoltarem, estava presente na opinião pública e entre os donos de escravos em fins do século XIX. A rebelião dos malês em 1835 em Salvador, que foi encarada como uma conspiração liderada por escravos islâmicos (Reis, 1986), certamente contribuiu para esta reputação. No entanto, foi apenas depois que viajantes estrangeiros relataram o orgulho ‘yorubá’ e seus finos traços em seus escritos, que muitas vezes foram *best sellers* no Brasil, que tal estereótipo popular ganhou status e se tornou parte da auto-imagem da nova nação.

A pesquisa moderna sobre a origem africana da cultura afro-brasileira começou com uma série de importantes antropólogos e historiadores de primeira linha, tais como Ramos, Freyre, Tannenbaum, Carneiro, Herskovits, Pierson, Elkins, Verger e Bastide (ver Góis Dantas, 1988). Em suas análises, eles normalmente retiravam dos relatos daqueles viajantes e de suas imagens (pinturas e gravuras), e de um número limitado de descrições etnográficas reunidas por volta da virada do século XIX para o XX em sua maioria por Nina Rodrigues e Manuela Querino. Hoje sabemos que tanto os viajantes estrangeiros quanto tais etnógrafos da pré-história da antropologia brasileira eram bastante impressionistas em seus relatos (ver, entre outros, Slenes, 1995, e Vogt e Fry, 1996).

Significativamente, naqueles dias a ênfase nos ‘yorubá’ e a minimização dos ‘bantu’ eram parte de um ávido esforço de fornecer uma imagem positiva do Brasil negro, e particularmente da Afro-Bahia, ao resto do mundo. Na verdade, como muitas vezes acontece no caso da escrita acadêmica sobre fenômenos relacionados à etnicidade e ao nacionalismo (ver, como exemplo, Handler, 1988), os cientistas sociais e seus informantes étnicos, através de diferentes embora convergentes agendas, tendem a fornecer uma imagem similar e igualmente simpática do grupo ou comunidade em questão. Este grupo ou comunidade é, então, descrito como sendo mais coeso, homogêneo e integrado do que seria o caso se a agenda do observador fosse diferente. Além disso, também as agências governamentais federais e locais - com o Ministério da Cultura do Estado Novo na vanguarda - contribuíram para este processo de conferir um status intelectual e a primazia aos ‘yorubá’, expurgando tanto quanto possível o que elas consideravam elementos ‘impuros’ e promovendo os outros aspectos da cultura negra que acreditavam ser ‘mais puros’, dignos e civilizados.

É incrível imaginar que tais construções polares relacionadas à presença africana no Brasil com certeza respondiam a uma polaridade interna que é típica de todas as versões de cultura negra no mundo afro-latino e afro-católico de que tenho notícia (3) - aquela polaridade entre pureza/resistência e manipulação/subjugação, dois extremos entre os quais os indivíduos negros têm tradicionalmente construído suas

estratégias de sobrevivência assim como os discursos sobre elas.

Desde o início dos anos 60 do século XX, os contatos com a África aumentaram bastante. No auge da descolonização, o governo brasileiro - mesmo a ditadura militar que começou em 1964 - passou a desenvolver uma política de presença na África. Mesmo que o Brasil não tivesse tomado parte no movimento dos países não-alinhados, ele queria desenvolver um intercâmbio Sul-Sul, quanto mais não fosse como forma de adquirir uma aceitação internacional maior como grande nação. Foi neste contexto que dois institutos de pesquisa receberam financiamento do governo - pareça ou não um pouco estranho. Primeiro, o Centro de Estudos Africanos e Orientais da Universidade Federal da Bahia - que, também através de seu periódico Afro-Ásia, tinha se tornado uma importante referência institucional na reconstrução científica da 'África' na Bahia e no Brasil. Depois, em 1974, o Centro de Estudos Afro-Asiáticos da universidade privada Cândido Mendes, que também publica uma revista, a Estudos Afro-Asiáticos, e tem estimulado o contato com a África, majoritariamente no campo da pesquisa e do treinamento econômicos e sócio-antropológicos, especialmente com as antigas colônias portuguesas.

A redemocratização do Brasil que começa no início dos anos 80 trouxe uma nova onda étnica e abriu caminho para o desenvolvimento das políticas de identidade dentro de uma sociedade que, por muito tempo, tem conhecido uma poderosa tradição universal. Uma tradição organizada e defendida pelo aparato do Estado, mas também celebrada na arte e na cultura populares através de incontáveis reinterpretações do "mito das três raças".



Agora os agentes do processo são diferentes. O Governo Federal, afetado por cortes nos gastos públicos e pelas memórias negativas de suas políticas culturais centralizadas e censoras, vai perdendo o poder. Os governos locais, por outro lado, ganham mais espaço, fortalecidos pela descentralização do poder e pela nova legislação. O Estado da Bahia inclui em sua Constituição de 1988 o ensino da História Africana na educação secundária e políticas de promoção de uma imagem multi-étnica na propaganda dos órgãos governamentais. Tais novas medidas multiculturalistas criam novas demandas por informação e por símbolos africanos, apesar deles serem muitas vezes peças e pedaços pré-fabricados, essencializados, das culturas africanas e generalizações superficiais sobre o caráter do 'povo africano' - tais ocorrências são comuns nas experiências multiculturalistas, mas se tornam mais agudas num país onde a educação pública está em crise (Sansone, no prelo). A mídia e o turismo se tornam mais importantes na construção de uma cultura negra moderna. Os cientistas sociais são muito mais numerosos do que no segundo período, começa a haver um certo número de pesquisadores negros (em sua maioria, ainda jovens), mas como indivíduos e profissionais eles são menos politicamente influentes - por conta da popularização das ciências sociais.

A situação cultural também mudou. Por um lado, certamente é mais fácil e mais lucrativo “ser negro” e mostrar o próprio interesse na ‘África’ do que há 30 anos atrás, se não for por mais nada, por conta da aceitação de estilos jovens alternativos, que aumentou sensivelmente (Araújo Pinho 1998) - por exemplo, me disseram que há apenas uma geração atrás os cabelos dos rastas ou *dreadlocks* teriam sido quase considerados sinais de maluquice. A mídia também - depois de um longo tempo - começou a aceitar o fato de que o Brasil tem uma imensa população negra e marrom. Em certos setores da sociedade se percebe até mesmo uma certa nova negrofilia, que cria um novo espaço para certas formas de negritude estetizada. Desta vez, porém, ela não está confinada às vanguardas artísticas e aos intelectuais, como na Paris de antes da Segunda Guerra (Gendron, 1990), mas sim expressa uma inquietação popular pelo exótico e pelo sensual associados aos indivíduos negros produzida dentro de uma sociedade na periferia do Ocidente que quer ser cada vez mais racional. Por outro lado, este período tem assistido a emergência de um novo movimento negro que encara como sua maior tarefa acabar com a idéia de que o Brasil é uma democracia racial. Para estes ativistas, o Brasil que conhece um sistema racial baseado no contínuo de cor, deve ser reinterpretado a partir de uma radical divisão de linhas de cor (negros versus brancos). Além disso, a polaridade “yorubá/bantu” mencionada antes é agora considerada verdadeira pela maioria dos militantes negros, um grande grupo de intelectuais e - na Bahia - acadêmicos, e mesmo pela ala progressista da Igreja Católica, que tenta incorporar a mensagem do orgulho negro incorporando em sua liturgia símbolos associados a um grande “passado africano”. É neste território de transição que uma parte dos militantes negros e dos líderes espirituais do candomblé tem lutado para dessincretizar o sistema religioso afro-brasileiro - expurgando qualquer referência ao catolicismo popular, ao kardecismo e à ‘magia negra’. A ‘África’ tem sido central na afirmação de pureza de um terreiro de candomblé em particular diante de seus terreiros rivais, que comumente são descritos como sendo menos “africanizados”. Para alguns terreiros, muitas vezes aqueles mais visitados por intelectuais e antropólogos, viagens regulares à África, assim como a demonstração pública de objetos (mágicos) trazidos da África tem se tornado uma parte essencial de seu status no altamente competitivo mercado religioso no qual operam (Prandi, 1991, e Gonçalves da Silva, 1995, Capone, 1998).

Concluindo, através dos três períodos mencionados antes, observa-se que a determinação do que é ‘africano’ na maioria dos casos é impressionista. Os objetos, a língua e o ritmo musical são definidos como africanos não através de uma pesquisa cuidadosa, que ainda é rara, e sim muitas vezes por uma associação superficial, por semelhança ou por observação. ‘Parecer africano’ ou ‘soar como africano’ é na verdade o que torna algo ‘africano’ - assim, um grupo de corpulentos homens negros trabalhando na feira central de Salvador (S. Joaquim) torna-a ‘africana’ no comentário de muitos livros de fotos à venda para turistas e para antropólogos em viagem também (4). Neste processo, um específico olhar estrangeiro contribuiu certamente para a construção de um tipo particular de ‘África’ no Brasil. Um bom exemplo foi a forma através da qual Melville Herskovits identificou que certos traços culturais ou hábitos sociais continham graus do que ele chamou de africanismos, e, em tempos mais recentes, a tendência favorável às coisas yorubá do fotógrafo e etnógrafo francês radicado na Bahia, Pierre Verger - algo que nos lembra a preferência de Ruth Benedict pelo apolíneo povo Puebla ao invés do dionisíaco povo Kwakiutl. Nestes casos, tanto Herskovits como Verger nos lembram a preferência de Ruth Benedicts pelo povo apolíneo Puebla em detrimento do povo dionisíaco Kwakiutl.

Outro fator importante é a localização da Bahia, e do Brasil, mais genericamente, no fluxo cultural pelo Atlântico Negro. Além de ser uma atração turística, um dos lugares onde (fortes) emoções tropicais emanam, um lugar que produz imagens e sons que repercutem, por exemplo, no circuito da assim dita música mundial (*world music*). No entanto, é marginal no que diz respeito à comercialização e ‘enlatamento’ da cultura negra global - se ao menos por ser parte do mundo luso falante e por não possuir dinheiro e *know how*.

O caso do Brasil e dos transatlânticos *fluxes et refluxes* das pessoas, mercadorias, símbolos e idéias que unem a América do Sul com a do Norte, a Europa e África, formando o Atlântico Negro, é uma evidência de que não obstante tenha ícones que se tornaram genuinamente globalizados, os significados coletivos que são dados a estes ícones variam bastante a depender do contexto local. O que também demonstra de que tem havido forças “locais” mais poderosas, nas formas como as coisas africanas têm sido classificadas e

posicionadas.

Na verdade, a 'globalização negra' tem tido efeitos diferenciados em diferentes regiões, a depender da estrutura e oportunidades locais e da posição geral da região no fluxo cultural global. Geralmente, este processo cria novas oportunidades, mas, também produz novas contradições: há barreiras que estão desaparecendo, mas há outras surgindo - as quais, num mundo de expectativas globalizadas, tais como qualidade de vida e direitos civis, podem levar a novas frustrações. Isto leva a um questionamento, a questão se a globalização enfraquece ou fortalece uma colonialidade do pensamento e como esta afeta o relacionamento entre o centro e a periferia dentro do Atlântico Negro. Certamente haverá mudanças devido ao fato de que hoje, mais que nunca, instâncias locais, como cultura negra e etnicidade, tem elos globais que podem superar o estado nação.

O sistema mundo, certamente, provoca a internacionalização do racismo, bem como do anti-racismo. No entanto, uns importantes graus de variância nacionais e locais ainda podem ser detectados. Quase sempre é apenas uma questão de se procurar e esta será encontrada. As 'Nações', concebidas como uma configuração particular e contingente das regras e símbolos étnicos, experimentam o racismo de diferentes formas, embora os ícones étnicos e raciais, como aqueles relacionados aos estereótipos e construções e 'negro' e 'branco' sejam, na verdade, crescentemente globais.

Notas

1. Pesquisa histórica recente tem me alertado que 'culturas negras' começaram se formando já na África antes do auge do tráfico transatlântico, através dos primeiros encontros com os missionários católicos e, de qualquer forma, ao longo da costa africana onde os escravos deportados esperavam às vezes anos para cruzar o Oceano. Este processo de construção de uma cultura negra na própria África tem sido documentado no que diz respeito a invenção da nação Yorubá em torno do fim do século XIX, que logo inspirou os descendentes de escravos em Cuba e no Brasil (Lorand Matory 1999), e na África abaixo do Equador, onde certamente se beneficiou da proximidade entre as línguas da família bantu (John Thornton 1998; Robert Slenes 1995).
2. Trata-se de um ponto ainda controverso entre historiadores, para uma perspectiva geral deste debate ver Marcos Chor Maio e Ricardo Ventura Santos eds. 1996.
3. Também no Haiti a cultura negra assim como o panteão do vodu tem utilizado a polaridade Guiné – puro e digno - versus Congo - impuro e menos digno (Guerin Montilus 1993), numa forma que lembra da polaridade Yorubá-Bantu no Brasil e em Cuba.
4. Em Salvador, estes livros de fotos são tão procurados pelos turistas que eles são mais caros lá do que no Rio ou em São Paulo.

Bibliografia:

Agier, Michel 1990. "Espaço urbano, família e status social. O novo operariado baiano nos seus bairros", *Cadernos CRH* (Salvador) 13:39-62.

--- 1992. "Ethnopolitique - Racisme, statuts et mouvement noir à Bahia", *Cahiers d'Études Africaines*, EHESS, XXXII, 1: 1-24.

Araújo Pinho, Osmundo 1998. "A Bahia no fundamental": Notas para uma interpretação do discurso ideológico da Baianidade", *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 13 (36): 109-120.

Azevedo, Thales de 1966. *Cultura e situação racial no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Bacelar, Jeferson 1989. *Etnicidade. Ser negro em Salvador*, Salvador: Yanamá.

--- 1993. *A luta na liberdade. Os negros em Salvador na primeira metade deste século*. Stencilled, Salvador:

Universidade Federal da Bahia, Mestrado em Sociologia.

Bastide, Roger 1967. *Les Ameriques Noires*. Paris: Payot.

Butler, Kim 1998. *Freedoms Given, Freedoms Won. Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Capone, Stefania 1998. "Le voyage 'initiatique': déplacement spatial et accumulation de prestige", *Cahiers du Brésil Contemporain* 35-36: 137-156.

---- 1999. "L'Afrique réinventée ou la construction de la tradition dans les cultures afro-brésiliens", *Archives Européennes de la Sociologie*, Tome 40-1.

Carneiro, Manuela Carneiro da 1985. *Negros e estrangeiros*, São Paulo: Brasiliense.

Côrtes de Oliveira, Maria Inês 1997. "Quem eram os 'negros da Guiné'? A origem dos africanos na Bahia", *Afro-Ásia* 19-20: 37-74.

Chor Maio, Marcos e Ricardo Ventura Santos eds. 1996. *Raça, ciência e sociedade*, Rio de Janeiro: Ed. da Fiocruz.

Da Matta, Roberto 1987. *Relativizando. Uma introdução à antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco.

Frazier, Franklin 1942. "The Negro family in Bahia, Brazil". *American Sociological Review* 4,7: 465-478.

Fry, Peter, Sérgio Carrara e Ana Luiza Martins-Costa 1988. "Negros e brancos no Carnaval da Velha República", In João Reis (ed.) *Escravidão e invenção da liberdade*, São Paulo: Brasiliense.

Gendron, B. 1990. "Fetishes and motorcars: Negrophilia in French Modernism". *Cultural Studies* 4, 4: 141-155.

Gilroy, Paul 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Góis Dantas, Beatriz 1988. *Vovó Nagô e Papai Branco. Uso e abuso da Africa no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal.

Gonçalves da Silva, Vagner 1995. *Orixás da metrópole*, Petrópolis: Vozes.

Guimarães, Antônio Sergio 1993. "Operários e mobilidade social na Bahia: análise de uma trajetória individual", *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 22, 8: 81-97.

--- 1997. "Racismo e restrição dos direitos individuais: a discriminação racial publicizada", *Estudos Afro-Asiáticos* 31, 51-78.

Handler, Richard 1988. *Nationalism and Politics of Culture in Quebec*, Madison: University of Wisconsin Press.

Hellwig, David 1992. *African-American reflections on Brazil's racial paradise*. Philadelphia: Temple University Press.

Herskovits, Melville 1941. *The Myth of the Negro Past*, New York: Harper & Bros.

--- 1943. "The negro in Bahia, Brazil: a problem in method." *American Sociological Review* 8, VII: 394-404.

- Matory, Lorand 1999. "The English professors of Brazil: on the diasporic roots of the Yorùbá nation", *Comparative Studies in Society and History* 72-103.
- Miller, Joseph 1997. "O Atlântico escravista: açúcar, escravos e engenhos", *Afro-Ásia* 19-20: 9-36.
- Mintz, Sidney 1970. "Foreword". In: Norman Whitten and John Szwed eds. *Afro-American Anthropology*, New York: The Free Press, 1-16.
- Mintz, Sidney and Richard Price 1977. *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: An Anthropological Perspective*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- Montilus, Guerin 1993. "Guinean versus Congo lands: aspects of the collective memory in Haiti", In: Joseph Harris (ed.) *Global Dimensions of the African Diaspora* (2nd. Ed.), Washington, DC: Howard University Press, 159:166.
- Nina Rodrigues, Raymundo 1932. *Os Africanos no Brasil*, São Paulo: Editora Nacional.
- Nunes, Margarete 1998. A fábrica do carnaval. As atividades empresarias do bloco afro Olodum. MA Thesis, Dept. of Anthropology, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Oro, Pedro 1993. As religiões afro-brasileiras: religiões de exportação. Paper presented in the workshop on Afroamerican Religions in Transition, International Conference of the Americanists, Upssala, July 1994.
- Ortiz, Renato 1988. *Morte branca de um feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*, São Paulo: Brasiliense.
- Palmié, Stefan 1994. Santería in Miami. Paper presented in the workshop on Afro-American Religions in Transition, International Conference of the Americanists, July 1994, Upssala, Sweden.
- Perrone, Charles & Chriss Dunn (eds.) forthcoming. *Chiclete con banana. Popular music in Brazil*, Gainesville, Florida: University of Florida press.
- Pierson, Donald 1942. *Negroes in Brazil: A Study of Race Contact in Bahia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Prandi, Reginaldo 1991. *Os candomblés de S. Paulo*, S. Paulo: Hucitec.
- Querino, Manuel 1955. *A raça africana*, Salvador: Progresso.
- Quijano, Anibal 1992. "'Raza', 'Etnia', 'Nación', Cuestiones abiertas", in: Roland Forgues ed. *José Carlos Mariategui y Europa. La outra cara del descubrimiento*, Lima: Ed. Amauta.
- Ramos, Arthur 1939. *The Negro in Brazil*, Washington DC: Associated Publishers.
- Reis, João 1986. *Rebelião escrava no Brasil: a história dos levantes dos malês (1835)*, S.Paulo: Brasiliense.
- Rowe, William and Vivian Schelling 1991. *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*, London: Verso.
- Rodrigues, Ana 1984. *Samba negro, espoliação branca*, S.Paulo:Hucitec.
- Sansone, Livio 1993. "Pai preto, filho negro. Trabalho, cor e diferenças geracionais". *Estudos Afro-Asiáticos* 25:73-98.

- 1994 “Couleur, classe et modernité dans deux quartiers de Bahia”. *Cahiers des Ameriques Latines*, 17: 5-106.
- 1997. The emergence of the politics of black identity in Bahia, Brazil. In: Hans Vermeulen & Cora Govers (eds.) *The Politics of Ethnic Consciousness*. London: Macmillan, 277-309.
- 1997a. “Funk in Bahia and in Rio: local version of a global phenomenon?”, *Focaal* 30-31, 139-158.
- forthcoming. “Multiculturalismo, estado e modernidade. As nuances em alguns países europeus e o debate no Brasil”, In: Maria Stella Grossi Pinto e Livio Sansone eds. *Multiculturalismo, democracia e diferença*, Rio de Janeiro: Pallas.
- Sansone, Livio e Jocélio Teles dos Santos (orgs.) 1998. *Rítmos em transito. Socio-antropologia da música na Bahia*, São Paulo: Dynamis.
- Slenes, Robert 1995. “Malungu, Ngoma vem!” África encoberta e descoberta no Brasil”, *Cadernos Museu da Escravatura* 2 (Ministério da Cultura, Luanda).
- Tannenbaum, Frank 1974. *Slave and Citizen: The Negro in the Americas*, New York: Knopf.
- Thornton, John 1998. *Africa and the Africans in the Making of the Atlantic world: 1400-1680*, Cambridge University Press.
- Teles dos Santos, Jocélio 1999. “Dilemas nada atuais das políticas para Afro-Brasileiros: ação afirmativa nos anos 60”, In: Jeferson Bacelar & Carlos Alberto Caroso (orgs.) *Brasil: um país de negros?*, Rio de Janeiro: Pallas, 221-234.
- Verger, Pierre 1957 *Notes sur le culte des orisa et vodun*. Dakar: IFAN.
- 1968. *Flux et reflux de la traite de les nègres entre le golfe du Bénin et Bahia de Todos os Santos*, Paris: Mouton.
- Vogt, Carlos e Peter Fry 1996. *A África no Brasil. Cafundó*, S. Paulo: Companhia das Letras.
- Wade, Peter 1999. “Working culture. Making cultural identities in Cali, Colombia”, *Cultural Anthropology* 40, 4: 449-472.
- Wallerstein, Immanuel 1991. “Social conflict in post-independence Black Africa: the concepts of race and status group reconsidered”, in: Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein *Race, Nations and Class. Ambiguous Identities*, London: Verso, 187-203.
- Whitten, Norman and John Szwed 1970. ‘Introduction’. In: Norman Whitten and John Szwed eds. *Afro-American Anthropology*, New York: The Free Press, 23-62.
- Wolf, Eric 1983. *Europe and the People Without History*, Berkeley: University of California Press.

Tradução de Priscila Farias

Fonte: Cenp (<http://cenp.edunet.sp.gov.br/index.htm>).

Imagens: Ellen Galagher e carnaval carioca.

“O SOL DA LIBERDADE”: MOVIMENTO NEGRO E A CRÍTICA DAS REPRESENTAÇÕES RACIAIS

Osmundo de Araujo Pinho



“...*Is arising. The sun is arising* [1]”. A mensagem otimista e radiante de Bob Marley expressa bem a transfiguração típica das formas culturais do Atlântico Negro que transcendem a dor e o sofrimento do “terror racial” em formas de representação de uma identidade em trânsito fundada na luta por libertação e dignidade (Gilroy, 2001). Estas formas são parte integrante da luta e do ambiente político simbólico e material que ao ser representado se inscreve. Ora, não existindo saber político fora de sua representação o momento da ação política “*deve ser pensado como parte da história de sua forma de escrita*” (Bhabha, 2000: 15). Não existe um campo exterior à representação para pensar o conjunto dos problemas da emancipação e da dominação destacados de sua contingência e de sua materialidade, nesse sentido, este texto faz parte da história de escritura dedicada à reinvenção de posições de sujeito afrodescendentes no Brasil do começo do século XXI.

Neste artigo, procuro descrever a luta pela emancipação racial como atravessada pela emergência de uma consciência insurgente afrodescendente que se materializa sob duas formas gerais: primeiro, na “atividade consciente” dispersa e complexa, agenciada sob a égide do movimento negro, conjunto de agentes sociais negros ou afrocentrados que elegeram definir sua identidade como essencialmente política ou voltada para produzir um efeito estrutural sobre a sociedade brasileira que fosse uma realocação de poder e benefícios públicos. Em segundo lugar, esta consciência insurgente ensaia manifestar-se como a coagulação de uma perspectiva crítica que em alto grau de reflexividade faz a crítica radical das políticas de representação racial como instrumentos de consolidação hegemônica nas artes e nos discursos eruditos ou competentes. Posta em ação nos movimentos sociais negros ou em peças de intervenção discursiva estratégica, essa emergência talvez concorra para a aurora de um novo dia no qual o “*sol da liberdade*” brilhe para todos.

A gênese dos modernos movimentos sociais negros pode ser descrita como pertencendo a duas frentes históricas. De um lado, podemos descrever uma tradição de organização social do meio negro que remonta ao período colonial como uma trajetória ocasionalmente vista como mais ou menos independente e com identidade própria. De outro lado, podemos ver que o movimento negro moderno, ou seja, aquele surgido no contexto do declínio do regime militar a partir dos anos 70, associa-se a um movimento mais amplo de reorganização dos movimentos sociais e de politização da sociedade e do cotidiano (Figueiredo&Cheibub, 1986-87; Fontaine, 1985; Gonzales, 1985). Estas narrativas sobre a organização política no “meio negro” se alimentam de fontes tanto êmicas quanto éticas. Pesquisadores acadêmicos, ativistas negros e pesquisadores acadêmicos que são ativistas negros têm inscrito e proposto interpretações sobre a história

de organização e resistência dos afrodescendentes no Brasil. A narrativa vista com mais simpatia e na verdade quase entronizada como a oficial do ponto de vista mais próximo de uma versão “ativista” é aquela que enfatiza a continuidade da “resistência” negra, nesta narrativa o quilombo de Palmares e o seu último líder militar Zumbi, derrotado e morto pelo sangüinário bandeirante Domingos Jorge Velho em 1695, é o marco histórico fundamental [2]. Na verdade, o quilombo de Palmares, e a forma genérica “quilombo”, tem sido ressignificado fortemente a partir da reorganização do movimento negro nos anos 70. O quilombo passa a representar um modelo alternativo de organização da sociedade que desafiou os poderes coloniais e reinventou um mundo africano - no caso de Palmares, banto - baseado no trabalho livre, na propriedade comum da terra, em valores tradicionais holísticos etc. A utopia afrodescendente passa, assim, a incorporar um modelo histórico como referência no passado para a possibilidade de futuro. Parece claro como a estratégia de se contar a história da organização autônoma negra faz parte de uma estratégia mais ampla de refundação das bases interpretativas do presente que dê lugar a uma perspectiva sobre o passado nacional e sobre o lugar do negro nesse passado que fundamente uma capacidade insurgente de crítica e de superação da opressão e da desigualdade.

Quando, no contexto de redemocratização da sociedade e de reorganização dos movimentos negros, o poeta Oliveira Silveira do Grupo Palmares do Rio Grande do Sul propôs o 20 de novembro - aniversário da morte de Zumbi - como Dia Nacional da Consciência Negra, o 13 de maio passou a ser crescentemente anatemizado como a celebração de uma falsa abolição e o 20 de novembro tornou-se a data principal do reinvestimento simbólico/histórico da política afrodescendente no Brasil (Nascimento & Nascimento, 2000; Mendonça, 1996; Pinto, 1993; 1990). Hamilton Cardoso, um dos mais notáveis intelectuais negros do período, procurou explorar todas as conseqüências políticas do reconhecimento de Zumbi [3] como herói nacional em novembro de 1985, principalmente aquelas que sinalizam para o aspecto trans-étnico da luta de libertação quilombola, nesse sentido “resgatar” Zumbi:

“É um fato cultural porque é um fato político; é um fato político porque rompe com a política cultural dominante. Reflete, na verdade, outra forma, de engajamento político do militante negro nos processos sociais. Revela um ponto de vista humano, capaz de romper as fronteiras da raça. Arrebatando a geografia da pele e da cor”(Cardoso, 1986: 66).

Durante o regime militar inaugurado com o golpe de 31 de março de 1964 diversos grupos se organizaram em todo o país. No Rio Grande do Sul, o já citado Grupo Palmares. No segregado interior de São Paulo assistiu-se uma intensa movimentação com o grupo Evolução de Campinas fundado por Thereza Santos e Eduardo Oliveira e Oliveira em 1971 e o Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU) que existe desde 1978 até os dias de hoje. Na capital paulista o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO) fundado por Abdias do Nascimento em 1980 no seu retorno do exílio. No Rio de Janeiro o Instituto de Pesquisa de Cultura Negra (IPCN) e a Sociedade de Estudo de Cultura Negra no Brasil (SECNEB), A Sociedade de Intercâmbio Brasil África (SINBA), o Grupo de Estudos André Rebouças, etc. Na Bahia o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, o Grupo de Teatro Palmares Iñaron e assim por diante. A confluência de determinados fatores fez com que alguns destes e outros grupos fundassem em 18 de junho de 1978 o Movimento Unificado contra a Discriminação Racial (MUCDR), realizando em seguida um ato público nas escadarias do Teatro Municipal em São Paulo no dia 7 de julho. O MUCDR foi depois rebatizado em 23 de julho como Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCDR), em dezembro de 1979 durante o 1o Congresso realizado no Rio de Janeiro passa a chamar-se de Movimento Negro Unificado (MNU) nome que conserva até hoje (Nascimento & Nascimento, 2000; Barcelos, 1996; Cardoso, 2002; Félix, 1996; Hanchard, 1994). O ato do dia 7 de julho foi convocado em protesto contra a morte do jovem negro Robson Luís. O jornal “Versus” noticiou com detalhe o caso Robson Luís e o protesto que marcou a aparição pública do novo movimento negro brasileiro. No número 22 de junho-julho de 1978 lemos que por roubar com amigos que vinham bêbados de uma festa três caixas de frutas, Robson Luís, 21 anos, casado, morador da Vila Popular, morreu no dia 28 de abril de 1978 no Hospital de Clínicas, seu rosto estava desfigurado e seu escroto fora arrancado na 44ª Delegacia de Polícia em SP. Segundo apurou o jornal, o delegado enquanto batia dizia: “Negro têm que morrer no pau” (Versus, 1978). O ato público reuniu, além disso, atletas indignados com o Clube de Regatas Tietê em São Paulo que impedira quatro adolescentes

negros, atletas de voleibol, de treinarem no clube. O jornal Versus conta como os meninos foram barrados pelo porteiro e que o técnico ao reclamar ouviu de um dos diretores: “Se deixar um negro entrar na piscina com brancos saem”. (Versus, julho-agosto, no 23, 1978: 33).



É preciso considerar com cuidado o contexto de surgimento destes novos atores sociais negros como o MNU e demais movimentos e organizações semelhantes surgidas no período ou depois. Estávamos assistindo neste momento o declínio do poder dos militares e a preparação para redemocratização do país. Diversos outros agentes sociais se constituíam e colocavam neste momento, alguns se recompondo, como o movimento sindical, outros fazendo sua aparição inaugural como sujeitos políticos na cena pública como o Movimento Homossexual (MacRae, 1982; 1990). É neste ambiente que a narrativa histórica de longa duração para o protagonismo negro que descrevi muito resumidamente acima se encontra com outra narrativa de fundação, esta preferida por analistas “exteriores” ao campo de ação propriamente político em questão. Esta narrativa associa o surgimento do Movimento Negro Moderno aos chamados Novos Movimentos Sociais. Estes novos atores sociais, surgidos neste período, se definem principalmente como novos interlocutores que forçam a entrada no prosaetrio público, em um processo de redefinição dos debates pela definição de temas e de pautas comuns a toda sociedade, assim considerados como questões públicas. Os movimentos sociais negros - culturais e políticos - parecem se enquadrar plenamente neste processo. Um processo marcado pelo redirecionamento de questões da esfera privada - a cor da pele, o racismo operando no plano das relações interpessoais, a religião Afro-Brasileira, o cotidiano imediato e periférico das bairros negros, etc. - para a arena pública, através da inclusão de discursividades negras, como um novo sujeito, como um pólo ou eixo de articulação de miríades de vozes que se encontram e se cristalizam neste processo de enunciação coletiva (Costa, 1997a; 1997b; Sader, 1995).

Osmundo de Araujo Pinho é pesquisador do [Centro de Estudos Afro-Brasileiros](#), da Universidade Cândido Mendes e bolsista do Programa GRAL (Gênero Reprodução Ação Liderança) da Fundação Carlos Chagas/ John D. and Catherine T. MacArthur Foundation. E-mail: opinho@candidomendes.br

Notas

1. Bob Marley, “Rainbow Country”.
2. Sobre quilombos contemporâneos e a politização do quilombo cf. tb. Arruti, 1997; Vogt & Fry, 1996; Ratts, 2000 e outros.
3. Sobre o “mito de Zumbi” ver também, Anderson, 1996. Para a reflexão sobre Zumbi no Movimento Negro cf. tb. Cardoso, 2000 e Fernandes, 1989.

Bibliografia

ARRUTI, José Maurício Andion. A Emergência dos “Remanescentes”: Notas para o Diálogo entre Indígenas e Quilombolas. *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Vol. 3. No. 2. 1997. Pp. 7-39

BHABHA, Homi. “O Compromisso com a Teoria”. In _____. ARANTES, A A.(Org.) *O Espaço da Diferença*. Campinas . Papirus. 2000. Pp. 10-29.

CARDOSO, Hamilton. E Agora? *VERSUS*, Nº 23, julho-agosto de 1978

CARDOSO, Hamilton. “Um Pouco da História da Esquerda”. *Lua Nova. Cultura e Política*. Vol. 1., no. 3, outubro-dezembro. 1984. Pp. 42-49

CARDOSO, Hamilton . “Zumbi: Memórias de São Paulo”. In . Hamilton B. Cardoso. *(Re)Vivendo Palmares*. Araraquara. FECONEZU. 2000. pp. 4-9.

CARDOSO, Hamilton. “O Resgate de Zumbi”. *Lua Nova. Cultura e Política*. vol.2, no. 4, janeiro-março. 1986. Pp. 63-67.

CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. Belo Horizonte. Maza Edições. 2002.

COSTA, Sérgio. “Movimentos Sociais, Democratização e Construção de Esferas Públicas Locais”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. nº 25. São Paulo. 1997a. pp. 1121-134.

COSTA, Sérgio. “Três Esferas do Espaço Público no Brasil”. *Novos Estudos*. CEBRAP. nº 47. São Paulo. 1997b. pp. 179-192.

EVERS, Tilman. “Identidade, A Face Oculta dos Novos Movimentos Sociais”. *Novos Estudos CEBRAP*. V.2, No. 4, abril de 1984. Pp. 11-23.

FÉLIX, João Batista de Jesus. “Pequeno Histórico do Movimento Negro Contemporâneo”. In . _____. SCHWARCZ, Lilia M. & REIS, Letícia V. de S. (Orgs.) . *Negras Imagens. Ensaio sobre Cultura e Escravidão no Brasil*. São Paulo. EDUSP. 1996. pp. 211- 216.

FERNANDES, Florestan. “Os Movimentos Sociais no Meio Negro”. In _____. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes volume 1*. São Paulo. Editora Ática. 1978 pp. 7-115.

FERNANDES, Florestan. *Significado do Protesto Negro*. São Paulo. Cortez Editora. 1989.

FIGUEIREDO, Marcus Faria & CHEIBUB, José Antonio Borges. “A Abertura Política de 1973 a 1981: Quem disse o que e quando - Inventário de um debate”. *Bib. O que se Deve Ler em Ciências Sociais no Brasil 2*. São Paulo. ANPOCS/CORTEZ. 1986-1987. Pp. 243-263.

FONTAINE, Pierre-Michel. “Blacks in the Search for Power in Brazil”. IN _____. *Race Class and Power in Brazil*. FONTAINE, Pierre-Michel (eds.) Center for Afro-American Studies, University of California, Los Angeles. 1985. Pp. 56-72.

HANCHARD, Michael. *Orpheus and Power. The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988*. Princeton. Princeton University Press. 1994

MACRAE, Edward. *A Construção da Igualdade. Identidade Sexual e Política no Brasil da “Abertura”*. Campinas. Editora da UNICAMP. 19XX.

MACRAE, Edward. “Os Respeitáveis Militantes e as Bichas Loucas”. In. *Caminhos Cruzados. Linguagem,*

Antropologia. Ciências Naturais. São Paulo. Brasiliense. 1982. Pp. 99-111.

NASCIMENTO, Abdias & NASCIMENTO, Elisa Larkin. “Reflexões sobre o Movimento Negro no Brasil, 1938-1997”. In. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo & HUNTLEY, Lynn. (Orgs.) Tirando a Máscara . Ensaio sobre o Racismo no Brasil. São Paulo. Paz e Terra/SEF. 2000. Pp203-236.

PINTO, Regina Pahim. O Movimento Negro em São Paulo: Luta e Identidade. Tese de Doutorado. Departamento de Antropologia. Universidade de São Paulo. São Paulo. 1993.

PINTO, Regina Pahim. “Movimento Negro e Etnicidade”. Estudos Afro-Asiáticos. No. 19. 1990. Pp. 109-124

RATTS, Alecsandro J. P. “(Re)Conhecer Quilombos no Território Brasileiro”. In ____ . Brasil Afro-Brasileiro. FONSECA, Maria Nazareth S. (Org.) Autêntica, Belo Horizonte. 2000. Pp.307-326.

VOGT, Carlos e FRY, Peter. Cafundó. A África no Brasil. Editora da UNICAMP/Companhia das Letras. 1996.

INFLUÊNCIAS AFRICANAS NA CIBERNÉTICA

Ron Eglash

Os problemas do dualismo natural / artificial encontrados pelos ciborgues são semelhantes àqueles que atormentam os ativistas e teóricos nas longas e históricas batalhas contra o racismo. O racismo primitivista funciona de modo a tornar a cultura não-ocidental demasiado concreta e assim “mais próxima da natureza” - não realmente uma cultura, mas seres de emoções incontroladas e sensações corporais diretas, enraizadas numa ecologia edênica. O racismo orientalista funciona de modo a tornar a cultura não-ocidental demasiado abstrata, assim como um “arabesco” - não realmente humana, “natural”, mas despida de emoção, preocupada apenas com dinheiro e um inescrutável transcendência espiritual. O racismo no continente africano - com tendência para o orientalismo ao norte, e o primitivismo no sul - impossibilita qualquer simples jogo de oposições que uma categoria como “cibernética africana” pudesse sustentar. Uma caracterização anti-racista das influências africanas na cibernética deve se situar de modo a não somente reverter ou refutar suas reivindicações, mas também apontar para sua construção histórica.

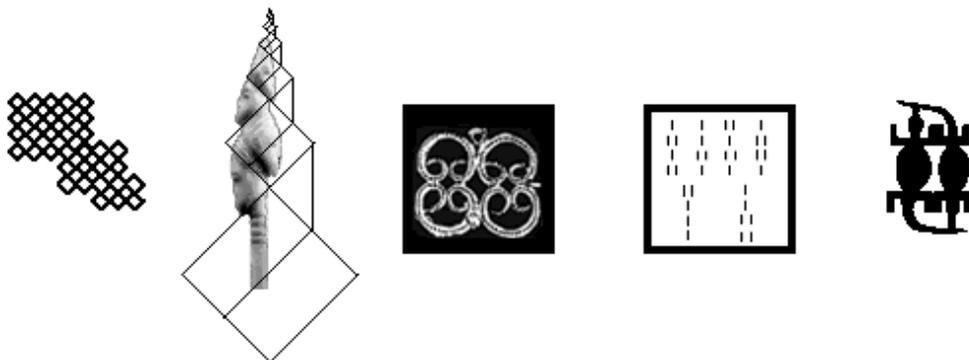
A oposição ao racismo vem sendo frequentemente composta através de duas estratégias essencialistas, totalizadoras: semelhança e diferença. Por exemplo, Mudimbe (1988) demonstra como a categoria de uma “filosofia africana” singular tem sido basicamente uma invenção da diferença, surgindo do jogo entre “os belos mitos da ‘mente selvagem’ e as estratégias ideológicas africanas da alteridade”. Em contraste, os estruturalistas, como Lévi-Strauss, tentaram provar que os sistemas conceituais africanos são fundamentalmente os mesmos dos europeus (ambos com base em sistemas de símbolos arbitrários). O problema dessas avaliações unitárias de *status* epistemológico é apontado com especial clareza pelas contradições na abordagem filosófica de Sandra Harding, onde a visão conceitual africana foi inicialmente caracterizada como o oposto holístico do reducionismo ocidental (Harding 1989), e logo depois como tendo exatamente a mesma abordagem analítica da ciência ocidental (Harding 1990). Como nota Mudimbe, nem a semelhança nem a diferença são suficientes.

Essa crítica indica que a análise de interações entre a teoria cibernética e a diáspora africana não devem ser limitadas a uma perspectiva puramente epistemológica. Ao mesmo tempo, contudo, análises científicas socialmente fundamentadas têm apresentado com bastante frequência um tipo de abordagem “Realpolitik” para a construção social da cibernética, uma construção dentro da qual a ciência da computação e dos sistemas de controle é meramente um pobre disfarce para métodos de dominação e controle social (Lilienfeld 1974). Aqui qualquer entidade subalterna (mulher, não-branco, classe operária, etc.) aparece somente como outra vítima impotente, tipicamente para a qual a existência natural anterior corre o risco da intrusão do artifício. Assim, o ponto central deste estudo sobre as ‘contribuições’ africanas para a cibernética não é uma tentativa de menosprezar as tragédias brutais encenadas por essa ciência, mas, ao contrário, ressaltar os aspectos multifacetados de sua história, e assim as possibilidades para resistência e reconfigurações. Situando-se entre questões de estrutura epistemológica e as construções sociais da ciência, este estudo vai sugerir algumas possíveis origens da teoria cibernética na cultura africana, as maneiras como os Negros (1) vêm lidando com o aumento da tecnologia cibernética no ocidente, e a confluência dessas duas histórias na experiência vivida pela diáspora africana.

Informação e Representação na Cibernética

A teoria cibernética se fundamenta em duas dimensões dos sistemas de comunicação. Uma é a estrutura da informação, outra é a representação física daquela informação. A característica mais importante de uma estrutura de informação é a sua complexidade computacional, que é a medida de sua capacidade de “recursão” (ou seja, auto-referência, reflexividade). Este resultado matemático vem bem ao encontro de nossa intuição a respeito do papel crucial da consciência reflexiva em nossa própria “estrutura da informação”. A característica mais fundamental de um sistema representacional é a distinção analógico-digital. A representação digital exige uma tabela de códigos (dicionário, código Morse, código genético, etc.) com base em símbolos físicos arbitrários (textos, números, as cores da bandeira, etc.). Saussure apontou essa característica quando falou da “arbitrariedade do significante linguístico”. A representação analógica

está baseada na proporcionalidade entre as mudanças físicas de um sinal e as mudanças na informação que ela representa (formas de onda, imagens, entonação da voz). Por exemplo, à medida que minha excitação aumenta, aumenta o volume da minha voz. Ao mesmo tempo que os sistemas digitais usam a gramática, a sintaxe e outras relações de lógica simbólica, os sistemas analógicos têm como base a dinâmica física - o campo da retroalimentação, histerese e ressonância. Essa dicotomia é fundamental para os debates atuais no campo da cibernética, a respeito de, por exemplo, qual o tipo de representação empregado pelos neurônios no cérebro humano, ou o tipo recomendado para cérebros artificiais.



Nos primeiros anos da cibernética na América, os sistemas analógicos e digitais eram vistos como epistemologicamente equivalentes, ambos considerados capazes de representações complexas (cf. Rubinoff, 1953). Mas, no início da década de 60, um dualismo político juntou-se a essa dicotomia da representação. Os radicais da “contracultura” da comunidade cibernética - Norbert Wiener, Gregory Bateson, Hazel Henderson, Paul Goodman, Kenneth Boulding, Barry Commoner, Margaret Mead, entre outros - afirmaram erroneamente que os sistemas analógicos eram mais concretos, mais “reais” ou “naturais”, e por isso (de acordo com essa cibernética romântica) eticamente superiores. No campo social, isso convergiu com o legado de Rousseau sobre a superioridade moral das culturas orais sobre as letradas(2). Assim, por exemplo, McLuhan (1966) escreve:

“Foi uma... revelação importante quando a escrita veio destribilizar e individualizar o homem... A ‘cibernização’ parece estar nos distanciando do mundo visual da informação classificada de volta ao mundo tribal de padrões integrais e consciência coletiva”(McLuhan, 1966, p.102).

Para os afro-americanos isto significou uma valorização debilitante. Eles poderiam usar esse argumento ético para combater algumas formas de racismo, mas somente no sentido de serem identificados como nativos inocentes e inconscientes num passado perdido. Assim, os costumes africanos de “representação” no uso da escultura, movimento e ritmo, foram com frequência abandonados em favor de tendências modernistas que pregavam ser a África a cultura da não-representação, a cultura do Real.

Já na década de 70, a difusão das críticas epistemológicas do realismo - lembrando que é a representação que permite a auto-consciência e a intencionalidade - resultou em interpretações que limitavam a análise cultural a significantes arbitrários. A dança africana, por exemplo, seria um conjunto de símbolos de movimento, não uma forma de onda.

Subsequentemente, a análise cultural africana ficou separada entre aqueles que mantinham o tropo modernista da identidade africana, fundamentada no realismo naturalista (reconhecendo os sistemas analógicos, porém recusando-se a vê-los como representações), versus aqueles que adotaram o tropo pós-moderno da metáfora textual (que evita o primitivismo ao custo do abandono do reconhecimento de sistemas analógicos) - *reggae* versus *rap*. (3)

A cibernética pós-moderna, contudo, mostrou que os sistemas analógicos são capazes de representações flexíveis, tais como exigidas na *performance* de computações complexas (equivalentes à Máquina de Turing), como ficou demonstrado, tanto na teoria como na experimentação (Wolfram 1984, Touretzky 1986, Rubel 1989, Blum, Shub and Smale 1989). Em particular, uma nova apreciação acerca dos sistemas analógicos foi especialmente fundamental para o surgimento da geometria fractal, da dinâmica não-linear e outros ramos da teoria do caos (Gleik 1987, também Dewdney 1985, Pagels 1988). Olhando os sistemas

físicos como formas de computação, e não como meras estruturas inertes, os pesquisadores ficaram abertos à possibilidade de haver uma variação infinita na dinâmica física determinista. Os sistemas analógicos podem atingir os mesmos níveis de computação recursiva dos sistemas digitais; os dois são equivalentes epistemológicos.

Em outras palavras, o apelo a sistemas digitais na cultura africana pode bem ter sido um antídoto necessário para o retrato social oblíquo da mesma, mas não é o único recurso para combater os argumentos epistemológicos etnocêntricos. As culturas africanas efetivamente desenvolveram sistemas de representação analógica, capazes de lidar com complexidades da recursão, e há indicações de que essa tecnologia nativa vem mantendo conversações com os conceitos cibernéticos do ocidente.

A África na origem da cibernética

O uso da cultura material da África como uma forma de representação analógica, é especialmente intenso nos casos de fluxos de informação recursiva. Na arquitetura da África o escalonamento recursivo - que é geometria fractal - pode ser vista numa variedade de formas.

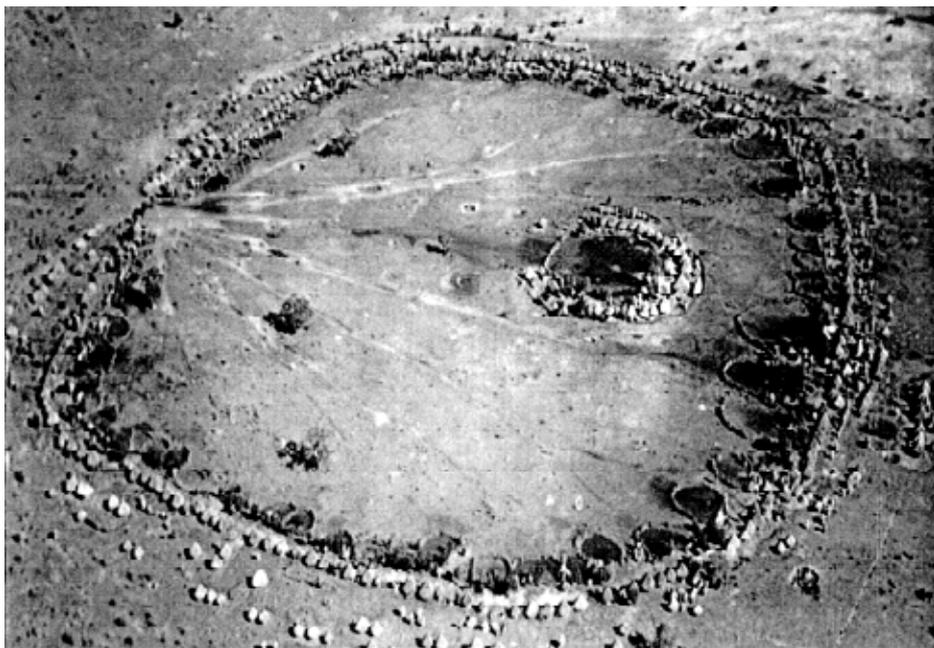


Na África do Norte, ele está associado à retroalimentação da forma artística do ‘arabesco’, particularmente nas ramificações das ruas das cidades. Na África Central, ele pode ser visto nas formações de paredes retangulares adicionais e, na África Ocidental, podemos ver redemoinhos de casas circulares e celeiros. Isto não está limitado à questão visual; a estrutura fractal dos padrões de povoados africanos foi confirmada pela análise computacional de fotos digitalizadas em Eglash e Broadwell (1989).

O escalonamento recursivo nos templos egípcios pode ser visto como uma versão formalizada da arquitetura fractal encontrada em outros lugares da África, e é altamente significativo em seu uso da seqüência Fibonacci (Badawy 1965, ver Petruso 1985, ainda para o uso da seqüência pelos egípcios). A seqüência leva o nome de Leonardo Fibonacci (1175-1250), também associado a um exemplo incomum de arquitetura recursiva na Europa (Schoroeder 1991, p. 85). A seqüência Fibonacci foi um dos primeiros modelos matemáticos para padrões de crescimento biológico, e serviu de inspiração para Alan Turing e outras figuras importantes na história da morfogênese computacional. Como Fibonacci foi mandado para o norte da África ainda menino e devotou seu tempo lá ao estudo da matemática (Gies e Gies 1969), é bem possível que esse exemplo seminal de escalonamento recursivo seja de origem africana.

Benoît Mandelbrot, o “pai da geometria fractal” relata que sua invenção é o resultado da combinação da matemática abstrata de Georg Cantor com os estudos empíricos de H. E. Hurst. Cantor foi um místico rosacruz do século XIX, que freqüentemente combinava matemática com crença religiosa. Seu primo, Moritz Cantor, foi um famoso erudito em geometria da arte e arquitetura egípcias. Diante desses fatos, e da semelhança entre essa primeira geometria fractal européia e a estrutura da arquitetura egípcia que simboliza a criação (a flor de lótus), é bem possível falarmos aqui também de uma origem egípcia. H.E. Hurst também tem ligações com o Egito, como discutiremos adiante.

O escalonamento recursivo também ocorre no caso de certas formas esculturais africanas, onde é muitas vezes relacionado a conceitos religiosos animistas. Embora frequentemente reduzido a “idolatria fetichista” ou “espiritualidade natural” na avaliação ocidental, o animismo, ao contrário, se preocupa tipicamente com a transferência cultural da informação ou energia, por meio da dinâmica física. Embora as religiões animistas ainda hoje estejam ativas na África, essa idéia da forma física animada é bem antiga, e se encontra refletida nos mitos de Deus criando a humanidade a partir do barro. Em algumas tradições do norte da África certos espiritualistas podiam criar seus próprios robôs de barro, os *golens*. Goldsmith (1981) fala de lendas de *golens* que datam do século IV a.c., e relata sua contínua popularidade nos mitos judaicos. Norbert Weiner, judeu fundador da cibernética analógica, foi muito influenciado por esse conceito de informação presente na dinâmica física (Heims 1984, Eglash 1992). Ele fez diversas referências ao *golem* em seus escritos, e relatou que desde criança era fascinado pela idéia de conseguir dar vida a um boneco. Sua identidade religiosa estava estreitamente ligada ao *gashmuit*, o lado informal, físico (e tradicionalmente feminino) do judaísmo, e tinha especial orgulho de ser da linhagem do famoso físico egípcio, Moses Maimonides.

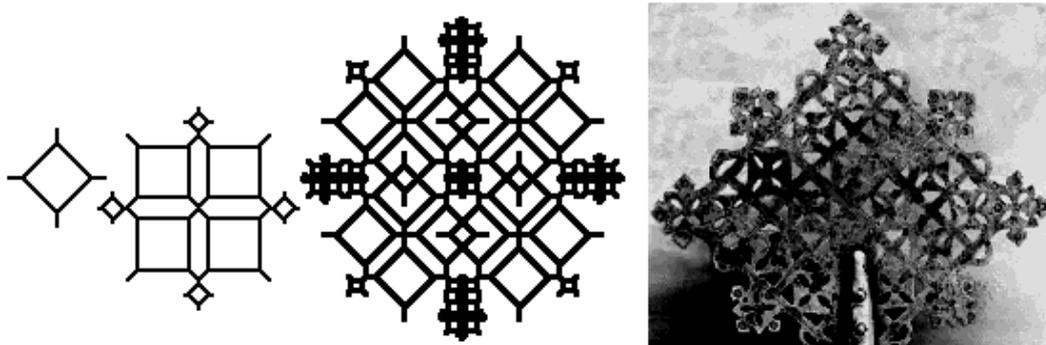


Além da representação analógica espacial, muitas sociedades africanas desenvolveram técnicas para a representação analógica de sistemas de variação de tempo, incluindo a transformação em frequência – ou representação do domínio de fase. Num desenho feito para o autor por um vidente bambara, vemos a energia animista fluir, visualizada como uma onda em espiral desprendendo-se de um ovo sacrificial. As linhas tracejadas dentro da figura representam um código digital simbolizando boa sorte. Os esquemas ondulatórios na arte egípcia (Badaway 1959) denotam uma compreensão do movimento como uma série de tempo ritmado, e a transformação da série tempo para a representação do domínio da frequência pode ser vista nas conceitualizações africanas de tempo circular. Um exemplo extremo da análise africana da série-tempo é a procura por padrões para as enchentes do Nilo. Os dados mais recentes da pesquisa que vem sendo feita há 15 séculos, formam a base para o trabalho de H. E. Hurst, mencionado acima. Funcionário público do governo britânico, Hurst passou 62 anos no Egito, e finalmente elaborou uma lei de escalonamento, com base nessa série-tempo, a qual Mandelbrot usou para transformar a teoria abstrata de Cantor em prática empírica.

A análise de frequência mais comumente usada por Weiner e outros na cibernética moderna é a série de Fourier. Fourier iniciou seu trabalho com uma análise da teoria das equações de Descartes; ele não abandonou esse enquadramento estático até sua expedição ao Egito em 1798, onde estudou a geometria da arquitetura egípcia. Foi aí que ele projetou a base para o desenvolvimento de sua série. Uma comparação entre as visões de Fourier de convergência de uma seqüência e um diagrama de arquitetura egípcia (que, devido à seqüência de Fibonacci, também mostra a convergência até um limite), sugere que o conceito africano de estrutura recursiva e forma dinâmica pode ter contribuído também para essa análise.

A influência da África na cibernética americana

Relacionados a esses sistemas de recursão analógica, estudos sobre a auto-referência computacional podem também estar sujeitos a influências africanas. Por exemplo, Seymour Papert, um cientista de computadores, branco, líder no campo da computação hierárquica não-recursiva na década de 1960, fez uma dramática conversão para a computação descentralizada em seguida ao seu trabalho para a ONU na África, em meados da década de 1970. Um outro engenheiro branco, N. Negromonte, desenvolveu seus conceitos sobre computação auto-organizada após seu estudo sobre “arquitetura vernacular”, a maior parte da qual era africana. Earl Jones, um dos primeiros engenheiros computacionais afro-americanos, foi um inovador no campo da distribuição descentralizada de dados.



As redes de computação analógica vêm se tornando cada vez mais importantes na fase pós-moderna da cibernética americana, onde não são mais um baluarte da ciência holística *hippie*, mas uma área de pesquisa promissora (com fundos suficientes) para os setores militar e industrial (Eglash 1990, 1992). A influência da África na ciência americana vem desde as contribuições feitas pelo conhecimento dos escravos sobre biologia e metalurgia; a biologia (especialmente a botânica) é particularmente significativa para a cibernética, devido ao seu envolvimento com modelos de codificação da informação. Enquanto relatos românticos da diferença cultural empregariam o conhecimento da botânica para enfatizar a “naturalidade” das tradições africanas, esta certamente não é a única interpretação. George Washington Carver, por exemplo, declarou que Deus não só criou o Reino das Plantas e o Reino dos Animais, mas também o “Reino do Sintético”. Essa legitimação espiritual do artificial combina bem com as tradições religiosas africanas da representação analógica discutidas acima.

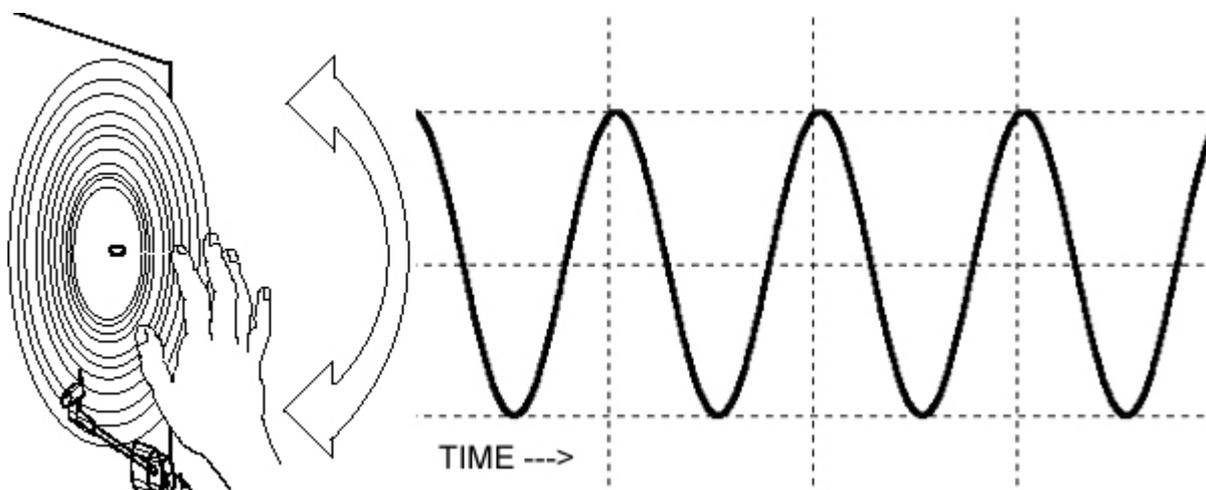
Uma linha direta de influências africanas na cibernética analógica pode ser vista no trabalho de E.E. Just, que utilizou a música tanto como um modelo conceitual para a morfogênese biológica descentralizada, quanto como base cultural para a compreensão de sua herança africana (Manning 1983, pp. 203, 261). O trabalho de Just, particularmente aquele sobre a informação codificada na representação não simbólica (em parte com base na rebeldia de Just contra a posição de que a única informação intra-celular é a de um “código-mestre” situado no núcleo da célula), foi retomado por Ross G. Henderson, uma influência importante dentro da comunidade da GST (Teoria Geral dos Sistemas) (Haraway 1976), a qual, por sua vez, influenciou as origens da cibernética por meio de estudos de fenômenos auto-organizados agregados e curvas de retroalimentação positiva.

Como foi anteriormente observado, a GST e a comunidade da cibernética a ela relacionada, tomou um caminho romântico na década de 1960, que resultou na invalidação da concepção analógica pelo Realismo (cf. o relato de Varela sobre o “ponto de vista não-representacionista” desenvolvido na década de 60 com McCulloch, Maturana e outros [Varela 1987, pp. 48-49]). O pouco envolvimento que a comunidade Negra teve com o movimento cibernético foi, contudo, freqüentemente oposto a essa tendência romântica. Por exemplo, durante o primeiro congresso sobre Pesquisa Cibercultural, realizado em 1966, James Boggs, um ativista político Negro, sugeriu que a “nova sociedade cibercultural” não se alienasse dos Negros porque (ao contrário dos brancos) eles podiam desenhar uma história de trabalho onde sua dupla identidade, como máquinas biológicas automáticas e como produtores/usuários das máquinas, estava profundamente imbricada com sua identidade cultural (Boggs 1966, p. 172). A identificação dos Negros com categorias do artificial é aqui política, mas converge para as mesmas concepções que serviram de informação para Carver e outros; conceitos que caminham paralelamente a legitimações animistas do artificial na África.

A experiência vivida das interações de afro-americanos, entre as inovações da diáspora africana e a maneira

como sobreviveram ao racismo americano, está particularmente aparente no trabalho de mulheres afro-americanas. De acordo com o argumento de Nakano Glenn (1992), em favor dos prestadores de serviços, gênero e raça não podem ser reduzidos a “opressões aditivas”, e devem ser vistos como o lugar de uma dinâmica interligada ou relacional. Por exemplo, tanto o trabalho tradicional de mulheres africanas (Hay e Sticher 1984), como os locais específicos de trabalho para mulheres de qualquer etnia na América, têm contribuído para a frequência de seu envolvimento nos campos relacionados à biomedicina. De 1876 a 1969, mais da metade das mulheres Negras com PhD em ciências está incluída na área da biociência (Jay 1971), e a inventora Negra Clara Fry se especializou em instrumentos de assistência para a área da saúde (James 1989, p. 80). O exemplo mais relevante na cibernética é o trabalho de Patrícia Cowings, que produz ciborgues para a NASA. Numa entrevista, Cowings fala de seu uso da bio-retroalimentação analógica como método para reduzir o mal-estar causado pelo movimento no espaço, e aponta diversas interações complexas entre sua identidade como mulher Negra e sua bem sucedida carreira na cibernética. No entanto, ela se distanciou de qualquer pretensão a uma simples mimesis da “cultura africana” em suas operações dentro da cibernética. As contribuições das mulheres afro-americanas para o que é hoje a cibernética moderna devem ser vistas como uma forma de resistência que não pode ser reduzida a nem à restauração da tradição nem a um novo lugar no universalismo.

A cibernética Negra na era pós-moderna



A rejeição do romantismo cibernético pelos afro-americanos radicais não foi mais necessária em meados da década de 1970, quando a subcultura jovem havia saído do naturalismo *hippie* para a afinidade urbana do rock punk e do hip-hop (Hall 1980, Hebdige 1987, Hooks 1990). Assim, o popular grupo de rap Digital Underground mostra um entendimento da cibernética que é politicamente oposto, porém não mais primitivista ou naturalista. Ao mesmo tempo que o impacto de novas tecnologias cibernéticas nas comunidades afro-americanas vem fazendo parte de uma longa história de deslocamentos da mão-de-obra (Jones 1985, Hacker 1979), racismo ambiental e outras formas de opressão, podemos detectar aqui também algumas indicações de apropriação de tecnologia em novas configurações. Por exemplo, o famoso som de “*scratch*” no hip-hop surgiu quando o silêncio normal de fundo do toca-disco do DJ era amplificado e recolocado no ritmo das batidas, de maneira que se tornasse um instrumento sintético ativo; girando discos no toca-disco.

Até que ponto essa cibernética subcultural é apenas uma bricolagem – rearrumando componentes disponíveis para atingir uma meta prática – e até que ponto ela é um entendimento mais profundo de princípios abstratos? Primeiramente, devemos observar que a cibernética “oficial” é as duas coisas; ela utilizou princípios abstratos preexistentes – retroalimentação, teoria da informação, etc. – para aplicação prática em uma nova montagem. Certamente, as divisões entre bricolagem e ciência em geral são muito mais permeáveis do que fomos levados a crer. Esse ponto foi demonstrado de maneira admirável no estudo de Sherry Turkle sobre estilos de programação por bricolagem na comunidade hacker, onde ela também nota que a interação entre a cultura popular e a comunidade científica é uma fonte ativa de idéias em ambas as direções.

Vamos levar este ponto um pouco mais adiante. Pondo de lado tanto a definição de cibernética, como sua interação com a cultura popular, que tipos de eficiência tecnológica a cibernética vernacular da comunidade afro-americana representa? Uma ilustração clara pode ser encontrada na notável utilização do dualismo analógico/digital para produção de significantes musicais, nas divisões entre reggae e rap. Como falamos antes, o reggae está mais alinhado com a idéia naturalizante da modernidade, e o rap com as afinidades artificiais do pós-moderno. No reggae podemos ver a linguagem da representação analógica. O “Rastaman Vibration” nos permite “entrar no ritmo”, nós nos tornamos pontos centrais ressonantes ligados pelas formas de onda de uma batida polifônica. No rap é a comunicação digital que é o significante da identidade cultural. As harmonias naturais são quebradas por partículas sonoras arbitrárias e colagem vocal, e a melodia é subordinada a um código de sobreposição renovado; uma reprogramação mutante do software social.

Do ponto de vista dos estudos culturais, o uso da divisão analógica/digital em reggae versus rap realmente conta como eficiência tecnológica. Mas seria a mesma coisa do ponto de vista de um engenheiro cibernético? O uso do som de *scratch* mencionado anteriormente está associado ao surgimento do rap, embora os discos sejam dispositivos analógicos. Do mesmo modo, o reggae se utiliza de um leque de equipamentos de áudio, tanto analógicos como digitais. Não seria o uso da linguagem tecnológica nas subculturas africanas da diáspora meramente um jogo de lingüística? A resposta é não. A despeito da (na verdade, por esta razão) grande variedade de aparatos, os artistas do rap e do reggae criaram uma tecnologia para processamento de sinais que iria efetivamente de encontro às especificidades da atual engenharia cibernética. A evidência disso começa com o trabalho de Richard Voss, que foi o primeiro a medir, em 1977, a dimensão fractal para vários tipos de comunicação acústica. Voss descobriu que a arbitrariedade física dos significantes digitais dava a entender que as formas de onda da comunicação digital eram uma sucessão de sinais de certa maneira aleatórios, criando de modo geral um “espectro de ruído branco”. Por outro lado, em formas de onda analógicas, as mudanças ocorridas na informação a longo prazo refletiam-se em mudanças de sinais também a longo prazo. Considerando que havia igual mudança de informação em muitas escalas, o resultado foi uma estrutura fractal, ou “espectro de ruído 1/F”, no caso da comunicação analógica. Desta maneira, a forma da onda criada pela mudança de entonação na fala, que ocorre em princípio devido às diferenças fonéticas entre as palavras, tende para o sentido do espectro de ruído branco, enquanto que a tonalidade no caso da música mostra a representação analógica.

Voss (1988) mostrou posteriormente que essa relação valia para todos os tipos de música, tanto instrumental como vocal, com amostras que vão dos ragas indianos até as cantigas do folclore russo. Meus próprios estudos (Eglash 1993) demonstram que, enquanto a música reggae também tem essa estrutura fractal, o rap é a única música (além dos experimentos de vanguarda, tais como os de John Cage) que quebra essa regra. A razão para isso é a violação intencional da representação analógica pela codificação digital, uma violação que invoca a postura oposicionista dos artistas de rap, mas também oferece uma visão positiva das possibilidades de suas inovações cibernéticas. Além disso, as fusões de reggae e rap, que estão se tornando cada vez mais populares (por exemplo, raggamuffin), têm características que indicam seus sinais se assemelham e geram um valor médio de dimensão fractal a meio caminho entre os dois. Essa precisão do controle sobre um princípio abstrato da cibernética indica que não é somente uma questão de adotar uma terminologia; a identidade da diáspora africana está expressa nesses exemplos por meio da manipulação consciente de características de sinais complexos.

Aplicações para o ensino da ciência

Poderia-se pensar que essa tão rica cibernética vernacular fosse um recurso óbvio para melhorar o ensino da ciência, mas tais oportunidades foram postas de lado. Por exemplo, o órgão Avaliação Nacional do Progresso Educacional (NAEP), mencionado em Anderson (1989), relata que estudantes Negros do 2º grau encontram barreiras culturais à sua participação na área das ciências, com base em estudos que supostamente indicam “poucas experiências relacionadas à ciência” (p. 45). Mas os exemplos de tais experiências – como plantar uma semente ou observar um animal quebrar a casca do ovo – são antes de tudo naturalistas; os reinos artificiais dos videogames e da tecnologia de áudio, que certamente são “relacionados com a ciência”, estão completamente excluídos. Ainda mais perturbador é o argumento das “barreiras culturais” com base em relatórios declarando que “uma parte significativa de Negros não tinha confiança na capacidade da ciência

para solucionar a maior parte ou alguns de nossos problemas”, e que eles estavam “menos convencidos ainda dos benefícios da ciência para a sociedade” Aqui, um caminho potencial que levaria jovens Negros ao estudo da ciência – por reconhecer em sua crítica uma compreensão inteligente da história da ciência -, é posto de lado por ignorância.

Da mesma maneira, uma ideologia do individualismo é persistentemente demonstrada como característica neutra e universal do estilo científico e do pensamento racional (Pearson 1985, p. 174), que os afro-americanos deveriam adotar. Mas, como no caso de retorno à computação coletiva da cibernética, a produção científica coletiva pode muitas vezes ser um forte caminho para o sucesso. Tanto esse individualismo obrigatório, como as suposições naturalistas apontadas acima, aparecem no relatório da NAEP onde se lê que os jovens afro-americanos “não tinham tanta certeza, como seus pares em âmbito nacional, de que atos individuais poderiam fazer alguma diferença na solução de problemas sociais”. Resistências contra o “uso de um carro econômico, separar o lixo para reciclagem, ou apagar as luzes” seriam sintomas dessa patologia (p. 48). Uma melhor compreensão das ligações culturais afro-americanas com a ciência indicaria que tais abordagens individualistas não são nem universais nem particularmente benéficas.

Conclusão

Em suma: a história das interações africanas com a cibernética não se dá em torno de uma única essência. Ela inclui engenheiros brancos trazendo idéias da África e engenheiros Negros que não reivindicam inspirações calcadas em qualquer tradição étnica. Um retrato da dinâmica multivariada entre a diáspora africana e a informática – da celebração da cultura popular à luta de cientistas minoritários – deve trazer junto a compreensão adquirida pela experiência de vida de um povo, a partir de uma multiplicidade de configurações étnicas, que se viu agrupado, conectado em rede e estranhamente envolvido na interface evolucionária de uma sociedade ciborgue.

Notas

1. Optamos por respeitar a grafia do texto original, onde a palavra “Black” aparece sempre grafada com a inicial maiúscula (N. E.)
2. Isto foi combatido de diversas maneiras por estruturalistas e pós-estruturalistas. De acordo com Levi-Strauss, a arbitrariedade de simbolismos não-ocidentais (uma raposa significa estupidez em uma mitologia e astúcia em outra) é prova de que eles são tão digitais quanto os europeus, à exceção da dicotomia oral/escrita. Derrida, ao mesmo tempo que concorda com essa posição, refuta Levi-Strauss por manter a dicotomia oral/escrita, e detalha como a linguagem é tão somente a escrita lançada no ar em vez de no papel – dessa maneira usando novamente a digitalidade como justificativa para a equivalência epistemológica. O trágico é que os pós-estruturalistas abraçaram a suposição de Rousseau de que a representação analógica não é tão abstrata como a digital.
3. Isto não quer dizer que a divisão seja uniforme (o uso ocasional de motivos digitais no reggae), nem que não existam casos da terceira alternativa, a representação analógica, de ambos os lados. Por exemplo, enquanto Monique Witting, em *The Lesbian Body* usou colagem digital para criar um auto-nascimento centrado em valores europeus, o auto-nascimento lésbico de Audre Lorde em *Zami* era igualmente recursivo, porém fundamentado na representação analógica.

Bibliografia

Armstrong, R.P. *The Affecting Presence*. Urbana University of Illinois Press, 1971

Badawy, A. *Ancient Egyptian Architectural Design*. Berkeley; University of California Press, 1965.

Badawy, A. “*Figurations égyptiennes à schéma ondulatoire*.” *Chronique d’Égypte*. 34 (68), July 1959,

- Blum, L., Snub, M., and Smale, S. "On a theory of computation and complexity over the real numbers." *Bulletin of the American Mathematical Society* 21, no. 1, July 1989, pp. 1-46
- Boggs, J. "The Negro in Cybernation." in *The evolving society; the proceedings of the first annual Conference on the Cybercultural Revolution – Cybernetics and Automation*, 1966.
- Butcher, E.L. and Petrie, W.M.F. "Early Forms of the Cross." *Ancient Egypt*. 1916, part III, pp 1-109.
- Clark, G. *The Man Who Talks to Flowers*. St. Paul Macalester Park Publications, 1939
- Clayton, P.A. *The Rediscovery of Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 1962.
- Cole, H.M. and Ross, D.H. *The Arts of Ghana*. Los Angeles: UCLA Museum of Cultural History, 1977.
- Dewdney, A.K. "Building computers in one dimension sheds light on irreducibly complicated phenomena." *Scientific American*, (February 1985) pp, 18-30,
- Derrida, J. *Of Grammatology*. Baltimore. Johns Hopkins, 1974.
- Duly, C. *The Houses of Mankind*. London Blacker Calmann Cooper, 1979.
- Eglash, R. "Postmodern cybernetics: holistic military technology." Paper delivered at Social Studies of Science Society, Irvine Ca. November 1990.
- Eglash, R. *A Cybernetics of Chaos*. Ph.D. Dissertation in History of Consciousness, University of California, Santa Cruz, 1992.
- Eglash, R. "Inferring representation type from the fractal dimension of biological communication waveforms." *Journal of Social and Evolutionary Structures*. 16, no. 4, 1993
- Eglash, R. and Broadwell, P. "Fractal geometry in traditional African architecture." *Dynamics Newsletter*. June 1989. pp 1-10.
- Gleick, J. *Chaos-making of a new science*. New York: Viking, 1987
- Gies, J. and Gies, F. *Leonardo of Pisa and the New Mathematics of the Middle Ages*. New York: Thomas Crowell, 1969.
- Hall, S. (ed) *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. London Hutchinson, 1980.
- Hambidge, J. *The Elements of Dynamic Symmetry*. New York: Dover, 1967.
- Haraway, D.J. *Crystals, Fabrics, and Fields*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Harding, S. *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Harding, S. *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking From Women's Lives*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Hay, M.J. and Stichter, S. (eds.). *African Women South of the Sahara*. New York: Longman, 1984.
- Hebdige, D. *Cut 'n' mix: culture, identity, and Caribbean music*. New York: Methuen, 1987. Negroes in

Science. Detroit: Balamp, 1971.

Jones, J. *Labor of Love, Labor of Sorrow: Black Women, Work and the Family from Slavery to the Present*. New York: Basic Books, 1985.

Lamy, L. *Egyptian Mysteries*. New York: Crossroad, 1981.

Lilienfeld, R. *The Rise of Systems Theory*. New York: John Wiley, 1978.

Lorde, A. *Zoni: A New Spelling of My Name*. New York: The Crossing Press, 1982.

Mandelbrot, Benoît. *The Fractal Geometry of Nature*. San Francisco: W.H. Freeman, 1982.

Manning, K.R. *Black Apollo of Science*. Oxford University Press, 1983.

May, R. "Simple Mathematical Models with Very Complicated Dynamics," *Nature* no 261 (1976), pp 459-67.

Mc Murry, L.O. *George Washington Carver, Scientist and Symbol*. New York Oxford University Press, 1981.

Museum of Primitive Art New York. *Bombard Sculpture from the Western Sudan*. New York University Publishers, 1960.

Negroponte, N. *Soft Architecture Machines*. Cambridge. MIT Press, 1972.

Pagels, H.R. *The Dreams of Reason, the Computer and the Rise of the Sciences of Complexity*. New York. Simon and Schuster, 1988.

Perczel. C.F. "Ethiopian Crosses at the Portland Art Museum." *African Arts* 12, no.3, 1975.

Petrie, F. "The Treasure of Antinoe," *Ancient Egypt* 1920, part 1, pp. 1-14,

Petruso, K.M. "Additive Progression in Prehistoric Mathematics: A Conjecture." *Historia Mathematica* 12 (1985), 101-106.

Pitt-Rivers, A. *Antique Works of Art from Benin*. New York: Dover, 1976.

Rössler, O. *Zeitschrift für Naturforschung* 13a, (1976), p. 259.

Rubel, L.A. "Digital simulation of analog computation and Church's thesis." *Journal of Symbolic Logic*. v.34, no. 3 (September 1989) pp. 1011-1017.

Rubinoff, M. "Analogue and digital computers – a comparison." *Proceedings of the IRE*. (October 1953), pp 1254-1262.

Ruelle, D. and Takens, F. "On the nature of turbulence." *Communications in Mathematical Physics* 20 (1971), pp. 167-92.

Schroeder, M. *Fractals, Chaos, and Power Laws*. New York: W. H, Freeman, 1991.

Sertima, I.V. *Blacks in Science*. New Brunswick. Transaction Books, 1984.

Thompson, R.F. *African Art in Motion*. Los Angeles. University of California Press, 1974.

Touretzky, D.S. "BoltzCONS: Reconciling connectionism with the recursive nature of stacks and trees," *Proceedings of the 8th Annual Conference of the Cognitive Science Society* (1986), pp 522-530

Vergis, A., Steiglitz, K., and Dickinson, B. "The complexity of analog computation." Technical report No 337, Dept of Electrical Engineering and Computer Science, Princeton University (February 1985).

Voss, R.F. & Clarke, J. "1/F noise in music". *Journal of the Acoustical Society of America* 63 no 1, (1978), pp,258-263,

Wittig, M. *The Lesbian Body*. Boston, Beacon Press, 1973.

Wolfram, S. "Universality and complexity in cellular automata" *Physica* 10 D (1984), 1-35

Zaslavsky, Claudia. *Africa Counts*. Boston: Friable, Weber & Schmidt, 1973.

Tradução de Dora Wheeler

Fonte: Revista Item nº 5 (www.revistaitem.com.br).

TECNOLOGIA DO TRANSE

Hermano Vianna



Imagine a cena, como que retirada do mais exótico filme iraniano: um brasileiro, cansado de se sentir pouco informado sobre os novos rumos do pop contemporâneo, decide finalmente se deixar seduzir pela propaganda dos cadernos culturais dos jornais e penetrar no mundo das raves.

Ele chega no local da festa. Nos primeiros momentos, não consegue decifrar exatamente o que acontece na pista de dança. Suas primeiras impressões são apenas auditivas: o que mais se ouve é um som percussivo poderoso e quase ensurdecedor, que se repete hipnoticamente. Os vocais, quando eles existem, parecem variar sobre um único tema: “Deixe a batida tomar conta do seu corpo!” Ou: “Get out of your mind!” (Saia da sua mente). Milhares de pessoas parecem estar ali justamente para seguir aquelas ordens.

Quando as imagens da pista de dança entram em foco, qualquer observador poderá sentir a energia “durkheimiana” (vide “Formas Elementares da Vida Religiosa”) gerada por tamanho esforço coletivo para se entrar em transe. Do movimento robótico das luzes aos estimulantes (alguns ilegais, outros não) consumidos pelos dançarinos, tudo parece estar ali com a “função” de facilitar a produção de um estado que, não apenas como referência a uma droga muito consumida nesses ambientes, poderia ser chamado de extático.

A combinação funciona: nas sociedades contemporâneas, as raves são os espaços menos esotéricos (pois não envolvem iniciações religiosas) e mais internacionais, em que o êxtase é produzido em massa. Nosso brasileiro, mais ou menos familiarizado com os rituais religiosos do candomblé ou da umbanda, não resiste a fazer a comparação: ele está diante de um terreirão eletrônico. O paralelo não é de todo absurdo.

As raves não são um universo homogêneo. Uma infinidade de estilos musicais (tecno, garage, acid house, trance, ambient, goa trance, acid jazz, jungle, trip hop, entre tantos outros) embala o “transe” de dançarinos de todo o planeta. Mas todos esses estilos saíram do mesmo caldeirão cultural que nos deu os toques dos orixás: a cada vez mais globalizada diáspora africana.

O hip hop (pai do trip hop e do acid jazz) nasceu nos guetos negros de Nova York. O house (pai do acid house e do garage) nasceu nos guetos negros (e gays) de Chicago. O tecno (pai do trance) nasceu nos guetos negros de Detroit (EUA). E o jungle nasceu nos guetos negros de Londres. Ao tentar desenhar a árvore genealógica de todos esses vários “beats” (não importa as medidas de BPM, ou “beats” -batidas- por

minuto, que os diferenciam), chegaremos aos mesmos antepassados do rock, do funk, do soul, do blues, do jazz.

O jornalista/ensaísta Michael Ventura, autor de algumas das mais interessantes análises da cultura contemporânea norte-americana, já mostrou que a movimentação cultural que está na origem de todas essas músicas tem como centro irradiador principal a Congo Square de Nova Orleans (EUA), justamente o local em cujos arredores os principais pais e mães-de-santo do “voodoo” estabeleciam seus terreiros. Naquela praça os negros podiam, ao contrário de em outros lugares dos Estados Unidos, tocar tambor, bater lata, manter o “beat” vivo.

Durante todo o século 20, esse “beat”, com todo o complexo cultural que ele implica, contaminou toda a música popular do planeta. Hoje até a trilha sonora dos filmes de Bombaim são produtos do encontro da música indiana com o tecno. É uma grande vitória africana. Generalizando uma música da cantora Grace Jones, é possível dizer que hoje somos todos “escravos do ritmo”. A cultura da diáspora africana vai, aos poucos, dando esse presente para o mundo: a tecnologia para entrarmos em transe e nos libertamos -nem que seja por alguns minutos- de nós mesmos. Pode existir dádiva maior?

Tecnologia do transe: essa é a expressão literalmente correta. Não apenas como uma analogia à descrição, feita pelo historiador das religiões Mircea Eliade, do xamã como o detentor da tecnologia dos estados extáticos. A pertinência é mais óbvia: a diáspora africana aprendeu a usar a tecnologia ocidental (por muito tempo propriedade exclusiva de corporações controladas por machistas caucasianos) à sua maneira, com finalidades nunca imaginadas por seus inventores. Os negros colocam as máquinas para dançar, para produzir “diversão e arte” contra a ordem da produtividade industrial.

Para isso se apossam das idéias mais extremistas desenvolvidas no território das vanguardas históricas da música contemporânea. Qualquer informação entra na dança (e, por intermédio da dança, no pensamento). Como diz o tecnoxamã/jornalista Erik Davis -em texto sobre as pinturas de Paul D. Miller, mais conhecido como DJ Spooky (intelectual afro-americano, espécie de líder de um movimento musical apelidado de “illbient”, o lado negro do ambient)-, o “mais extraordinário produto tecnocultural da diáspora africana” é “o feedback mutante entre músicas e máquinas”.

Fonte: Folha de São Paulo (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>).

[Postado em 03 de junho de 2005]

RELIGIÃO DE RUA E MAGIA DA MATRIX

Dirk Van Weelden

O mundo não é mais mantido por uma ordem estável que direciona suas metamorfoses de acordo com um plano. Mais exatamente, as coisas parecem estar empenhadas numa contínua, desenfreada mutação desde dentro, isto é, começando num nível microscópico um passo além de nossa experiência e percepção. Talvez não seja realmente assim, mas é dessa forma que o mundo cada vez mais aparece no reino instintivo no qual mitos e religiões têm suas origens.

Nosso medo não é mais o único, grande inimigo, a grande bomba, a luta titânica de potências globais, a vingança do único, verdadeiro Deus, mas de inimigos mais pequenos muito mais próximos de casa: uma matança por gangues ou um ataque terrorista em nossa cidade, a súbita desintegração de um estado em milícias em guerra, a influência de uma extensa série de organizações criminais, uma epidemia de doenças mortais escassamente compreendidas. O órgão primitivo que supre nosso medo com informação está captando sinais de uma espontânea fragmentação da “forma” social de nossas vidas: das alianças, ciências, nações, corpos, mídia. Desde dentro.

A violência da história está sendo cada vez mais representada num palco microscópico: o valor do dinheiro depende dos milésimos de segundo nos quais ele está sendo negociado; as imagens que sustentam nossa concepção do mundo se fragmentaram em pixels manipuláveis; a base mesma de nosso pensamento político e cultural - a permuta pública de opiniões e informação - está se fragmentando em milhares de canais, cada um numa relação de total indiferença para com os outros.

Não é nem mesmo a falta de uma ordem universal ou divisão clara entre bem e mal que evoca medo - é mais a impressão de que nada - conhecimento, material, comunidade - tem mais uma forma estável. A aparência externa ou primeira impressão não parece oferecer nenhuma garantia para uma confiável noção do comportamento de uma substância, uma pessoa ou um grupo. Não sabemos exatamente quem está moldando ou escrevendo o quê, mas tudo em nosso mundo parece hoje ter se tornado re-escrevível ou maleável. O deslocamento de um par de moléculas torna um inocente micro-organismo uma doença fatal; a substituição de um par de genes faz um conhecido e confiável animal ou ser humano virar um monstro. Dois toques num teclado transformam um monte de informação numa mensagem secreta indecifrável. Fotografias jornalísticas constrangedoras passaram a ser encenadas e retocadas.

Como o olho humano, que só percebe o meio do espectro (de visão), por um longo tempo, parecia que só precisávamos nos preocupar com armas nucleares e raios cósmicos se eles estivessem além de nossa vista. Agora, é como se o mundo das confiadas extensões visíveis tivesse se tornado o playground de fontes de luz fora de nossa parte do espectro. A realidade aparece como um campo de batalha de poderes imperceptíveis. Devemos nos manter numa zona de combate onde raramente ou nunca vemos as facções conflitantes, sem tentar entender seus motivos ou discernir as linhas de frente. Isto tem tudo a ver com o fato de que a batalha está acontecendo dentro de nós mesmos: nossos corpos, nossa família, nossa própria cidade, país, parte do mundo. O mundo como um reino de trevas, onde nada mais pode ser entendido e confiável, completamente à mercê de muitos submundos. Isto talvez seja uma imagem de nosso próprio medo e um exagero, um pesadelo, mas é um que perturba e influencia a vida desperta.

A Matrix

A trilogia *Neuromancer/Count Zero/Mona Lisa Overdrive* (1984, 86, 88), de William Gibson, ocorre num futuro próximo no qual todos os medos acima se tornaram realidade. As aventuras dos personagens principais os levam por todas as esferas possíveis: favelas dominadas por gangues; os círculos da elite, geralmente ocupadas com chantagens, espionagem industrial e assassinato; estações espaciais cheias de outsiders e seitas estranhas; o mercado de arte, que parece um casamento da Máfia com o serviço secreto; e, é claro, o ciberespaço, ou a Matrix, representando a soma total de todos os ingredientes, facções e perigos. A Matrix é a acumulação de toda a informação e comunicação humanas que tenham sido confiadas ao meio digital. Isto a torna uma segunda realidade, uma que toscamente se compara ao mundo real, tal como o mundo depois que Pandora abriu sua caixa é comparado à condição do mundo antes desse funesto evento.

Os romances de Gibson não esmiuçam muito profundamente as reações emocionais de seus personagens, e estes não têm chance alguma de conceber qualquer tipo de idéias sobre sua situação. Os perigos são muito grandes, assim como a velocidade dos eventos. Por isso, não é de surpreender que o mundo criado por Gibson contenha pouca filosofia.

No entanto, termos e práticas religiosos jogam um papel crucial na segunda parte da trilogia, *Count Zero*. Bobby Newmark, um dos principais personagens, um cowboy do ciberespaço (1) ou ladrão digital principiante, é descoberto

em sua primeira tentativa de crackear uma base de dados de grande porte pelo programa de segurança mortalmente perigoso que circunda o sistema. No momento mesmo em que seu sistema nervoso está para ser apagado para sempre, aparece uma voz de lugar nenhum, acompanhada pelo “espírito” de uma jovem mulher, cuja intervenção o salva da morte no último minuto. Isso pode ser chamado de uma experiência para-digital.

É também um evento misterioso e estranho no futuro *hi-tech* de Gibson. Extremamente perturbado, Bobby logo será posto sob a proteção dos superiores de seu receptor, dois elegantes negros que querem entrar em contato com o espírito feminino através dele (eles a chamam de Vyè Mirak, Mãe Maria, Virgem dos Milagres, Elizi Freda). Eles posteriormente explicam a Bobby sobre o que estão falando. Nas vizinhanças conectadas, que antes eram as Cohabs (2) nas quais as pessoas negras pobres viviam, uma comunidade auto-sustentável surgiu gradualmente. Seu sucesso está baseado na combinação de ritos vodus tradicionais e alta tecnologia. Ou, mais precisamente: os ritos vodus são o modo de comunicação da comunidade com os poderes na Matrix.

Isto significa que os dois cavalheiros, Lucas e Beauvoir, embora pareçam mafiosos ou homens de negócios, são *hougans*, a designação para os sacerdotes da religião vodu haitiana. Aqueles que se deram ao trabalho de descobrir mais sobre vodu (3), vão ficar impressionados com a apresentação unilateral dada por Gibson desta rica tradição religiosa. Ele realmente menciona um lugar santo, um lugar compartilhado, sagrado, onde vários tipos de árvores crescem, cada uma a favorita de vários loas (4), ou seres sobrenaturais. No entanto, em lugar algum ele menciona um *houmfo*. O *houmfo* é o lugar onde os crentes, sob a liderança de um *hougan* ou sacerdotisa mulher (*mambo*) busca contato com os loas, habitantes de Guiné, a África mítica de seus ancestrais. Cada *houmfo* é devotado a uma divindade padroeira, mas outro loa também pode entrar em contato com o sacerdote, seus assistentes e crentes. No meio do espaço está um pilar ricamente decorado, que serve como uma espécie de antena conduzindo poderes sobrenaturais.

Quando um loa busca contato com um mortal, ele assume o corpo do mortal. A maneira pela qual estas pessoas caem num transe, seus movimentos, expressão, as palavras que elas proferem ou as coisas que apanham enquanto no transe, podem servir para indicar que loa está se mostrando. É impossível aqui enumerar as várias famílias de loas e sua divisão em espíritos brandos e benéficos puramente africanos (*rada*) e espíritos mais perigosos, envolvidos com magia, poder e riquezas (*petro*). Mas Gibson aplica uma distorção fundamental: enquanto o vodu haitiano na nossa época (como a santería e outros) é em grande parte uma questão de comunidades cujas principais atividades são rituais de devoção, bênção de casamentos, casas e bebês recém-nascidos, cura e prevenção de má-sorte e doença, Gibson enfatiza os aspectos de pior reputação do vodu, a saber, os *hougans* que “trabalham com ambas as mãos”, ou que também trabalham magia e tratos com loas perigosos, ou mesmo que se dedicam exclusivamente ao mais demoníaco entre eles. Estes *hougans* são mais magos que sacerdotes.

Esta apresentação sinistra, criminosa, dos ritos vodus tem tudo a ver com a Matrix. Os rituais de devoção nos quartos dos fundos são deixados de fora da descrição, por que os loas se mostram por meio da Matrix. Eles não habitam mais as montanhas, como no Haiti, ou num país mítico, mas no ciberespaço. A Matrix é uma realidade que não contém curas, rituais de devoção, bênção de casas ou bebês recém-nascidos. É a concentração de todo poder, riquezas e crimes no planeta, e simplesmente não há lei ou justiça nesse universo. Cada grupo se mantém como uma organização no estilo da Máfia, lidem eles com arte, ou dirijam uma companhia de informática, pretendam simplesmente sobreviver ou sejam eles uma organização genuinamente criminosa. Na verdade, isso é inevitável na ausência de um estado, um corpo de leis e governo e mesmo qualquer forma de democracia. A única estrutura da sociedade se deriva da luta de poder entre gangues, companhias, milícias e exércitos. Cada um desses grupos usa os meios antes disponíveis apenas para o estado: tribunais, espões, polícia, armas. Sem um conjunto de leis, todo poder é criminoso.

Lucas e Beauvoir ficam irritados quando Bobby leva a palavra religião muito a sério e compara seu vodu com o Islã ou a cienciologia de sua mãe. Eles sublinham que não é a crença, mas *resolver as coisas* o que importa. A superioridade do vodu está baseada em seu potencial mágico: é a maneira, por excelência, de tirar partido no mundo real do poder ocultado pela Matrix. Beauvoir descreve a diferença entre monoteísmo e vodu. “*Vodu é como a rua. Um lixeiro qualquer fura sua irmã., você não vai ficar acampado na soleira da Yakuza, vai? Nem fudendo. Então você procura alguém que possa resolver as coisas. Certo?*” (5)

O vodu é um culto de sobrevivência, uma religião de rua e a impaciência de Beauvoir demonstra que ele está pensando imediatamente na difícil história dos escravos libertos do Haiti, que adaptaram a religião da África ocidental às suas novas, severas circunstâncias.

Analogia Vodou

Legba (Elegbá, Exu) ocupa um lugar especial no vodu haitiano. Este deus masculino se originou nas religiões africanas ocidentais do Daomé (atual Benin), de Gana e da Nigéria. Lá, ele é um tipo de Hermes, que permite a comunicação entre deuses e espíritos, mas também entre eles e seres humanos mortais. Este deus põe em movimento o poder e

conhecimento do mundo divino e o faz fluir - ele é o deus das redes (networks). No vodu haitiano, é o primeiro a ser chamado, antes que o contato com o outro loa seja feito. Assim, mantém sua função como deus da comunicação. Governa estradas e intersecções, portas, portões e fechaduras. Seu aspecto foi despojado de qualquer nobreza africana ocidental; no Haiti, é um velho homem inválido de muletas. Veste-se com andranjos e fuma um cachimbo.

Ele não é das deidades mais elevadas, mas como sua permissão é necessitada para o contato com o mundo dos loas, ocupa um lugar central. Ele regula o acesso ao mundo sobrenatural. Todo ritual de devoção é iniciado com a seguinte invocação, tal como se confirma um login: *“Atibô-Legba, l’uvri bayé pu mwê, agoé! Papa Legba, l’uvri bayé pu mwê. Pu mwê pasé”* (Atibon Legba, abre a barreira para mim! Papa Legba, abre a barreira para mim. Para que eu possa passar) (6). A salvação de Bobby por Elizi Freda, a meiga loa dos amantes, significa que ele foi escolhido por Legba, por mais que Beauvoir o ache um garoto branco ingênuo e estúpido.

Gibson não deixa dúvidas de que depois da fusão das duas grandes Inteligências Artificiais (Wintermute e Neuromancer) - uma espécie de Queda do Homem com a qual termina a primeira parte da trilogia - coisas genuinamente estranhas acontecem na Matrix, coisas sobre as quais não apenas os *hougans* estão falando. Um salto qualitativo foi dado depois da soma da potência super calculadora (*Wintermute era uma mente de colmeia, tomadora de decisões, causando mudanças no mundo lá fora*) e da personalidade, imortalidade (Neuromancer) (7).

Os loas com o qual *hougans* como Beauvoir e Lucas fecham seus contratos faustianos realmente existem, mas só no mundo complexo, misterioso, da Matrix. Ela se transformou de uma rede de comunicação e máquinas de processamento de dados numa criação um mundo compreendido melhor usando a abordagem da realidade como o fazem os seguidores do vodu.

Por quê, exatamente? Porque é tão somente lógico que o culto vodu devesse ser o único fenômeno religioso importante na trilogia de Gibson? Primeiramente, devido à analogia estrutural: o *hougan* tem seus *houns* ou assistentes, aqueles que são possuídos pelos loas. Mas em vez de uma cerimônia em torno do pilar no *houmfo*, há uma sessão no deck, ao logar na Matrix. O caos do mundo dos espíritos é um reflexo do caos da Matrix; a inconfiável mistura de bem e mal, a acumulação de poderes em conflito uns com os outros: o mundo dos loas é uma perfeita analogia para a Matrix. Uma coisa é certa: se algo misterioso e aparentemente sobrenatural acontece na Matrix, os sistemas lógicos da religião monoteísta são inadequados para compreendê-lo.

Em segundo lugar, há o caráter fluido e efêmero do culto vodu. Não há textos sagrados e mesmo o inventário do mundo loa está sujeito a contínua mudança. Figuras históricas lendárias ou grandes *hougans* podem se tornar loas por seu próprio direito, ou “disfarces” de outro loa. Os ritos, encantamentos e *vevés* (símbolos mágicos desenhados no chão), todos mudam com o passar do tempo. O ponto crucial é a permanente comunicação entre o mundo dos seres humanos e aquele dos loas, sem um procedimento padrão ou corpo dominante de leis, uma comunicação que ocorre em grande parte através de imagens, sonhos, símbolos e presságios, não através de palavras e conceitos. Isso é ainda uma outra analogia com a Matrix, ela mesma uma representação gráfica de conhecimento, informação e comunicação.

Cada crente e cada membro do grupo em torno de um *hougan* está sozinho ao carregar o peso de suas escolhas e os riscos em jogo. As consequências para conflitos com o loa não acontecem no além, mas aqui mesmo na Terra, e quase imediatamente. Aqui, pode-se também facilmente encontrar uma analogia espiritual na comunicação com uma Matrix que se tornou um segundo mundo predominante.

A terceira razão é a ausência de qualquer forma de universalidade, lei ou ordem política na trilogia de Gibson. Todo modo de vida é uma forma de sobrevivência fora da lei, em primeiro lugar, o estado de natureza tal como concebido por Hobbes no qual seres humanos são lobos de seus pares. Qualquer tipo de comunidade, dessa forma, se assemelha a uma gangue ou organização no estilo da Máfia. Nada que seja universal é concebível, além da luta de todas as facções, muitas das quais desconhecem a existência das outras. A chance de sobreviver é então, em grande parte, uma questão de posse de informação, de acesso aos dados do outro, e da velocidade com a qual estes podem ser decifrados e usados. Pois todo conhecimento será usado como uma arma na batalha por poder, riquezas e sobrevivência e nada mais. Este é precisamente o modelo do vodu: a questão central é o acesso ao mundo dos poderes que governam a vida, a realização de tratos, o acerto de alianças temporárias e a obtenção de conhecimentos sobre o futuro. Todo o “conhecimento espiritual” tem valor prático, se não imediatamente, então mais tarde ou obliquamente. É a prática da magia.

Software “Espiritual”

O enredo de Gibson acrescenta algo mais à analogia entre as relações dos afro-americanos com a Matrix e o vodu haitiano. Assim como a fusão das duas IAs significa um salto qualitativo para a frente e assim a quebra de um limite, uma outra “ruptura” é incorporada por Angela Mitchell, ou seja, o limite entre o hardware eletrônico e o biológico. O pai de Angela é o cientista que teve sucesso ao criar uma substância biológica digitalmente programável. Ele

planejava escapar das garras de ferro da companhia que o financiava, Maas Neotek. Ele comete suicídio, mas tem êxito em fazer sua filha Angela sair clandestinamente do super vigiado laboratório.

Ele tinha implantado filamentos em seu cérebro contendo sua invenção. Ela é visitada por sonhos que estão conectados com eventos na Matrix. Seus sonhos retratam ações e conflitos com consequências assustadoramente reais. Numa palavra, ela tem uma conexão direta com os loas e é uma *mambo* extremamente poderosa sem o percebê-lo. Legba pode usá-la diretamente como “terminal”. Quando ela está segura na companhia de Beauvoir e seu grupo, eles dizem que querem servi-la. Ela é a primeira de um novo tipo de seres humanos.

A indistinção de limites entre seres humanos e tecnologia não é uma questão de maquinaria, ou robôs e equipamento, mas deve ser encontrada na área de comunicação e de software - o software se torna “espiritual”. Estritamente falando, isso pode não ser nada transcendental, mas a capacidade humana para entender é insuficiente para apreciá-lo em seu verdadeiro valor e deve considerar e lidar com ele da mesma forma que com um mundo espiritual impregnando o mundo real, usando um modelo mágico, o culto vodu. O mundo da Matrix ficou tão avançado que aparece para as pessoas como uma natureza animada, muito embora seja originalmente de fabricação humana. Um inevitável horror ante as agora-sagradas capacidades da Matrix. Eis uma imagem divertida e revoltante do futuro.

A distopia a sangue frio de Gibson é inequivocamente satírica e, assim, de caráter implicitamente moralista. A escolha de ritos vodus como um veículo para retratar a forma na qual a comunidade, neste caso a comunidade negra na América, se mantém no perigoso futuro contém não apenas um elemento satírico, mas também esperançoso. Cito Metraux para ilustrar: *“O leitor desejará saber se o vodu é uma religião moral ou imoral. A questão não deveria ser enquadrada nestes termos, uma vez que o vodu não é um sistema religioso com corpo doutrinário bem definido; no entanto os espíritos, sendo concebidos à imagem do homem, realmente agem em conformidade com as leis morais que regem a sociedade haitiana. O ‘bom loa’ não pode aprovar o crime e o ‘mau loa’ só pode procurar assistir tipos sombrios. Os loas são amigos que intercedem na vida privada e que frequentemente agem como intérpretes da opinião pública. Um loa pode muito facilmente reprovar seu ‘cavalo’ por um comportamento que seus vizinhos consideram repreensível e o condenam por algo que ele pensa que ninguém sabe. É neste sentido que os loas têm uma exigência de serem respeitados como os guardiões da moralidade pública”* (8).

De todos os grupos e comunidades na trilogia de Gibson, aqueles nas Cohabs são os mais humanos e vívidos, os menos mutilados pelo desaparecimento de toda a ordem social. Isso contém uma idéia marxista clássica, isto é, de que a comunidade com a maior experiência com sobrevivência numa situação sem lei será a mais inventiva e jovial na adaptação para a nova ordem mundial sem lei e, assim, a mais bem sucedida em manter sua dignidade. Sob este aspecto, a Matrix vodu de Beauvoir e sua gente “lá das Cohabs” é um modelo de sobrevivência social elegante e genuíno num sentido espiritual. Uma forma pós-industrial de paganismo, à qual pertence o futuro, no sentido ambíguo de profecia e aviso que caracteriza toda a ficção científica.

Notas:

1. *Console cowboys* ou cowboys do ciberespaço, como traduzido no Brasil, em *Neuromancer* (São Paulo, Ed. Aleph, 2003), são hackers do futuro que não respeitam nada, e só vivem pelo frenesi de invadir perigosos sistemas de segurança de computadores. Case, protagonista do romance, é o clássico cowboy do ciberespaço. (Nota do Tradutor).
2. *Projects* são conjuntos habitacionais das periferias, normalmente habitados por afro-americanos, latinos e outras minorias étnicas. O termo *Cohab*, por seu uso corrente e de forte significado para a comunidade negra brasileira, é empregado aqui como um equivalente. (N. do Trad.)
3. Alfred Metraux, *Voodoo in Haiti* (transl. Hugo Charteris), Deutsch, London, 1959.
4. Loas, *lois*, *lwás* ou loás, são entidades do panteão da religião vodu, equivalentes aos orixás no candomblé brasileiro. (N. do Trad.)
5. William Gibson, *Count Zero*, Ace Books, NY, 1986, p. 77.
6. Metraux, p. 101.
7. William Gibson, *Neuromancer*, Ace Books, 1984, p. 269.
8. Metraux, p. 36.

Tradução de Ricardo Rosas, a partir da versão em língua inglesa do original em holandês feita por Jim Boekbinder.

Fonte: Mediamatic (www.mediamatic.net).

LINKS PARA O FUTURO – Grafite Hip-Hop como Dialeto *High Tech*

Ben Williams

Embora o Third Voice (1) lance um novo e intrigante precedente legal em torno do grafite, as tensões subjacentes que ele cria entre liberdade de expressão e propriedade são tão velhas quanto escrever no muro de outra pessoa. Mas não deixe que o revival da demonização do grafite o engane – embora já tenha deixado a maior parte dos metrô de Nova York, ele estava online muito antes que Third Voice aparecesse, e é um tanto mais sofisticado que um mero comentário de um web site. Sem dúvida que, de acordo com Ron English, autor do recentemente publicado *African Fractals* (Rutges University Press), o grafite hip-hop pode ser considerado uma espécie de “cibernética vernacular”.

Dos cromáticos estilos de Futura 2000 e Blade à sua configuração como uma linguagem alienígena em *The Brother From Another Planet* de John Sayles (2), o grafite hip-hop sempre habitou um espaço imaginário pós-apocalíptico e sempre foi um dialeto *high-tech*. A influência de seus hieróglifos abstratos nas piradas fontes da explosão da tipografia digital podem ser traçados desde a descrição, nos anos 80, de Kase 2 de sua escrita do “degrau paralelo da quinta dimensão” como um “estilo de computador”, passível de ser cortada e recombinada em qualquer ponto escolhido.

Teóricos da internet em busca de precedentes históricos sempre tenderam a se interessar por várias estratégias formais de vanguarda, mas a web é vista mais realisticamente como um grande muro urbano virtual. O impulso que faz as pessoas publicarem diários em páginas pessoais é o mesmo que faz artistas do grafite assinarem seus nomes em toda superfície disponível. Como Futura 2000 – que começou em trens nos anos 70, se destacou no mundo das artes nos 80 e nos 90 trabalha principalmente na web – declara: “A essência do grafite é a identidade da pessoa...e a promoção da assinatura (*tag*) ou logo desse indivíduo”.

Centenas de sites de grafite estão atualmente online, surgindo em todo lugar de São Francisco à Escandinávia. A maior parte é dedicada a arquivar imagens de todo o mundo, difundindo notícias de posses e informação de eventos, e conectando comunidades dispersas de artistas. Os mais inventivos fazem um uso esperto de metáforas do mundo real. Lançado pelo veterano dos anos 70 Kel 1st, a principal interface de Voice of The Ghetto(3) é um vagão de metrô cujas janelas abrem para imagens ao toque do cursor, levando a informações sobre os Young Lords (4), memórias de grafiteiros célebres como Dondi, e uma mostra interativa com muita animação flash da última exposição de Kel, “Metallurgy”.

Art Crimes (www.graffiti.org), o mais abrangente de todos, costumava hospedar um muro em que todos os visitantes podiam grafitar digitalmente; embora o muro já não esteja lá, ainda é o melhor site introdutório por aí fora. Mas, ao permanecer estritamente suplementar à prática da vida real, mesmo ao Art Crimes faltam as profundamente enraizadas afinidades entre o grafite e a web. O site de Futura leva as coisas para o próximo nível proverbial, expandindo a estética *flow motion* (5) do grafite para uma experiência multimídia que incorpora imagens originais e emprestadas, texto, animação em flash e um labirinto de links. “Sou uma máquina”, diz ele, “sou programável. Tudo que tenho feito ultimamente é transferir energia para outros motores...reciclar velhas tecnologias e introduzir novas teorias”.



Como tantos artistas hip hop de sua geração, Futura construiu sua visão de mundo a partir de heróis dos quadrinhos, filmes de artes maciais e cosmologias estilo Guerra nas Estrelas. Invocando a terminologia militar de missões de reconhecimento, forças de operação especiais e experimentação de armas *high tech*, o site atrai você, através de seus múltiplos caminhos, na busca de segredos, mas basicamente desafia a

interpretação. Grades de imagem formam cruzamentos centrais; meta-páginas funcionam como depósitos para as mais novas URLs; você se vê confrontado em becos sem saída com imagens de vigilância e franco-atiradores.

Num certo plano, isto é uma extensão de táticas de guerrilha – escrever em lugares aparentemente inacessíveis, invadir jardins, agir sob a ameaça de descoberta – dos primeiros dias do grafite. Em outro, é uma tradução do grafite para os novos termos da guerra de informação. O grafite físico já é um sistema de informação codificado cujos estilos constituem um código decifrável somente por aqueles iniciados na matemática de rua do reconhecimento de padrões (6); transferido para o ciberespaço, é equivalente em certo ponto ao hackerismo.

Ou, como Rammellzee coloca em seu clássico manifesto de 1979, “Iconic Treatise of Gothic Futurism” (Tratado Icônico de Futurismo Gótico): “A elevação do conhecimento *Wild Style* (7) se conclui como um MECANISMO MEDIEVAL, BLINDADO, DESTRUIDOR DE SÍMBOLOS”. Para Rammellzee, o grafite era nada menos que um retorno a uma linguagem universal capaz de reestruturar a sociedade a partir do nível eletromagnético. Na linguagem do computador, pelo menos, onde símbolos assumem poderes de ação pseudo-mágicos, sua profecia virou realidade.

Entretanto, é um pouco fácil demais romantizar a rebeldia do grafite. Como assinala English, a comunidade é tão importante para grafiteiros quanto o desafio da autoridade. O grafite é não só uma alegação de possuir um código, mas o código como uma alegação de posse”. Custa mais caro pixar online que num muro. Futura, um pai de 43 anos com dois filhos, conseguiu expandir seu trabalho até virar um mini-império de mídia que inclui uma loja e uma linha de roupas. No ciberespaço, sua assinatura se traduz diretamente em propriedade: www.futura2000.com .

Village Voice, 28 de julho - 03 de agosto de 1999

Notas

1. Third Voice era um software, hospedado e disponível para download no site de mesmo nome, que causou certa celeuma no fim dos anos 90, por permitir uma espécie de “pixação online” onde, usando o programa, seria possível deixar recados, opiniões e similares sobre um determinado site, os quais estariam disponíveis nas respectivas urls, e acessíveis aos demais usuários do programa que acaso acessassem os sites correspondentes. O programa causou intensa polêmica por parte de corporações e chegou a gerar uma campanha contra ele chamada *Say No to Third Voice* (“Diga Não ao Third Voice”). Em 2001, devido a questões financeiras, o site saiu do ar e o programa deixou de ser usado. Para ter uma idéia de como era, visite o site tal como armazenado no Archive: <http://web.archive.org/web/19991023010257/http://thirdvoice.com/> (Nota do Tradutor)

2. Mistura de ficção científica séria com comédia, este filme de John Sayles, sem tradução em português, narra a estória de um extraterrestre cuja nave cai no litoral de Nova York e, depois de nadar até o Harlem, descobre que a maior parte dos habitantes do bairro tem características (negras) iguais à sua. Ele não pode falar, mas logo aprende outros modos de se comunicar. (N. do Trad.)

3. Como o texto é de 1999, o site já saiu do ar. O link citado é do Archive (www.archive.org), que é uma espécie de “museu da internet”, com vários sites fora do ar ali arquivados. Aqui, de qualquer modo, pode-se ter uma idéia do que foi o Voice of The Ghetto: <http://web.archive.org/web/19991013112306/http://voiceoftheghetto.com/> (N. do Trad.)

4. Inspirados nos Panteras Negras, os Young Lords formavam uma organização que afirmava o orgulho dos porto-riquenhos e latinos de Nova York, na ativa nos anos 60 e 70. (N. do Trad.)

5. *Flow Motion* é um efeito especial usado em cinema ou fotografia (e design), que, no primeiro caso,

combina, como em *Matrix*, movimentos rápidos de câmera com eventos em câmera lenta, e, no segundo, se cria uma justaposição de duas ou mais imagens criando um efeito de distorção enquanto as imagens se fundem, algo como um movimento (p. ex., uma dança) decomposto em todos os seus momentos num único fotograma. (N. do Trad.)

6. “Reconhecimento de padrões”, o *pattern recognition* que deu nome ao recente livro de William Gibson, é a ciência que compreende a identificação ou classificação de medidas de informação em categorias, com a característica de representar entidades ou padrões de informação que apresentam similaridades. Atualmente é muito utilizado nas áreas de Inteligência Artificial, bio-informática, análise de imagens, estatística, redes neurais, reconhecimento biométrico, busca em base de dados, reconhecimento de fala, entre outros. (N. do Trad.)

7. *Wild Style* é um estilo mais complexo de grafite onde as letras, sem muita definição e com muita cor, se fundem, entrelaçadas, dificultando a leitura e formando uma nova composição estética. (N. do Trad.)

Links: Página do *African Fractals*: <http://www.rpi.edu/~eglash/eglash.dir/afactal/afactal.htm>

Página de Blade: www.bladekingofgraf.com/

“Iconic Treatise of Gothic Futurism” de Rammellzee: <http://www.strano.net/snhtml/ipertest/metanet/txt2/text16.htm>

Fonte : Village Voice (www.villagevoice.com).

Imagens: Futura 2000

ENTREVISTA COM AFRIKA BAMBAATAA

Alexandre Matias

Vocês sabem com quem vocês estão falando? Com o papa do rap, o centro da cultura hip hop, o Elvis, o James Brown do gênero. Afrika Bambaataa é tudo isto é muito mais. Era DJ de funk em 74, quando inventou a técnica de "encaixar" uma música na outra, sem você perceber que mudou de faixa. Foi um dos primeiros MCs e agitava festas de quarteirão lendárias no Bronx, onde a cultura hip hop floresceu. Era - e é - líder de dois grupos ativistas: a Zulu Nation, que trata de questões raciais e dançava break, e os Black Spades, que cuidava das questões políticas e em seus discos se tornava a Soul Sonic Force. Com eles assinou um dos raps mais importantes de todos os tempos - Planet Rock. O single não se tornaria mais um best-seller, seria o primeiro rap a utilizar música não-negra (e como, afinal pegaram o Kraftwerk) como base e o primeiro a usar bateria eletrônica (uma surrada Roland 808). Inaugurava ali o electrofunk, subgênero do rap que filtrou diversos ramos da atual música eletrônica, como o big beat, o electro e o techno, e da dance music, como Miami bass, Hi-NRG, freestyle e house. Se formos a fundo em quem pode ter sido influenciado e paga reverência até hoje ao velho Bam, que veio ao Brasil numa turnê relâmpago na semana passada, veremos que ele é um dos nomes mais importantes do mundo hoje. Mas ele quer é curtir a vida, como explicou ao Trabalho Sujo depois da visita ao Brasil, em Nova York.

Como é ver o mundo hoje, quinze anos depois de Planet Rock?

Cara, é demais. Nunca quis ser o que as pessoas dizem que eu sou, mas saber que boa parte da população mundial foi, de uma forma ou de outra, afetada por um disco que eu fiz... Melhor, que quase todo mundo que foi influenciado por este disco fez outras coisas à sua forma... Isso é muito bom, é uma recompensa que poucos artistas - muitos melhores que eu - podem ter.

Você acha que Planet Rock é um dos discos mais influentes de todos os tempos?

Sim, como foram todos os primeiros raps, na primeira década do gênero. Veja Rapper's Delight (da Sugarhill Gang), este disco praticamente converteu toda uma geração de garotos, crianças mesmo, nos rappers que vemos hoje. The Message (de Grandmaster Flash & the Furious Five) teve o mesmo efeito. Planet Rock atingiu outras pessoas, propôs outras possibilidades. Como Walk This Way (do Run DMC) e depois Fight for Your Right to Party, dos Beastie Boys, mostrou o rap aos brancos. E Fight the Power (do Public Enemy) mostrou-o aos intelectuais e Fuck tha Police (do NWA) às autoridades. É um conjunto de canções que mudou completamente o planeta.

Você se vê como um visionário?

Me vejo como um idealista, um cara que cogita outras possibilidades, sempre melhores. Pode soar romântico, mas eu sempre me vi assim: uma pessoa que fala de um mundo melhor. Assim, fiz com que várias pessoas pensassem como eu penso e a união de energia positiva realmente muda o mundo. Fiz as pessoas pensarem - como diz o tio George (Clinton, do Funkadelic): "Pense. Ainda não proibiram".

E todo o lado de sci-fi?

Dizem que os autores de ficção científica apenas usam este recurso para falarem da situação em que eles vivem. Acredito nisso e é isso o que eu faço. Já disse, não sou visionário. Falo do mundo que acho que é o certo.

Então toda história de naves e exploração espacial em Planet Rock é só pra olharmos de volta à Terra?

E vê-la como ela é: como um planeta só. Um planeta sob um só groove, um movimento. Vistos de fora, não existem negros, brancos, altos, baixos, brasileiros, americanos, homens ou mulheres. Somos seres humanos. E é isso que se propõe - a meu ver - a cultura hip hop: unir a humanidade como uma só.

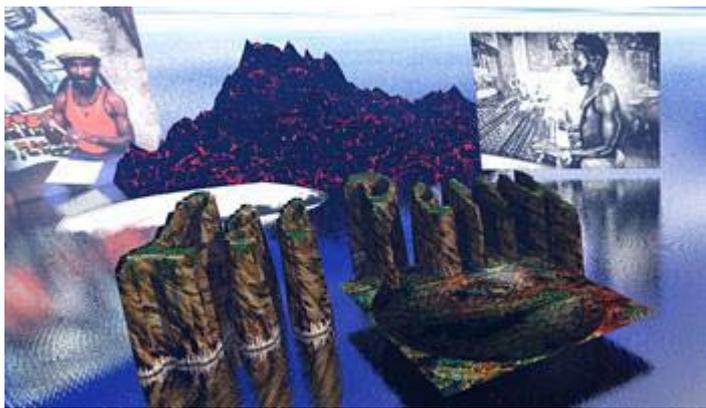
E quais foram suas impressões do Brasil? O que você não esperava encontrar por aqui?

Uma coisa que me impressiona, não só no Brasil como em diversos outros países chamados de pobres é como eles estão integrados ao mundo. Acho que, por ser colônia e não colonizador, os países pobres sempre tiveram sua noção de quem eles são no planeta. Os americanos mal sabem localizar os Estados Unidos no mapa. Os brasileiros têm uma consciência de sua função no mundo que será benéfica no futuro. Me falaram de crise econômica quando estive aí: isso não importa. Isso é um jogo de grandes, que pouco têm a ver com a população. Quem vai mudar o Brasil vai ser o povo, mesmo que seja à força. E vai ser ótimo, acredite. Estarei aí (risos).

Fonte: Trabalho Sujo (www.gardenal.org/trabalhosujo/).

RAÍZES E FIOS - Ciberespaço Polirrítimico e Eletrônica Negra

Erik Davis



Onde estamos? As paisagens mentais coletivas nas quais a gente tanto se acha quanto se perde, parecem estar em mutação acelerada: a densidade “urbana” comprimida num mundo crescentemente globalizado, conectado em rede, super-habitado; as zonas-fantasmas criadas pela saturação da mídia e o colapso das narrativas prevalecentes; as áreas limítrofes imprecisas entre identidades, etnias, corpos, culturas; as interdimensões virtuais do ciberespaço. Essas novas morfologias sociais e psíquicas exigem que se re-imagine o espaço.

Uma coisa é clara: o sistema de coordenadas cartesianas não conseguirá mais ser o principal modelo conceitual ou tático para os espaços que nos rodeiam e nos dão forma. Precisamos de desdobramentos mais complexos, de ambientes mais permeáveis, de desorientações mais eficientes. Precisamos de modelos que se prestem tanto a espaços intensivos quanto extensivos tanto aos vazios quanto às substâncias. Precisamos de imagens e alegorias que possam de algum modo sugerir as inúmeras multiplicidades e as complexas redes que nos espreitam no horizonte do pensamento e da experiência, como os vastos hiperepaços das cosmologias mais elaboradas da ficção científica.

Na busca de modelos de espaço contemporâneo que fujam do sistema de coordenadas cartesianas, ou que o pervertam, seria bom lembrarmos a distinção que Marshall McLuhan faz entre espaço visual e espaço acústico. Para McLuhan, “espaço visual” não se refere à dimensão sensorial obtida através da visão humana, mas especificamente ao conjunto de ordenações lineares, lógicas e sequenciais, perceptivas e cognitivas, construídas pela perspectiva na Renascença ocidental, pelo tipo linear e, fundamentalmente, pelos caracteres alfanuméricos. Aprendemos com Descartes e com William Gibson: um espaço homogêneo organizado por uma grade de coordenadas objetivas que simultaneamente produz um sujeito individual aparentemente coerente, que mantém controle sobre a singularidade do seu ponto de vista. Nós não apenas sobrepomos “naturalmente” esta grade panorâmica ao campo de visão real, que é bem mais ambíguo, como também a adotamos como a imagem conceitual dominante de espaço.

McLuhan acreditava que a mídia eletrônica estava subvertendo o espaço visual ao introduzir o “espaço acústico”: um modo perceptivo, social e psicológico que esfacelava a clareza lógica e a subjetividade cartesiana do espaço visual, remetendo-os eletronicamente a um tipo de experiência pré-moderna - o que ele uma vez chamou, com seu estilo característico, de “a África de dentro” (1). Mais simplesmente, espaço acústico é o espaço que a gente ouve: multi-dimensional, ressonante, invisivelmente tátil, “um campo total e simultâneo de relações”. Embora estes aspectos “holísticos sejam importantes”, eu gostaria de evitar a unidade simples que o holismo propõe, ao acentuar o jogo de co-dependência das multiplicidades dentro do espaço acústico. Diferentemente do espaço visual, onde os pontos geralmente se fundem ou permanecem distintos, os blocos de som podem se justapor e se interpenetrar sem necessariamente cair numa unidade harmônica ou numa consonância, mantendo assim o paradoxo da “diferença simultânea”.

Além do valor como um modelo não-visual alternativo e atraente de ciberespaço, a noção de espaço acústico de McLuhan inaugura uma dimensão cultural e histórica do ciberespaço muitas vezes desconsiderada: os

espaços musicais produzidos predominantemente ou inteiramente por meios eletrônicos. Afinal, das paisagens invisíveis de Cage e Stockhausen às explorações analógicas dos produtores de reggae-dub e dos *popstars* dos sintetizadores dos anos 70, às paisagens sonoras digitais que configuram o ambiente, o *jungle* e o hip-hop de hoje, uma parte significativa da música mediada eletronicamente tem-se dedicado explicitamente à construção de espaços virtuais.

Neste artigo, focalizo uma determinada zona de ciberespaço eletroacústico, uma zona que eu chamo de Eletrônica Negra (*Black Electronic*). A expressão foi calcada numa outra utilizada pelo teórico cultural britânico Paul Gilroy, que usa a expressão “Atlântico Negro” (“Black Atlantic”) para denotar a “rede de teias” da diáspora cultural africana que penetrou nos Estados Unidos, no Caribe e, no final do século XX, na Inglaterra. Gilroy considera o Atlântico Negro um espaço contracultural modernista, um espaço que, apesar de todas as declarações dos nacionalistas culturais negros, não é organizado pelas raízes africanas, mas por um conjunto “rizomorfo e direcionado” de vetores e permutas: navios, migrações, mulatos, toca-discos, miscigenações européias, fugas de exilados, sonhos de repatriação. A imagem do Oceano Atlântico cruzado e percorrido é essencial para o objetivo de Gilroy, que é o de erodir a noção monolítica de raízes e tradição, ao enfatizar a característica “irrequieta e re-combinatória” da cultura afro-diaspórica, na medida em que ela simultaneamente explora (nos dois sentidos) e resiste aos espaços da modernidade (2).

Utilizo então a expressão Eletrônica Negra para caracterizar aqueles ciberespaços eletro-acústicos que se originam do contexto histórico-cultural do Atlântico Negro. mesmo acreditando que algumas “raízes” destes espaços estejam plantadas na África Ocidental, estou mais preocupado com o comportamento decididamente “rizomorfo” delas, vasculhando aquela dimensão acústica que David Toop, num contexto ligeiramente diferente, chamou de “oceano de som” do século XX(3). Quero explorar particularmente uma zona específica dentro da Eletrônica Negra: os extraordinários espaços acústicos que afloram quando a sensibilidade polirrítmica da percussão tradicional da África Ocidental se confronta com os instrumentos eletrônicos, ao mesmo tempo “musicais” e “tecnológicos”, que gravam, reproduzem e manipulam o som (4).

Batucando o Espaço Polirrítmico

Geralmente não se leva em conta o ritmo quando se considera a questão de como o fluxo temporal da música evoca o sentido qualitativo de espaço. Em vez disso, consideramos o som, o ruído e o eco ambientes, e também o sentido de dimensão introduzido pelas variações de timbres e afinações, e por *clusters* de sons amplamente distribuídos. O ritmo parece até ir cortando a construção subjetiva do espaço musical, fatiando e picando a dimensão acústica em eventos puramente temporais. Mas eu gostaria de sugerir que a polirritmia afro-ocidental cria uma dimensão poderosa e única de espaço acústico ao gerar uma quantidade de ambientes autônomos dispostos em camadas, empilhados e em constante interpenetração – um espaço “nômade” de multiplicidade desdobrando-se em constante atividade. A polirritmia incita o ouvinte a explorar um espaço complexo de ritmos, a seguir qualquer um dos muitos planos de vôo de linhas fluidas, distorcidas e cambiantes, a se submeter ao que o grupo de hip-hop *A tribe Called Quest* chama de “o instinto rítmico que permite viajar para além das forças vitais existentes”.

Não se pode deixar de mencionar que o mundo ocidental tem um histórico abominável de redução da cultura da diáspora africana à questão do ritmo. Ao mesmo tempo, não devemos deixar que imagens hollywoodianas de tambores “frenéticos” e “selvagens” (ou outras distorções mais sutis decorrentes de discussões super-generalizadas, como a minha), obscureçam o papel fundamental que o ritmo tem na estética, na organização social e na metafísica afro-ocidental. Nem deve o evidente poder psicofisiológico dos tambores e ser relacionamento íntimo com os corpos dançantes, obstruir seus poderes mais abstratos, mais conceituais ou mais virtuais. Espero poder mostrar neste texto que a percussão da África Ocidental pode servir como um excelente modelo de analogia para uma variedade de discussões tecno-culturais prementes sobre difusão de redes, sobre a filosofia e a percepção das multiplicidades e sobre as propriedades decorrentes de sistemas complexos (5).

Embora prefira a palavra polirritmia, um termo mais solto e com mais humor, a percussão tradicional da

África Ocidental seria talvez mais adequadamente descrita como sendo polimétrica. A métrica é a unidade-padrão de divisão de tempo na música européia. Na maioria das orquestras ou conjuntos sinfônicos, todos os instrumentos seguem basicamente a mesma métrica; todos participam do mesmo ritmo, que é marcado uniformemente e é acentuado a cada tempo forte. Sendo assim, chamamos o ritmo ocidental de divisível porque ele é dividido em unidades-padrão de tempo. Mas os ritmos tradicionais da música afro-ocidental são considerados aditivos, um termo que já nos dá uma indicação de sua multiplicidade fundamental. Os complexos padrões percussivos da música afloram a partir da interação cambiante e multidirecional entre os muitos e diversos padrões e timbres percussivos individuais. Segundo a colocação de John Miller Chernoff: “na música africana, existem sempre pelo menos dois ritmos acontecendo ao mesmo tempo” (6).

Para se fazer a notação desta música, que é tradicionalmente passada adiante de memória e oralmente, os musicólogos ocidentais são forçados a designar diferentes métricas para diferentes instrumentos - daí “polimétrico”. Grafados, os compassos que organizam as sequências rítmicas repetitivas de cada instrumento podem ter andamento e duração variáveis. Nem as barras de compasso, nem os tempos fortes associados a cada instrumento coincidem; em vez disso, eles zigzagueiam através de uma música cujos motivos rítmicos constantemente aparecem e desaparecem. O músico pratica então individualmente o que é chamado de “tocar à parte”, mantendo uma distância definida entre o seu ritmo e os dos outros percussionistas, um “espaço de diferença” que se recusa a cair ou a se fundir num “ponto” rítmico unificado. Isso produz conversas e entrecruzamentos permanentes de padrões entre cada instrumento de percussão, um diálogo que é também uma complexa dimensão de diferença entre elementos que são frequentemente bem simples e repetitivos.

Embora esta descrição seja bastante esquemática, podemos mesmo assim entender que polirritmia tem pouco a ver com a mera repetição. Como Deleuze e Guattari ressaltam em “Acerca do Ritornelo”, o capítulo crucial sobre estética de *Mille Plateaux*: “É a diferença que é rítmica, não a repetição que no entanto a produz: repetição produtiva não tem nada a ver com métrica reprodutiva”(7). Chamar a percussão afro-ocidental de “polimétrica” já é defini-la a partir de uma perspectiva da qual ela se esquia. Como Deleuze e Guattari observaram: “A métrica, seja ela regular ou não, assume uma forma codificada cuja unidade de medida pode variar, exceto num ambiente não-comunicante, enquanto o ritmo é o Desigual ou o incomensurável, que está sempre sofrendo uma transcodificação. A métrica é dogmática, mas o ritmo é crítico: ele agrega momentos críticos, ou agrega-se a si próprio ao passar de um ambiente para outro. O ritmo não opera num espaço-tempo homogêneo, mas em blocos heterogêneos. Ele muda de direção”(8).

Mas o que é que constitui exatamente esses “ambientes”, dentro de um conjunto polirrítmico real? “Todo ambiente é vibratório”, observam Deleuze e Guattari. “Em outras palavras, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Todo ambiente é codificado, um código sendo definido pela repetição periódica”(9). Parece claro: cada meio específico é um bloco de espaço-tempo produzido pelas repetições precisas de cada percussionista, individualmente. A comunicação polirrítmica desdobra-se então num jogo interdimensional de ambientes - um leque mutante de fatias, rupturas, desdobramentos e fusões; um hiperespaço acústico: “um ambiente serve de base para outro ou, contrariamente, se estabelece em cima de outro ambiente, se dissipa nele ou constitui-se nele. A noção de ambiente não é unitária: não somente a coisa viva (o dançarino/ouvinte) continuamente passa de um ambiente para outro, mas também os ambientes passam um para dentro do outro; eles estão, essencialmente, se comunicando. Os ambientes estão abertos ao caos, que os ameaça com a exaustão ou a confusão. O ritmo é a resposta do ambiente ao caos”(10).

E com a antiga mediação do tambor, o jogo poderoso entre o caos e o ritmo nos leva para fora da teoria e para dentro da dança da multiplicidade vivida. A música polirrítmica nos fornece uma incomum via intuitiva primária, não apenas para conceituar, mas para atrair estes espaços heterogêneos, estas passagens caóticas e estes ambientes comunicantes para dentro de nossa mente-corpo, enquanto nos entrecemos nas fibrilações da tapeçaria do conjunto polirrítmico de ritmos moleculares e de padrões percussivos entrecruzados.

Para demonstrar como a polirritmia mobiliza conceitos filosóficos, quero mencionar o excelente estudo

African Rhythm and African Sensibility, de Chernoff. Na extensa amostra que se segue, na qual cortei e emendei várias partes de seu livro, o autor, escrevendo conscientemente sob a perspectiva do ocidental, desenvolve uma espécie de pragmática da audição polirrítmica. Embora os aspectos filosóficos de sua discussão estejam apenas sugeridos, ouçamos as implicações do que ele tem a dizer:

“Na música polimétrica é como se os diferentes ritmos estivessem competindo pela nossa atenção. Logo que a gente perde aquele e passa a ouvir um outro. Nos ritmos *Adzogbo* ou no *Zhem* não se encontra facilmente nenhum ritmo constante. A concepção ocidental de um ritmo ou pulsão principal desaparece e o homem ocidental que não consegue apreciar as complexidades rítmicas e que mantém a sua orientação auditiva habitual simplesmente fica perdido...A situação é desconfortável porque, se a métrica básica não fica evidente, não podemos entender como é que duas ou mais pessoas podem tocar juntas, ou, mais desconfortavelmente ainda, como é que alguém pode tocar alguma coisa...Começa-se a “entender” a música africana ao sermos capazes de manter, na cabeça e no corpo, um ritmo adicional, além daqueles que a gente ouve. Ouvir um outro ritmo que se encaixe junto com os ritmos de um conjunto é basicamente o mesmo tipo de orientação, para o ouvinte, do que o tocar-à-parte é para o músico - uma maneira de se manter constante dentro de um contexto de ritmos múltiplos...Somente através dos ritmos combinados é que a música adequadamente, de achar o ritmo...é ouvir pelo menos dois ritmos ao mesmo tempo. Deve-se tentar ouvir tantos ritmos quanto for possível: ritmos que atuam juntos e no entanto permanecem distintos”(11).

Devido ao fato dos ouvintes serem forçados a adotar alguma das possíveis e variadas perspectivas rítmicas - *assemblages* subjetivas que reorganizam o espaço acústico que as circunda - Chernoff apropriadamente insiste que elas estão “ativamente engajadas em dar um sentido à música”(12). Temos que entrar dentro da polirritmia: ao selecionar certos módulos rítmicos, decupando-os e combinando-os com outros ritmos, nossa mente-corpo gera um sentido de fluxo coerente dentro de um espaço de multiplicidade, um plano de vôo balanceado cruzando constantemente um terreno instável e cambiante. Ouvindo e dançando a polirritmia, participamos então taticamente do fenômeno do afloramento, à medida que as linhas fluidas emergem da caótica e complexa interação (ou “comunicação”) entre as inúmeras repetições menores e mais simples e os ritmos individuais.

Dentro da música, essas linhas nômades emergentes são mobilizadas pelas figuras improvisadas que o percussionista principal apresenta. Tocando por cima e contra as repetições dos outros músicos empilhadas umas em cima das outras, o percussionista principal improvisa, não tanto gerando espontaneamente novos padrões, mas cortando e emendando com precisão os ritmos e as figuras dos outros percussionistas. Como escreve Chernoff: “O percussionista mantém a música movendo-se fluidamente para adiante e, ao mudar continuamente as próprias acentuações e batidas, ele dispõe deste modo de um a multiplicidade de maneiras possíveis de cortar e combinar os ritmos”(13). As linhas do percussionista principal afloram então de um espaço de multiplicidade que constitui a dimensão virtual do conjunto.

O que o percussionista principal mais utiliza é o corte ou o *break*/breque. As linhas no contratempo, intensas e quase que violentamente sincopadas se cruzam e interferem com outros ritmos, desafiando o precário senso rítmico interno do dançarino-ouvinte. Isso tudo pode se tornar bastante intenso, mas não pode passar do ponto: “O músico deve utilizar as acentuações nos tempos fracos equilibradamente, nem muito nem pouco, porque as pessoas podem perder o ritmo e, a uma certa altura, ou a orientação rítmica muda ou elas começam a ouvir os diversos ritmos como sendo um único ritmo”(14). Estabelecendo uma analogia com a dinâmica não-linear, pode-se dizer que o percussionista principal tem que manter um campo aberto de pontos de atração rítmica que competem entre si. O lance é empurrar os ritmos até a beira da bifurcação sem permitir que se depositem num único caldeirão de atração. Para o ouvinte, isso quer dizer permanecer constantemente aberto ao caos produtivo: à surpresa desorientadora dos tempos atacados antes do esperado, ou os pequenos vazios que se abrem quando alguns tempos são inesperadamente suprimidos - uma experiência que Chernoff brilhantemente associa à de pular um degrau numa escada.

Mesmo que seja interessante falar de experiência polirrítmica na linguagem da dança, devemos também lembrar que o corpo assim mobilizado pode ser inteiramente virtual. Como Richard Waterman destaca: “A

música africana, com poucas exceções, deve ser encarada como música para a dança, mesmo que a ‘dança’ em questão seja puramente mental”(15). E eu gostaria que essa imagem da “dança mental” nos conduzisse ao ciberespaço, aos espaços simultaneamente pré e pós-modernos inaugurados pelos ritmos eletromagnéticos - táteis porém desincorporados - da Eletrônica Negra.

Dub no Tambor

No Olimpo dos dançarinos mentais da Eletrônica Negra, ao lado de figuras variadas como Sun Ra, George Clinton, Jimi Hendrix, Grandmaster Flash e Derrick May, destaca-se Lee “Scratch” Perry, talvez o mais criativo dos produtores jamaicanos de reggae e um dos principais gênios da música dub - a cria mutante do reggae produzida totalmente em estúdio a partir de células rítmicas pré-gravadas. Explicando a correspondência esotérica entre ritmo e corpo, Perry certa vez usou o clichê tipo “raiz”, dizendo: “O tambor é a batida do coração; o baixo é o cérebro”(16). Mais do que apenas subvertendo a associação cultural mais comum que se faz entre a frequência sonora do baixo e os movimentos “baixaria” dos quadris, Perry estava sugerindo que a bateria e o baixo fazem música cabeça, com todas as conotações que o termo evoca - abstração, drogas, interiorização, mundos virtuais. E, como Perry manifestou quando falava de sua preferência em mixar faixas sem vocais: “o instrumental se forma no mental”(17).



É claro que os instrumentais de Perry foram também formados na máquina, e é esta rede de imagens entre o reino mental e o maquinal, que abre tanto para as arquiteturas desincorporadas do ciberespaço, quanto para as dimensões mais abstratas da percussão. Pode-se considerar que os conjuntos polirrítmicos da África Ocidental utilizam uma espécie de máquina abstrata que tem suas enormes intensidades manipuladas com descontração, técnica e precisão notáveis. Chernoff diz: “O percussionista evita o toque ‘impreciso’ porque a precisão da execução é necessária para a máxima definição da forma...o estilo verdadeiramente original consiste no aperfeiçoamento sutil da forma rigorosamente respeitada”(18). Esta observação nítida e descontraída indica, no Atlântico Negro, uma singular reconfiguração do trabalho fisicamente alienado ou “mental” necessário para manipular o ciberespaço eletroacústico, estendendo-se ainda bastante para explicar por que, como Andrew Godwin nota com muita perspicácia, “a gente se acostumou a relacionar as máquinas com o aspecto funk da coisa”(19).

Gostaria de rastrear esta conexão até fazer uma analogia com os anos 70, quando os produtores e engenheiros de som jamaicanos criaram o dub reggae, manipulando e remixando faixas pré-gravadas de música codificada analogicamente em fita magnética. Mestres do dub, como King Tubby, saturavam e transformavam individualmente o som de instrumentos com efeitos como *reverb*, *phase*, *eco* e *delay*; abruptamente tirando e botando vozes, batidas e guitarras no mix, desnudando a música até o osso do baixo/bateria, para depois reconstruir tudo de novo com camadas de distorções, ruídos percussivos e ectoplasmas eletrônicos. O bom dub soa como se o estúdio tivesse enlouquecido.

A palavra dub veio de “doubling” (dobrar, duplicar) - um costume muito comum na Jamaica de reconfigurar ou de “criar uma versão” rítmica de uma determinada faixa, transformando-a em inúmeras outras faixas. Numa época em que o ‘roots’ reggae proclamava uma mitologia literalmente religiosa de autenticidade cultural popular, o dub sutilmente questionou tudo aquilo ao desmaterializar e esfacelar a integridade dos cantores e das canções. Não há original nem matriz fora do virtual, nem raízes que não sejam ao mesmo tempo rizomas remixados no embalo do momento. No entanto, improvisando e ocasionando mutações nas próprias repetições de material pré-gravado, o dub adicionou algo distintamente estranho na mistura. Os duplicadores analógicos, as distorções espectrais e os fantasmas vocais do dub produziram um espaço imagístico não menos atraente, a seu modo, do que a *Zion* virtual africana, que canalizou muitos dos anseios rastafaris do reggae. E, apesar de todo o inconfundível clima caribenho, a ligação do dub com os espaços analógicos distorcidos, com ruídos eletromagnéticos e com uma desorientação tecnologicamente mediada, também nos faz lembrar as experiências do rock progressivo alemão do início dos anos 70. Assim como as experimentações eletrônicas analógicas *lo-fi* do Can, nos primeiros trabalhos de Klaus Schulze e nos primeiríssimos do Tangerine Dream, o dub também é um tipo de *Kosmische Musik*. Como disse Luke Erlich: “Se o reggae é a África no Novo Mundo, o dub é a África na Lua”(20).

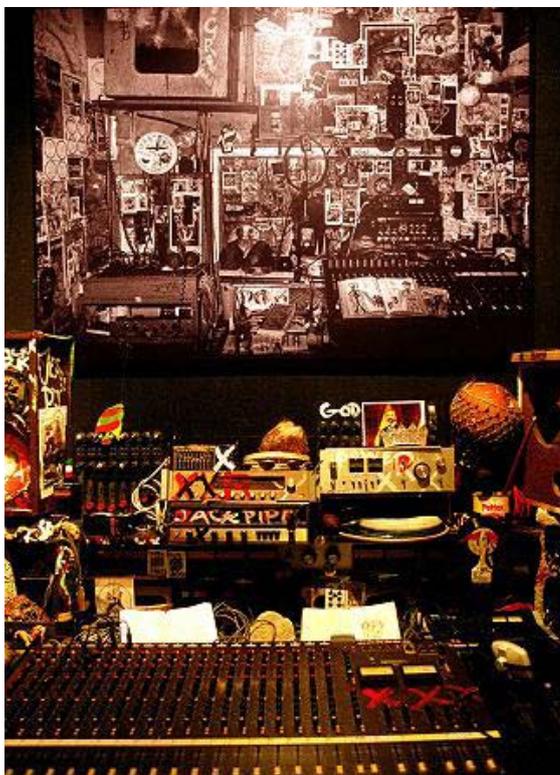
Mesmo o espaço do dub sendo “sideral”, tanto no sentido extraterrestre quanto no sentido Sun Ra do termo, o uso maciço do eco produz uma sensação de enclausuramento, uma interiorização que, junto com uma variedade de efeitos que sejam úmidos e lodosos, evocam uma ambientação distintamente aquática. Com o dub, a gente não fica naquele frio e grandiloquente espaço profundo das trilhas sonoras de filmes de ficção científica e da má música *hippie* de sintetizadores, mas numa espécie de espaço interior “exterior”: um útero liminar. Esta tensão espacial não-resolvida explica não só o aspecto meio “drogado” e até “místico” da música (com raízes nos efeitos psicofisiológicos que acabam com a divisão experiencial entre interior e exterior), mas também explica porque o dub dos anos 70 prefigurou acertadamente os espaços virtuais de hoje - espaços que parecem ao mesmo tempo extensivos e implicativos (ou insinuados), intensivos e desdobrados, interiores e exteriores (21).

Mesmo que o aspecto quase psicodélico do dub possa ser atribuído aos efeitos “espaciais” e talvez ao papel da ganja/marijuana, tanto na produção quanto na curtição do som, os prazeres mentais da música advém também do aspecto viajante do jogo polirrítmico – um jogo que expande ainda mais as possibilidades rítmicas latentes do reggae.

A rigor, a dance music jamaicana moderna adota também o mesmo compasso 4/4 que domina a maior parte da música popular no mundo ocidental. Mas quando o dub entrou em cena, os “*dread rhythms*” já soavam meio fora-do-comum ao acentuarem o segundo e o quarto tempos do compasso e ao “suprimirem” o tempo inicial, o que dava à música uma pulsação distintamente serpenteante. Um outro elemento ainda mais crucial na rítmica do reggae é o papel central desempenhado pelo baixo. Nos anos 50, no tempo em que os “*sound systems*” da Jamaica, que eram basicamente discotecas intinerantes, tocavam *rhythm and blues*, os técnicos de som davam às gravações americanas um toque distintamente jamaicano ao amplificarem com destaque o baixo, transformando a cozinha do R&B numa verdadeira força da natureza – o tipo de baixo que não apenas embala ou envolve os dançarinos, mas que satura os ossos com vibrações quase cósmicas. O *rock steady*, que desembocou no reggae, ancorava o ritmo no baixo, ao invés da bateria. Isso desterritorializou a bateria, permitindo aos músicos explorarem mais o jogo percussivo polirrítmico por fora e em torno do rimo principal. Como observou Dick Hebdidge, um baterista como Sly Dunbar no final dos anos 70 tocava como um músico de jazz improvisando no prato, na caixa e no tom-tom para “produzir um efeito em múltiplas camadas, como na percussão ritual religiosa da África Ocidental”(22).

O dub transpôs essa complexidade rítmica para o ciberespaço acústico, usando a tecnologia para desestabilizar ainda mais os ritmos, esticando e dobrando a passagem do tempo. Reduzindo a música ao essencial baixo/bateria, a mistura foi também engrossada com percussão adicional e com o que o produtor Bunny Lee chamou de “um monte de barulho”. Além disso, os *dubmasters* ainda incluíram ritmos espichados em contraponto, multiplicando módulos sonoros (vozes, guitarras, baterias) usando eco e *reverb*,

produzindo pulsações gaguejantes que se destacam do ritmo principal gerando ritmos entrecruzados que vão se perdendo e desaparecendo no vazio virtual. O dub não é estritamente polimétrico, já que ele raramente sustenta esse tocar-à-parte ziguezagueante por muito tempo. Ao mesmo tempo, ao abruptamente tirar e botar guitarras, percussão, metais e teclados para dentro e para fora do mix, os *dubmasters* puxam o tapete dos ouvintes, desestabilizando a orientação normal em direção ao compasso 4/4, criando uma sutil analogia virtual com os diálogos “viajantes” e constantemente cambiantes dos tambores da África Ocidental.



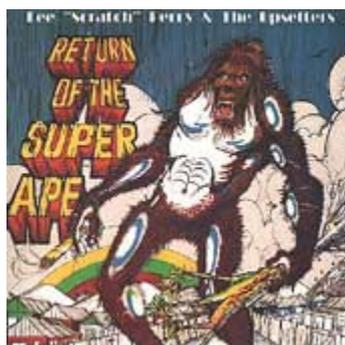
Assim como o mestre da bateria ou percussionista principal, muitos *dubmasters* improvisavam os seus *mixes* na hora, no estúdio. Isso não deveria nos surpreender, pois os conjuntos polirrítmicos da África Ocidental já antecipavam a quebra da distinção entre o trabalho mecânico e do engenheiro de som e o trabalho criativo do músico – uma distinção que classifica muito da produção de música popular e que o dub e, mais tarde, a dance music eletrônica destruíram. Pode-se entender os conjuntos polirrítmicos como uma assemblage de várias “pistas” rítmicas diferentes, cujos ritmos moleculares são remixados, cortados e emendados com a mediação *cool* do percussionista principal que, com os seus cortes aparentemente “espontâneos” e “caóticos” adiciona ruídos que se tornam sinais, ocasionando *feedbacks*, e tornando mais vívido o “campo total e simultâneo de relações” do conjunto.

Dando asas à imaginação cibernética do produtor, o dub criou um espaço dentro da cultura da diáspora africana para uma mitologia ciborgue fundamentada na prática da técnica. Aqui temos Lee Perry novamente, explicando sua relação quase anímica com a máquina: “O estúdio tem de ser como uma coisa viva. A máquina tem de ser uma coisa viva e inteligente. Aí então eu ponho minha cabeça dentro da máquina através dos controles e botões da mesa de som. A mesa de som é o cérebro: você tem que pegar os pedaços, fazer um patchwork do cérebro e transformá-lo num ser vivo; mas o cérebro tem que conseguir agüentar o que você está mandando para dentro dele e continuar vivo”(23).

Aqui nos encontramos na fronteira imaginária entre o pré e o pós-moderno, entre raízes e fios, num imaginário mobilizado pela persona e pela carreira surpreendente de Perry. Declarando várias vezes ser o “Inspetor Gadget”, o “Super-Símio” ou “O computador do Firmamento”, Perry também foi um pioneiro no uso dos phasers, das baterias eletrônicas e na utilização de gravações já existentes, fazendo inserções de módulos sonoros. Explorando esteticamente o jogo eletromagnético entre informação e ruído, Perry integrou a degradação do sinal diretamente às suas densas e esponjosas texturas polirrítmicas – como o produtor Brian Foxworthy observa em Grand Royal: “Saturação, distorção e feedback foram usados para se tornarem

parte da música, e não apenas adições a ela” (24). Perry também plantava discos e rolos de fita no jardim de sua casa, girava que nem um dervixe atrás da mesa de mixagem SoundCraft e soprava fumaça de ganja diretamente sobre as fitas que rolavam nos super-rodados gravadores de 4 canais no seu estúdio Black Ark. Falando sobre o estúdio, Perry disse a Toop: “Era como uma espaçonave. Dava para ouvir o espaço nas fitas”(25).

Esse tipo de ficção-científica afrodiaspórica surrealista também aparece nas capas de muitos discos de dub. Science and the Witchdoctor do Mad Professor mostra circuitos eletrônicos e figuras robóticas ao lado de cogumelos e bonecas de vodu, enquanto que The African Connection apresenta o Professor significativamente vestido no estilo europeu-no-safari, assistindo reclinado a uma dança tribal afro-ocidental, com os woofers e os tape decks instalados nas árvores, e os equalizadores acoplados aos tambores sagrados. Scientist Encounters Pac-Man at Channel One mostra o tal cientista manipulando o console de mixagem como se fosse uma daquelas máquinas de cientista louco saída de uma história em quadrinhos da Marvel Comics.



Não é talvez por acaso que no linguajar jamaicano, “ciência” se refere ao obeah, uma mistura de medicina natural, feitiçaria e ocultismo. Em seu livro sobre a figura do curandeiro na África Ocidental, um estudo sobre “ironia mítica e deleite sagrado”, Robert Pelton também destaca as semelhanças entre os cientistas modernos e a figura tradicional de curandeiros como Anansi, Exu e Elegbá: “Eles tentam lidar com o que é estranho sem tentar ‘reduzir’ a anomalia, usando-a como passagem para um plano mais elevado”(26). Não poderia haver melhor descrição dos truques tecnológicos utilizados pelos grandes dubmasters.

É uma Selva-Jungle Lá Dentro

Embora o bastão da época de ouro do roots reggae tenha passado, na maioria das vezes, para as mãos de bandas hippies ruins de pouca qualidade, a imaginação profundamente tecnológica do dub possibilitou uma transição enriquecedora em muitos níveis para dentro da ciência cultural do regime digital. O “digi-dub” de hoje não parte de sons de instrumentos musicais propriamente ditos; a eletrônica de base é composta por teclados, computadores e sofisticadas baterias eletrônicas. Ao mesmo tempo, o Twilight Circus continua a produzir dubs excelentes usando apenas instrumentos musicais – a anomalia é o fato de o Twilight Circus ser composto por um único indivíduo: um holandês branco chamado Ryan Moore. Na verdade, embora grupos ingleses de dub como Alpha & Omega e Zion Train invistam maciçamente numa imagem rastafari, muitos desses grupos são formados totalmente, ou em sua maioria, por ingleses brancos. Digo isso para não acusar ninguém de apropriação cultural (uma discussão particularmente complexa, tendo em vista os eternos empréstimos e miscigenações que caracterizam a música popular, tanto moderna quanto tradicional), mas para indicar que a lógica virtual da Eletrônica Negra não está enraizada em fatos étnicos mas, como um rizoma, se espalha pelas zonas do ciberespaço eletroacústico, cada vez mais híbridas e abertas.

Como a ótima compilação inglesa Macro Dub Infection apregoa tanto no título quanto na seleção das faixas, o dub é mais bem compreendido como sendo um vírus tecnológico. As células rítmicas simples espoucando, os silêncios ativos e o baixo que borbulha e estronda, são códigos nômades que se esgueiraram para dentro de uma série de gêneros musicais: ambient, industrial, trip-hop, techno, pop, jungle e até no rock experimental. O dub ajuda a implodir as diferenças artificiais freqüentemente construídas entre esses vários

tipos de música, tornando tais categorizações genéricas cada vez mais disponíveis a um diálogo aberto entre as formas.

Ao mesmo tempo, um tipo especial de contágio eletrônico se destaca nas transcodificações digitais de polirritmos tecnologicamente mediados que caracterizam o dub dos 70: a jungle music, vulgo drum'n'bass. Com andamentos estonteantes e ritmos não-lineares, o jungle é certamente um dos tipos mais agressivos de dance music polirrítmica já aparecida no Ocidente moderno, sendo grande parte dela gerada inteiramente em PCs. Samples de soul music e gritos distorcidos são postos em camadas sobre acordes suaves de R&B; pratos eufóricos e rufos hiper-rápidos brincam no limite do colapso total; ritmos marciais metralhantes e linhas de baixo tenebrosas remexem as tripas como uma corrente apocalíptica subjacente. Se o dub é o estúdio movido a cannabis, o jungle é o computador movido a cannabis e a DMT.

Mesmo sendo uma tendência multicultural, o jungle ainda é essencialmente a primeira dance music feita-em-casa originada diretamente a partir da população negra britânica, sendo talvez a mais significativa mutação da Eletrônica Negra desde que Derrick May, um dos criadores do techno, leu A Terceira Onda de Toffler, ou desde que os produtores de hip-hop começaram a criar faixas com samplers e toca-discos. O dub é certamente uma influência marcante mas as raízes do jungle estão, apropriadamente, entrançadas e o esboço desenvolvido a seguir super-simplifica drasticamente sua etiologia. No início dos anos 90, quando os produtores de dance music eletrônica começaram a incrementar as batidas repetitivas do techno até atingir velocidades alucinadas, alguns deles começaram também a aumentar a velocidade dos breakbeats (trechos estimuladores de surpresas rítmicas tirados de outras gravações, que são o fundamento do hip-hop americano). A música resultante – conhecida como hardcore ou, mais descritivamente, drum'n'bass – tornou-se algo como um irmão gêmeo mutante britânico do breakbeat, desenvolvendo uma mistura tátil e bem articulada de baixo e bateria, destacando uma atividade recombinação própria, como poucos outros segmentos da dance music conseguiram. Com o tempo, o baixo foi ficando mais encorpado, e com mais dubs, e um ritmo lento bem “ganja” foi-se instalando por baixo da bateria anfetamínica; muitos intercruzamentos com os toasts raggamuffin dos MCs das pistas de dança na Jamaica ajudaram a fixar o nome “jungle” na cabeça do público, ao mesmo tempo em que a música começava a brotar do subsolo (27).

Quando se escuta pela primeira vez os andamentos alucinados do jungle suspeita-se que, na disputa deleuziana entre o caos e o ritmo, o ritmo reconheceu a derrota. Aqui temos Simon Reynolds descrevendo o que é hardcore para a revista ArtForum em 1994: “Break-beats em alta velocidade passam por um tratamento, pelo reverb, e têm o seu tempo “esticado”, recebendo camadas de sons como beliscões e petelecos que lembram a fricção de mandíbulas usada na telecomunicação no mundo dos insetos. Os polirritmos vão-se empilhando sem preocupação com a maneira “correta” de organizar o ritmo: uma colisão sonora espasmódica de métricas incompatíveis (breques hip-hop funkeados, levadas de reggae-dub e batucadas latinas)(28). Ao mesmo tempo, o jungle se parece com uma percussão polimétrica “correta”, ao permitir aos que dançam a possibilidade de se ligar, e também de passar por diferentes ambientes rítmicos aninhados numa mesma faixa: pode-se ficar viajando na pulsação lenta do baixo, ou tentar articular as frenéticas e imprevisíveis multiplicidades que explodem lá no alto.

Os samples percussivos programados do jungle são armados em muitas camadas, super-acelerados e hiper-sincopados que, na maioria das gravações, cruzam linhas de dub em andamento lento que, em última análise, seguram a onda da loucura. Mas, nas mãos dos criadores musicais mais agressivos e mais experimentais, o jungle pode induzir a uma incrível e deliciosa sensação de desorientação, quando os pratos tratados com reverb e os toques picados do tarol investem selvagememente contra as batidas do baixo, desestabilizando o desejo habitual do ouvinte de “preencher” a música com um ritmo compreensível. As gravações mais pesadas do jungle também intensificam os breaks (as passagens dominadas pelos cortes e ritmos intercruzados) a um ponto tal que destroem a utilidade do conceito de “síncope”. Por esses motivos, o drum'n'bass mais intenso produz para muitos ouvintes o mesmo tipo de confusão perturbadora que a percussão afro-ocidental ocasiona; só que em vez de se sentirem ameaçados pelo caos “frenético” do “primitivo”, eles agora são ameaçados pela complexidade fora-de-controle do caos digital de códigos sampleados.

Então, num certo sentido, tem-se que “aprender” a ouvir e a dançar a complexa e extremamente recombinação rítmica do jungle. Muitas das unidades rítmicas do jungle - como o sample de “Amen, Brother” - são genéricas e são constantemente recicladas, cortadas e aplicadas nas milhares e milhares de faixas que os criadores atuais de jungle arquivam nos seus PCs e Amigas. A novidade reside tanto na recombinação recombinação e no encaixe rítmico desses elementos genéricos quanto na geração de novos sons e motivos rítmicos. Lembro-me da ênfase que Chernoff dá à precisão abstrata dos muitos padrões subjacentes na percussão afro-ocidental, e também da idéia de que “constroem-se novas formas a partir de modificações simples nos padrões existentes, às vezes até pela substituição de uma única nota”(29). Além do mais, novas formas são talvez menos importantes do que uma nova recombinação ou um novo encaixe rítmico dos elementos utilizados, reconhecíveis por todos. Chernoff diz que “é a duração de tempo em que se toca um determinado ritmo, a quantidade de repetições e o modo como os ritmos vão mudando, o aspecto mais importante para os percussionistas, e não tanto alguma criação rítmica em particular”(30).

Por um lado, a atenção dada à aglutinação bem feita de ritmos no jungle torna o balanço mais flexível e mais atraente do que em outros segmentos da dance music: é quase “orgânico”, com um gestual densamente articulado numa organização “caótica”. E no entanto sente-se que o drum’n’bass está à beira de descortinar alguma nova e estranha dimensão não-euclidiana, com certos ciborgues como Photek, 4 Hero, ou DJ Peshay incansavelmente engendrando arquiteturas abstratas de espaço-tempo a partir de nano-beats cortados e emendados numa espécie de arte culinária digital (31).

O jungle compartilha com o dub a raiz visceral do baixo, assim como também a habilidade no manejo de hiatos e silêncios que esticam e rasgam o espaço-tempo, abrindo pequenos vazios que fazem com que a gente também se esvazie de nós mesmos. Mas, em contraste com as zonas aquáticas, ressonantes e quase meditativas introduzidas pelo dub, os espaços gerados pelo jungle mais radical geralmente afloram como uma plêiade de “inter-ambientes” comprimidos, deformados e fraturados em perpétua metamorfose. Esta mutação distinta nos espaços da Eletrônica Negra nasce, em parte, da distinção qualitativa entre a produção digital e a analógica - uma diferença cujos efeitos podem ser particularmente observados na música eletrônica.

Mas os hiperespaços que se entrecrocaram no jungle originam-se também dos polirritmos quase escatológicos deste tipo de música, da disposição dos “blocos heterogêneos de espaço-tempo” que atravessam as dimensões convencionais do espaço acústico. Assim como o jungle significativamente reorganiza os possíveis vetores e gestos da dança física, ele radicalmente reorganiza também a “dança mental”, impulsionando-nos para um tempo comprimido de multiplicidade que ao mesmo tempo desafia e reflete as mudanças mais importantes de nosso espaço-mundo contemporâneo. Talvez seja isto o que Marshall McLuhan havia observado quando disse que “vivemos num espaço único constrito ressoando com os tambores tribais”(32). Nosso tempo está esticado até o limite do atemporal; porém um atemporal que não tem nada a ver com o eterno e tudo a ver com a imanência da multiplicidade.

Notas

1. Agradeço a Paul Miller, vulgo DJ Spooky, pela referência.
2. Paul Gilroy, “O Atlântico Negro como contracultura da modernidade”, in *O Atlântico Negro*, ed. 34, 2001, pp. 33-100.
3. Mesmo não querendo conotar que existe uma “essência” negra ou africana que permanece intacta no espaço eletrônico, também sou da mesma opinião que Gilroy - que toma uma posição que ele chama de “anti-anti-essencialismo” - no sentido de que as realidades vivenciadas da cultura e da história agem como freio poderoso nas celebrações pós-modernas mais ousadas do construcionismo radical. Rizoma não é o mesmo que raiz, mas ambos entram organicamente em conformidade com o solo que encontram.

4. Aqui, basicamente e conscientemente, ignoro as questões políticas e sociológicas, concentrando-me nos aspectos técnicos, filosóficos e até no lado ficção-científica do ciberespaço polirrítmico. Especialmente na cultura americana, a música negra sempre teve que aguentar a carga de ser representante de um conjunto folclórico-cultural que é visto como “primitivo” ou é louvado como um corretivo autêntico e “natural” para o mundo ocidental abstrato, identificado com o intelecto e com as máquinas. Além de não mencionar o fato de que, como diz Gilroy, a diáspora africana é, na verdade, parte integrante do mundo ocidental, dicotomia que tende a obscurecer o núcleo deste texto: a extraordinária dimensão tecnológica da imaginação musical estética e até mítica, da música negra moderna.

5. Na mesma linha, Ron English, “African influences in Cybernetics”, *The Cyborg Handbook*, ed. Chris Hables Gray. Routledge, 1995, pp. 17-28.

6. John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, University of Chicago, 1979, p.42.

7. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *A Thousand Plateaux*, trad. Brian Massumi. Minnesota, 1987, p. 313. [edição brasileira: *Mil Platôs*. São Paulo, Editora 34, 1997; tradução do capítulo referido por Suely Rolnik].

8. Ibid.

9. Ibid.

10. Ibid.

11. Chernoff, citações variadas.

12. Ibid, p. 50.

13. Ibid, p.112.

14. Ibid, p. 100.

15. Citado em Chernoff op. cit. p. 50.

16. Vídeo-documentário, *The History of Rock: Punk*, PBS.

17. Entrevista, *Grand Royal*, nº 2, p. 69.

18. Chernoff op.cit. p.112.

19. Citado em John Corbett, *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Duke, 1994, p.19.

20. Citado em Corbett op. cit. p.23.

21. Esta ambiguidade pode estar contida numa simples pergunta: A internet está explodindo ou implodindo?

22. Dick Hebdidge, *Cut'n'Mix*. Londres, Comedia, 1987, p. 82.

23. Entrevista em David Toop, *Ocean of Sound*. Londres, *Serpent's Tail*, 1995, p. 113.

24. Bob Mack, “Return of the Super Ape”, *Grand Royal*, p.64.

25. Toop op.cit., p.114.

26. Robert Pelton, *The Trickster in West Africa*. Berkeley, University of California Press. 1980, p. 268.

27. Por essas e outras razões, “jungle” não é um termo universalmente aceito e muitos ainda preferem a expressão “drum’n’bass”, mais descritiva.

28. Rascunho preliminar do autor.

29. Chernoff op.cit., p. 112.

30. Ibid, p. 100.

31. como Simon Reynolds salienta, fazem parte da cena do jungle mutações tão rápidas e tão abundantes que destacar estrelas nega a inteligência coletiva que move a sua criatividade recombinação. Citando Brian Eno, ele diz que não deveríamos falar de “gênio” mas de “cênio” (gênio da cena).

32. Marshall McLuhan. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, University of Toronto Press, 1962, p.31. O espaço contemporâneo da multiplicidade digital é também gerado pela computação em rede, na medida em que ela passa de um processamento linear centralizado para uma ecologia distribuída e crescentemente recombinação de múltiplos processadores, trechos de códigos, applets e procedimentos descentralizados, cada vez mais autônomos. Computadores centrais mainframe como o Connection Machine de Danny Hills podem ser considerados como “máquinas de multiplicidade” que utilizam um arsenal de diferentes processadores em rede e atacam os problemas simultaneamente. Muitos dos atuais pesquisadores de vida artificial, explorando as propriedades coletivas imprevisíveis dos espaços virtuais em sua tentativa de modelar processos naturais, sociais e econômicos, estão também interessados nas “propriedades emergentes” geradas pela complexa interação de inúmeros pequenos componentes e de regras simples de comportamento.

Tradução de Paulo Andrade Lemos

Imagens de estúdio e disco de Lee “Scratch” Perry.

Fonte: Revista Item nº 5 (www.revistaitem.com.br).

A INSUSTENTÁVEL BRANQUEZA DO SER (1): Teoria Crítica Afro-Americana e Cibercultura

Kalí Tal



(Uma versão mais curta deste artigo foi publicada na edição de outubro de 1996 da revista WIRED) (2)

“Depois do egípcio, do indiano, do grego e do romano, do germânico e do mongol, o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e presenteado com uma percepção neste mundo americano — um mundo que não lhe permite nenhuma auto-consciência real, mas só o deixa ver a si mesmo através da revelação do outro mundo. É um sentimento particular, esta dupla consciência, esta sensação de sempre olhar para o seu eu através dos olhos dos outros, de medir a sua alma com a trena de um mundo que o observa com divertido desprezo e piedade. Sua dualidade (twoness) é constantemente sentida — um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar.

A história do negro americano é a história deste conflito - este anseio de chegar a uma natureza humana auto-consciente para fundir este eu duplo num melhor e mais verdadeiro eu”.

(W. E. B. Dubois, *As Almas da Gente Negra*, 1903)

No ciberespaço, é finalmente possível para as pessoas de cor desvanecerem completa e totalmente. Tenho por longo tempo suspeitado que a muito louvada “liberdade” para fazer desaparecer as marcas “limitantes” de raça e gênero na Internet é ilusória, e que de fato isso mascara um fenômeno mais perturbador - o embaquecimento do ciberespaço. A invisibilidade das pessoas de cor na Net tem permitido que publicações controladas e lidas por brancos como a WIRED simplesmente omitam questões de raça.

A ironia desta invisibilidade é que a teoria crítica afro-americana provê recursos muito sofisticados para a análise da cibercultura, uma vez que críticos afro-americanos têm discutido o problema de identidades múltiplas, personas fragmentadas e liminaridade (3) por cerca de cem anos. Mas leitores e escritores da WIRED não estão familiarizados com este rico corpo de teoria crítica, e assim nos são oferecidos artigos como “Sex, Lies and Avatars” (“Sexo, Mentiras e Avatares”), que bajulam acriticamente a obra supostamente inovadora de Sherry Turkle, *Life on the Screen* (Vida na Tela).

A obra de Turkle é interessante, no tanto que avança, mas limitada em seu alcance. Em vez de se voltar para Lacan (que, como Turkle, trabalha numa tradição branca, européia), ela deveria ter aberto seus olhos, com maior proveito, para sua terra natal. Se Turkle tivesse lido W. E. B. Dubois, não teria de haver esperado “mais de vinte anos depois de conhecer as idéias de Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari” para encontrar um ambiente no qual estas “abstrações gaudesas” fossem “mais concretas” (*Life*, p.15). Turkle (e a WIRED) estão sempre falando do eu *branco*, e mesmo dentro desta categoria, uma limitada porção do eu branco: de classe média para alta, educado, normalmente do sexo masculino. Este privilegiado eu branco se torna o eu normativo, o “nós” da WIRED e, infelizmente, da maior parte da Net.

Mas a luta dos afro-americanos é precisamente a luta por integrar identidade e multiplicidade, e as culturas dos afro-americanos podem com certeza serem entendidas como perfeitos modelos da condição “pós-moderna”, com a exceção de que elas precedem o pós-modernismo em centenas de anos, e isso contradiz a noção de que a ausência do (ilusório) eu unitário é algo novo. Escritores cyberpunks sentiram essa ressonância, e é por isso que a Net de Gibson é populada por *loas*, divindades da religião vodu do Caribe; por isso que o protagonista de Emma Bull em *Bone Dance* é dominado pelos mesmos deuses; por isso que *Piratas de Dados* (*Islands in the Net*), de Sterling, apresenta personagens tipo-Rasta (4). A “cultura da simulação” não tem nenhuma diferença em relação à “cultura” para o povo de cor neste país, que têm “inventado a si mesmos, seus múltiplos eus”, enquanto prosseguem, “construindo também o mundo” (assim como o Homem Invisível de Ellison construiu seu quarto subterrâneo, iluminado por energia desviada).

Recordo-me de uma oficina de ficção científica que participei em 1976. Ted (Theodore) Sturgeon, um grande professor, nos designou para escrever uma história de ficção científica que respondesse à pergunta: “Por que pessoas negras não escrevem ficção científica?” Ted era progressista, um homem bom. Sua pergunta era honesta. Todos escrevemos histórias sobre como a luta diária pela sobrevivência deixou o povo negro sem tempo ou energia para construir fantasias. Guardei o comentário de Ted de que não *havia* escritores negros de ficção científica. Mas Ted estava errado, e eu estava errado, e levou um longo tempo para eu entender que editores brancos, o *establishment* da ficção científica branca, e os críticos brancos simplesmente não podiam *ver* a ficção científica afro-americana, assim como o garoto branco que tropeça no Homem Invisível não pode vê-lo, mesmo que o Homem Invisível tire o seu couro. George Schuyler escrevia ficção científica nos idos de 1930. Ralph Ellison escrevia nos anos 50. Sam Greenlee escreveu FC nos anos 60. Octavia Butler, Sam Delany, Toni Bambara, Toni Morrison, e Ishmael Reed têm escrito FC nas últimas décadas. As obras estão por aí, mas ninguém que trata de ciberespaço presta a menor atenção que seja para elas.

Assim como ninguém que trate de hipertexto presta atenção em Henry Louis Gates Jr., cuja descrição do Ifá (textos sagrados iorubás) poderia ser um molde para esta forma:

“Seu sistema de interpretação gira em torno de uma maravilhosa combinação de geomancia e exegese textual, na qual dezesseis sementes de palmeira são ‘discadas’ dezesseis vezes, e seus signos ou configurações são então lidos ou traduzidos para o verso literário fixado, apropriado, que os signos numéricos significam...Estes textos em verso, cujos significados são exuberantemente metafóricos, ambíguos e enigmáticos, funcionam como charadas que o favorecedor deve decifrar e aplicar da forma que seja apropriada para a circunstância própria dele/a”.(Signifying Monkey: 10)

O deus Ifá escreve os textos, e o deus Exú os traduz, e é exatamente este deus-tradutor que se metamorfoseou na figura do *trickster* da cultura afro-americana contemporânea. Que o *trickster* habita na Net é inegável - ele é, de fato, a essência da Net. O *trickster* / “Macaco Significante” (Signifying Monkey)(5) de Gates (e não é por acaso que afro-americanos estivessem usando “significar” [*signify*] como um verbo muito antes de pós-modernistas o descobrirem) incorpora vários tropos retóricos negros incluindo “*marking* (enrolar ou ‘dar chapéu’), *loud-talking* (tirar onda de alguém ao falar alto com outra pessoa se referindo ao primeiro), *testifying* (‘dar a letra’ ou contar a história), *calling out (of one’s name)* (desafiar alguém chamando seu nome), *sounding* (zoar), *rapping* (‘fazer a rima’), *playing the dozens* (duelar ‘ritmicamente’ com palavras), e assim por diante” (Signifying Monkey: 52). A cultura da Net pode ser facilmente entendida nestes termos - o Macaco Significante é certamente o “senhor das Chamas”.

Não necessitamos de “uma nova série de metáforas para pensar sobre o inconsciente”. Precisamos, como cultura, prestar atenção na teoria e literatura daqueles entre nós que têm por muito tempo estado lidando com multiplicidade. Há muitas coisas sobre o e-espço que não são novas. Sim, a Internet nos oferece mais pessoas escrevendo, mas temo que no momento ela nos dê mais das mesmas pessoas escrevendo. Vamos ver alguma diferença *real*.

Notas

1. Meu amigo e colega Ben Arnett usou este título como sublegenda de sua dissertação “Pac Man, Patriots and the High Tech Post Baby-Boom Postmodern Culture” (*Viet Nam Generation* 6:3-4, 1994,36-52). Embora acredite que cheguei a este título independentemente de Ben, não posso jurá-lo. Minha memória é notoriamente falha.
2. Não se engane com a presença deste artigo nas páginas da WIRED. 800 palavras podem indicar o problema, mas não começar a preencher a lacuna.
3. Liminaridade: uma situação na qual o indivíduo se sente inseguro sobre sua posição na sociedade, ansioso e duvidando de suas próprias capacidades. Segundo o Aurélio, o aspecto liminar é “caracterizado por relativa e temporária indefinição da situação de um indivíduo, que antecede ou acompanha sua passagem a uma nova categoria ou posição social”. - <http://www2.uol.com.br/aurelio/> (Nota do Tradutor).
4. As *loas* de Gibson em *Neuromancer* guardam uma misteriosa semelhança com as *loas* do romance *The Salt Eaters* (“Os Comedores de Sal”) de Toni Cade Bambara - um romance sobre a luta por direitos civis no qual o protagonista se move em um mundo habitado por *loas* e visitado por alienígenas espaciais. E o *Piratas de Dados* de Sterling destaca um creme de bronzamento solar que torna negros todos que o usam; ele muito provavelmente desconhecia o fato de que um escritor da Harlem Renaissance (movimento de escritores negros de Nova York no começo do sec. XX - N. do Trad.) chamado George Schuyler tinha escrito um romance muito popular intitulado *Black No More* (“Negro Nunca Mais”) no qual um médico negro inventou uma máquina que transformava pessoas negras em brancas da noite para o dia, subvertendo totalmente a ordem social. Se eles sabem ou não, estes escritores cyberpunks e muitos outros têm precedentes na literatura afro-americana.

5. “Signifying Monkey”, além de título do livro do *scholar* Henry Louis Gates Jr., é um tropo retórico muito comum no discurso afro-americano. *Signifying* ou significar, neste caso, é uma maneira de culturas ou povos subjugados (por exemplo, os negros em relação aos brancos nos EUA) usarem a língua dos dominadores de forma a ganharem sua própria voz e guardar alguma independência daqueles que estão em posição de poder, normalmente através de jogos de palavras, de linguagem, esta espécie de arte verbal da cultura de rua que desembocou atualmente no arte do rap. Gates celebra a força subversiva dessa linguagem fluida que, ao funcionar como uma codificada intenção de dizer uma coisa significando particularmente o oposto (normalmente um insulto ou zombaria), serve para quebrar hierarquias existentes que criam relações binárias de dominação. A figura do “macaco significante” vem das tradicionais associações iorubás, na África Ocidental, em Cuba e nos EUA, que o jogo do Ifá guarda entre o orixá Exú e os macacos que lhe deram as sementes de palmeira para a adivinhação. O tropo retórico do *Signifying Monkey* serve assim como chave de interpretação para formas de discurso tanto falado quanto escrito da tradição africana e afro-americana, tal como a retórica clássica vem dos modos de discurso grego e latino. Tropo de tropos, ele é o arquétipo e origem da prática do *signifying* na comunidade afro-americana. (Nota do Trad.)

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Site de Kalí Tal (<http://freshmonsters.com/kalital/>).

A CARTOGRAFIA DREXCIYA (VERSÕES PARA OUVIR)

Rui Miguel Amorim

A MUTAÇÃO DREXCIYA

A partir de Detroit, o duo Drexciya procedeu durante seis anos à captação da Realidade Virtual em plano sonoro. Nas raras entrevistas publicadas, a única ilustração possível era uma fotografia de ondas, a única forma de expor a ficção deste peculiar registro do sonoro. Num tempo paralelo às máquinas e ao tele-transporte do Electro, e cujo suporte principal foi o vinil, os Drexciya inscreveram mais uma alegoria sobre o comércio e a escravatura. A transmissão foi interrompida no Verão de 1997 com a publicação do seu único CD, “The Quest”, pela gravadora Submerge.

Enquanto formação musical, os Drexciya apresentaram-se como figuração sonora dos Drexciyans, uma espécie mutante que descende dos escravos Africanos que foram transportados para os EUA durante a viagem descrita por The Unknown Writer (que costuma assinar os *briefings* da editora Underground Resistance e que talvez seja Mike Banks) como “the greatest holocaust the world has ever known” (1). Ao longo da travessia do Atlântico, as mulheres grávidas eram lançadas ao mar por serem consideradas carga excessiva e estarem “doentes”. É a partir da hipótese do parto e da sobrevivência aquática que será enunciada a ficção-Drexciya. Esta hipótese é suplementada por recentes descobertas científicas que parecem comprovar a possibilidade de respirar oxigênio líquido, à qual é acrescentado o caso recente de uma criança cuja sobrevivência só foi possível pela inspiração de oxigênio líquido. O plano da ficção é retomado de novo pela invocação de rumores que relatam “sightings of Gillmen and swamp monsters in the coastal swamps of the Southeastern United States”(2). A teoria póstuma do comércio de escravos inscreve-se então na confluência de três vetores: a ficção, a ciência e o rumor.

As transmissões dos Drexciya, de forma análoga às das gravadoras Axis e Purpose Maker, UR, Basic Channel, Chain Reaction, apresentam o vinil enquanto secreção sonora que proporciona um segredo audível numa programação “Electro-sonar” em que os tons são sintonizados e sintetizados em câmara aquática, a partir de estrias extra-territoriais, permitindo assim uma audição tátil, uma Techno-mimesis que reposiciona a genealogia aquática da música “popular”(de Sun Ra a Jimi Hendrix e aos Parliament...).

Nesta mitologia, reconfigura-se a história da escravatura enquanto alegoria e ficção científica, fazendo do gênero musical Electro uma versão do conceito de “Hallucinogenres” (“Alucinogêneros”) apresentado por Avitall Ronell em “Crack Wars”, e que aqui se delinea nos seguintes planos: infra-colonial, meta-tonalidades, mapas sonorizados.

AS CARTOGRAFIAS SONORAS

No reverso da capa do CD, a cartografia dos Drexciya é exposta da seguinte forma:

No primeiro mapa o triângulo do comércio de escravos entre 1655 e 1867 é delineado entre África, Portugal e os EUA.

No segundo mapa são representadas as rotas da migração rural para as cidades do Norte localizada e auto-contida nas fronteiras dos EUA entre os anos 30 e 40 do século vinte.

No terceiro mapa é apresentada a disseminação mundial do gênero Techno a partir de Detroit.

O lar e o futuro por pontuar: no quarto mapa as linhas direcionais estão por pontuar e estão apontadas para a Costa Leste, para a Costa Oeste, para a América do Sul; para o Golfo do México (“Did they migrate from the Gulf of Mexico to the Mississippi river basin and to the Great Lakes of Michigan?”) (3) para a América Latina e para a costa Sul-Africana (Lagos), sem direção de convergência ou configurações direcionais. Este mapa é intitulado “The Journey Home”, título de um dos Maxis do duo.

Uma origem da cartografia é aqui uma alegoria pela origem e uma revolução de quebras sonoras. Os conceitos e os mapas sonorizam a ficção Drexciya enquanto segredo do audível:

1. A possibilidade da ficção sonora é teorizada a partir da retroação do nascimento e da metáforização aquática do ventre materno.

2. Na rota marítima da escravatura, as mulheres grávidas são a carga excessiva. A ficção D. ocorre no triângulo exposto entre África, Portugal e os EUA, suplementada pela ciência e pela sobrevivência pós-humana através de oxigênio líquido. O som inscreve-se literalmente entre a ficção e a ciência e é confirmada pela rede de aparições e boatos. A sobrevivência é a questão da tecnologia enquanto ficção. A descendência dos escravos africanos é literalmente meta-mutante.

OS INTERSTÍCIOS KRAFTWERK

Mas, para além destas configurações históricas, é possível visualizar os mapas de interstícios. Apenas um exemplo: as setas que configuram as secreções do Techno poderiam ser redirecionadas com Detroit como ponto de chegada e não de partida, com localizações que não estão especificadas e que expõem as coordenadas inaudíveis do Techno. Por exemplo, em direção a Dusseldorf, onde está localizado o estúdio Kling Klang dos Kraftwerk .

A partir dos títulos que localizam o capital sonoro, inscreve-se uma cartografia-postal da qual o modelo é “Aquabahn.”, a instalação aquática de “Autobahn” dos Kraftwerk (e um dos vários exemplos daquilo a que chamo “Transladação/Sonorização Kraftwerk”). O espaçamento tecnológico e musical que se apresentava em “Autobahn” é aqui deslocado e se escuta como um relevo indetectável de compressão sonora.

Com “Bubble Metropolis” ouve-se a reversão aquática de “Metropolis” incluído no álbum “The Man Machine” e que era uma versão compacta do filme de Fritz Lang, que tinha inspirado “Techno City” dos Cybotron (com Juan Atkins e Rick Davis, uma das primeiras formações de Techno/Electro). “Bubble Metropolis”, entre estes três planos, é um submarino tonal na velocidade de um cruzeiro.

“Lardossen Funk”: o conceito de “The Man Machine” é retemporizado via Parliament e o Electro de Hashim e Man Parrish.

Reconfigura-se também a cartografia original da navegação, a cartografia da Internet e a importação de instrumentos eletrônicos do Japão (essa figuração já se podia escutar em “Computer World” dos Kraftwerk, pré-Internet e já um exemplo de *mixtape* em suporte vinil).

A fábula econômica do sujeito se dá na disjunção da metáfora do DNA e nos contornos atenuados da época enquanto diáspora (através da disjunção rítmica do breakbeat). Nas novas rotas sonoras, o suporte ainda é o vinil e a localização geográfica é o deslocamento do Techno enquanto função de “Sound hackers”. Na origem, as pistas sonoras já estão codificadas e a função dos gêneros é de recodificar e “encriptar”.

A ficção é uma versão sonora da temporalidade em que a disjunção é inscrição Techno genérica; estabelece-se assim o contrabando epocal e o Electro neológico, formando uma figuração do sistema sonorizado. A captação do tempo sonoro enquanto encriptação é tradução sonora da herança da escravatura e da percussão refratadas a partir das alegorias Kraftwerk.

Nos porões dos navios, inscrevia-se a cegueira figurada e, simultaneamente, literal, suplementada pela audição compulsiva de várias formas rítmicas, nos seguintes vetores: a mortalidade, o tempo artificializado e a cartografia percussiva. Nas rotas atlânticas estabelece-se um percurso de porões percussivos e extra territoriais no qual os as rotas são o enquadramento da percussão. Na spectralidade do produto humano encontram-se o sintetizador e o sampler como máquinas meta temporalizadas.

A camuflagem como visibilidade é também representada na contracapa através de uma das imagens do “Drexciyan Wavejumper” por Frankie C. Fultz. O mergulhador é a figura da sobreposição de peles, da extensão aquática dos meios de locomoção pelas barbatanas literais/figuradas e pela conversão literal da metáfora do sujeito enquanto mergulho. O sujeito mergulhador é uma fábula do escravo. Na iconografia inscrevem-se os mergulhadores sonoros em contexto para-territorial e fazendo com que a impressão vinil seja de secreções e a cartografia do vinil exponha os mapas sonorizados.

A música dos D é um submarino postal das rotas do Atlântico que expõe as películas de um mundo de som, estando os mutantes aurais em descendência sonora (em vez das sereias de Homero e de Blanchot, o “merman” de Hendrix e a “spermwhale” dos AR. Kane).

No Electro dos Drexciya, as máquinas reconfiguram o “scratch” enquanto interrupção da percussão-fluxo e deflagração; ao mesmo Tempo, são uma tela aquática sonora. As máquinas revelam uma filmagem auricular dos acontecimentos virtuais delineados em quatro mapas (pelo menos). A máquina é sonorizada pela água e, como arma, insere-se da retina ao labirinto.: máquinas em estado-Electro.

A música, nos temas mais conseguidos, insere-se como deflagração lenta da percussão programada, acentuando um processo de simulação da condição alienígena, sem a possibilidade de instaurar uma origem. As máquinas não alienam mas são desprogramadas ritmicamente para cartografar a condição originariamente extraterritorial. As emissões rítmicas são então expostas também pela genealogia do Electro dos anos 80.

A pulsão tonal é a irradiação infra-harmônica e as tonalidades do sônico são a armadilha tecnológica montada. A

audição Drexciya é então uma performance análoga à da realidade virtual, mas de um modo que repõe todas as dualidades conceituais que fazem da VR ótica uma experiência Kitsch. Nesta cartografia, as rotas são sonorizadas em mutações e os conceitos sonoros trabalham a audição como uma frequência de enxames tonais. A destemporização é para-territorial e alegórica.

Apenas dois exemplos.

“Aqua Jujitsu” delinea na água a conceitualização rítmica das artes marciais, num espaço próximo de “You must think first” de DJ Hype, alguns temas de Depth Charge em “Nine Deadly Venons”, “Ni-Ten-Ichi-Ryu” de Photek, “Snake style” dos Source Direct, o primeiro álbum dos Wu-tang Clan “Enter the Wu-Tang (36 chambers)” , “Shadow Boxing” de Nasty Habits (Doc Scott) e a introdução de “Journeys by DJ” dos Coldcut.

“Beyond the abyss” repõe a máquina fora de tempo tal como os Oval em “94 Diskont” estabelecendo uma margem de confluência entre a aceleração de rotações no segundo lado do álbum “Neu! 2”, “Adventures on the Wheels of Steel” de Grandmaster Flash e o “doom-drone” que se escuta em “Black Unity” de Pharoah Sanders.

Enquanto trilha sonora virtual para além da tela da retina, reconfigurando a delimitação sensorial retina-ouvido numa tripartição com eixo tátil, “The Quest” é análogo à audição da trilha sonora de *Planeta dos Macacos* de olhos fechados.

POST SCRIPTUM 1- “MOTHERSHIP CONNECTION”

“Starchild, citizens of the univers recording angels

We have returned to claim the pyramids, partying on the mothership

I’m the MC get down in 3D, Light Year groove...”.

“Starchild (Mothership Connection)”

Nos Parliament liderados por George Clinton é possível encontrar muitos dos antecedentes das alegorias Techno dos anos 90, com uma leitura radicalmente diferente da recontextualização pelo sampler realizada por incontáveis nomes do Hip-Hop.

Por exemplo, no sexto volume de “Red Planet” um dos temas intitula-se “Starchild” e é apresentado como tendo sido produzido” by The Martians and Starchild on the Mothership Lmno-Funk” (4).

Em “Red Planet 5 - The long winter of Mars”, o tema “Wardance - Renegades on the Red Planet” é vocalizado pelo Astral Apache (Gerônimo) e a percussão está a cargo do “aquatic assault programming” (5) dos Drexciya com produção de The Martian. A mesma figura deu título a um dos temas de “Galaxy to Galaxy”: “Astral Apache (star stories)”.

POST SCRIPTUM 2 : “MR. WIGGLES”

“From the ocean comes a notion that the real action lies in rhythm

and the rhythm of vision is a dance....

Beautiful downtown Atlantis where you may see the jellyfish jamming with the sand

Freak out with a mermaid named Rita and meet Mr. Wiggles the worm(...)

I’ve got strenght on my thing rhythm in my thing, I can do my thing underwater

I can slide between the molecules of wetness like an eel through sea(...)

Mr. Wiggles your DJ for the affair(...)

Won’t be coming up for air so you can leave your nose at home(...)

Aquaboogie, baby, I’m the Jock and I’m back on the scene

With my record machines and hip hop a doo(...)

The Motorbooty affair, where you can dance on the water and not get wet

Mr. Wiggles, he on rollerskates and a yo-yo(...)

Mr. Wiggles é o DJ ultra-sônico e aquático da Mothership e pode-se imaginá-lo com um set que se iniciaria com Atlantis de Sun Ra e terminaria com "Atlantis" pelo projeto X-103 de Jeff Mills.

Foi deste tema que Robert Hood (que chegou a participar nos UR, tendo vocalizado o tema "Panic" do "Riot EP" e co-produzido com esse nome os projetos X-101.e "X-102 Discovers the Rings of Saturn") retirou o seu heterônimo "The Vision", com o qual editou o segundo volume de "Waveform Transmissions" iniciado por Mills. No tema "Rhythm" de "Minimal Nation" escuta-se um único "sample" vocal, retirado precisamente deste tema: "The rhythm of Vision".

Eis alguns dos temas que poderiam figurar num set de Mr. Wiggles, com o seguinte mote de Jimi Hendrix : "And they also said it's impossible for men to breathe underwater" (6).

"Red sea" dos Techno Animal; "Water torture" e "Rain dance" de Herbie Hancock; "Watersports" dos House of Whacks (Sensory Productions), "Aftershower funk" de Joe Bataan; "Nautical Nuba/Port of Nuba" dos Porter Ricks; "Ocean to Ocean" de Model 500; "Rapture of the Drowning" de Paul Schutze, "Delta rain dream" e "Rain" de Jon Hassel; "Rain drops" e "Kentucky Skank" de Lee Perry; "Cryptology/Theme Stream" de David S. Ware; "Blue Nile" de Alice Coltrane; "East of the River Nile" de Augustus Pablo": "The Nile" de A Guy Called Gerald, o álbum "Aquarius Dub" de Herman Chi-Loy; o segundo lado do álbum "69" dos AR Kane. , "Otha Fish" dos Pharcyde; "The Sinking of the Titanic" de Gavin Bryars; "Glaciers of Ice" de Raekwon; "1983...(A Merman I should turn to be)"e "Moon, turn the tides...gently, gently away" de Jimi Hendrix no álbum "Electric Ladyland".

"Agartha" e "Pangea" de Miles Davis forneceriam o enquadramento.

POST SCRIPTUM 3: OS LOBOS

Em 1992 foi publicado o curioso artefato-vinil "Seawolf" dos UR apresentado assim no rótulo colado no único lado reproduzível pela agulha do toca-discos: "Somewhere in the depths of our vast seas lurks the seaman's most feared nightmare, Seawolf. A German U-boat of destruction and mayhem for all who dare cross its path. Underground Resistance warns you of Seawolf" (7). O outro lado apresenta um plano de demolição sonora a partir da conversão musical da energia e da "sonic experimentation".

Um outro projeto da UR é "Acid rain". No terceiro volume, um dos temas intitula-se "Cyberwolf" e é enunciado pela seguinte narrativa: "The hunt continues: after landing on asteroid 909, with its liquid nitrogen based eco-systems which have for eons been a stronghold of the Drexciyan forces, due to their being the only lifeforms capable of withstanding 909's violent, harsh weather conditions. The resistance teams with their old allies drexciya to join forces and launch "the cyberwolf" against the programmers"(8).

Estabelece-se assim uma conexão entre "Atomic dog" de George Clinton, os projetos Techno Animal e Sidwinder de Kevin Martin e Justin Broadrick , o duo alemão Mouse on Mars e a multiplicação dos lobos proposta por Deleuze/Guattari.

POST SRIPTUM 4: OS TRÊS PLANOS

Nos anos 80 era comum encontrar discos de Hip-hop com agradecimentos a "Jesus Christ and Kraftwerk".

"The Journey home " dos Drexciya apresenta "Thanks to God and UR".

As gravadoras Force Inc. e Mille Plateaux, de Frankfurt, dirigidas por Achim Szepanski , foram influenciadas respectivamente pelos Underground Resistance e por Deleuze/Guattari.

Nesta sequência, o Espírito Santo, segundo Samuel Weber, seria a televisão.

A primeira estação (antes da propagação Internet) seria a Igreja de São Francisco, St. John's African Orthodox Church, dedicado ao Santo Patrono John Coltrane.

O tema "Hydro Cubes" termina com as seguintes exclamações em Vocoder:

"Does God really exist? God is Virtual Reality".

O “Publishing” dos seus temas é legalizado por uma companhia denominada “Hyperspace”.

POST SCRIPTUM 6: RELEITURAS

“Second Site” de Paul Schutze, lançado em 1997, reconfigura sonoramente um jardim astronômico construído no século dezoito em Jaipur. As últimas palavras escutadas no segundo CD são:

“I have seen charts sent from Portugal but they are flawed and full of error”.

POST SCRIPTUM 6: RELEITURAS

A cartografia Drexciya também terá de ser considerada a partir das seguintes obras : “Utopiques-jeux d’espaces” de Louis Marin ; “The Geopolitical Aesthetic” de Fredric Jameson ; “L’oeil cartographique de l’art” de Christine Buci-Glucksmann ; “Modest Witness @ Second Millenium” de Donna Haraway ; a conclusão de “Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism” de Jameson ; a página 284 de “The Return of the Real” de Hal Foster e “Arc d’X” de Steve Erickson (neste romance, a relação amorosa entre Thomas Jefferson e a escrava Sally Hemings move-se entre os Estados Unidos no século 19, uma cidade na América do futuro e Berlim em 1999).

Título : The Quest

Nome : Drexciya

Gravadora: Submerge

Data : 1997

NOTAS

1. “O maior holocausto que o mundo já conheceu”. (Nota do Rizoma)
2. “Visões de Homens com guelras e monstros do pântano nos mangues do sudeste dos Estados Unidos”. (N. do Rizoma)
3. “Eles migraram do Golfo do México para a bacia do rio Mississipi e para os Grandes Lagos do Michingan?” (N. do Rizoma)
4. “Pelos marcyanos e povo estrelar da Nave-mãe Lmno-Funk” (N. do Rizoma)
5. “Programação de assalto aquático”. (N. do Rizoma)
6. “E eles também disseram que é impossível para o homem respirar embaixo d’água”. (N. do Rizoma)
7. “Em algum lugar nas profundezas de nossos vastos oceanos se esconde o mais temido pesadelo de um marujo, o Lobo-marinho. Um ‘submarino alemão’ causador de destruição e caos para todos aqueles que ousam cruzar o seu caminho. ‘Underground Resistance’ os adverte do Lobo-marinho”. (N. do Rizoma)
8. “A caça continua: depois de pousar no asteróide 909, com seus ecossistemas baseados em nitrogênio líquido que têm sido por eras um baluarte das forças Drexciyanas, devido a serem as únicas formas de vida capazes de suportar as impiedosas e violentas condições climáticas do 909, a resistência se junta a seus antigos aliados drexciya para somar forças e lança o ‘cyberwolf’ (‘cyber-lobo’) contra os programadores”. (N. do Rizoma)

Fonte: Ciberkiosk (www.ciberkiosk.pt).

TRIBO DO MAR E DO AR SAGRADO (QUATRO FRAGMENTOS DE UM LIVRO)

José Agripino de Paula



Nesta pérola de sua “fase africana”, o genial autor de Panamérica mostra seu talento visionário num texto delirante, de ressonâncias míticas, e antecipador das atuais incursões da ficção afrofuturista.

.....

Depois de entrar na floresta, era muito tarde e os pavões já estavam empoleirados e quietos. Quando chegaram todos, o Exu maravilha estava morto. Quem esperava o renascimento estava ali; e quem não poderia ver tinha ficado na cidade. Era muito importante ter a boca e falar tudo o que Deus tinha dito. Eram as panteras rodando em círculo em torno do morto.

Transportavam o Espírito do Planeta Terra, que era um bebê numa almofada. No centro da almofada colorida, ia o bebê, dormindo de bruços. Era pra iluminar e desfazer os ódios. Muitos tinham ido ao mercado, e o bebê foi mostrado no centro do mercado entre os tomates, bananas e melancias. A energia que emanava do bebê dormindo era tão forte que as frutas do mercado amadureceram e tornaram-se mais doces. Muitas abelhas que estavam fora do gigantesco mercado entraram para pousar nos figos maduros. Depois, todos os negros e negras sorriam e olhavam um pro outro e falavam baixo pra não acordar o bebê. O Espírito do Planeta Terra dormindo tinha a pálpebra rosada fechando os olhos, a mão minúscula, semifechada, descansando perto da boca. Os figos do mercado se transformaram em passas, e a água dos potes se transformou em mel. As abelhas continuavam zumbindo e entrando no mercado entre a multidão de negros coloridos. E as abelhas já rodeavam o poço central do mercado onde a água tinha virado mel.

Foi no fim da festa que chegaram as mangas. Era um grande carregamento de mangas amarelas e grandes, e vinho de manga. Muita festa e todos dançando à noite e depois da noite. Era uma cerimônia de mangas sagradas. Uma fruta ali na frente, misturada nas ervas; e depois, foram aumentando de tamanho, as mangas. Era uma acumulação da energia do sol nas mangas. E depois vieram os negros, arrastando os cabritos pintados. Era um tempo que ainda não tinham chegado os ancestrais que precisavam vir urgentemente resolver tudo.

Foi num continente que não encontraram os ancestrais. Estavam faltando os ancestrais e depois o que fazer. Não tinham mais flechas e era muito tempo sem fazer nada. Que poderia ser aquela de virar o tempo? E depois era muito verdadeiro e quem poderia? Era muita gente falando no parque e discursando contra ou a favor, e quem poderia sentir um calor e depois ir ver se realmente era verdadeiro voltar, mas quem poderia encontrar o verdadeiro ancestral? Eram muitos ossos humanos debaixo da terra e aqueles espíritos vagando soltos na terra. Quem seria o ancestral? Poderia ser aquele muito distante. Que machado ele poderia usar e depois eram muitos aparelhos eletrônicos buscando os ancestrais. Era uma pesquisa que não poderia agradar aos velhos, e os velhos ficavam ali sentados debaixo da sombra do baobá, e o chefe velho estava encostado

no tronco grosso da árvore. Todos os velhos de cajado e espantando as moscas com o rabo de cabrito. Eles levavam presas na orelha umas folhas: era para indicar que eles tinham vindo das folhas. Porque os ancestrais do cisne eram os dinossauros de pescoço longo que viviam nos lagos. O ancestral depois varou as nuvens e veio descendo. Atravessava um faixa de luz e descia imóvel. Era muito grande e não se via a cabeça; só a luz forte na nuca atravessando os cabelos. E brilhava muito e atravessava as nuvens.

O ancestral era incandescente e tinha a cor da brasa. Era muito forte, e quem olhava, via o fluxo e a direção da energia circulando em todo o corpo incandescente do ancestral.

Potes de mel foram servidos, e depois chegou aquela multidão perguntando pelo Exu maravilha. Estavam há muito tempo, ali debaixo das árvores, discutindo Deus. Com as suas guitarras e atabaques conversavam animados e o sol vermelho descia atrás das árvores. Eram muitos argumentos falando de Cristo e depois da morte de Cristo e naquele instante ninguém aceitava Deus. Muito difícil e veio um que queria jogar a semente de uma uva e disse que seria uma árvore. Ninguém poderia ter fé que seria uma árvore tão minúscula. Era vento, chuva e depois sol brilhando que adoçavam os frutos, e todos comiam tâmaras e não se movimentavam rápidos para não espantar as abelhas. Quando veio outro Exu principal é porque trazia alguma resposta, mas só tinha vindo comer as frutas. Mas já sabiam que precisava um lugar sagrado, depois todos os corpos deveriam ser sagrados, os espíritos sagrados, o instante da descarga da divindade sagrada e depois o tronco de ligação do mundo com o sagrado.

Era um caos em que todos os habitantes tinham que ser muito atentos; no fim, tinham que ser muito atentos no céu escuro que depois era gigantesco e quem poderia ouvir aquela quinta-essência do silêncio? porque precisava uma quantidade infinita de silêncio para gerar um átomo de hidrogênio...Foram chegando sábios nas caravanas. Enquanto os sábios chegavam de caravana, havia muitos animais na cidade: gatos, cachorros e cabritos, e o frio fazia com que os animais se aproximassem uns dos outros se encolhiam para receber melhor o calor do corpo, e depois se ajustavam aos pés e aos corpos quentes e incandescentes dos Exus. Os Exus naquele tempo de frio ficavam incandescentes. Era um vento que trazia e ia empurrando os sábios nos camelos. Os sábios balançavam enrolados nas corcundas dos camelos. Os Exus da noite deitavam nas ruas e ficavam iluminando e rindo dos que passavam e viam aqueles corpos vermelhos como brasa faiscando.

Foi adorar o céu. Era muito fantástico o azul e poucas nuvens brancas passando. Gigantescas, lentas, brilhantes e brancas passavam as nuvens. Era muito superior, e só adorando aquele céu. Os bois na praia passeavam e depois a adoração do céu começou tudo de novo. E iam abrindo as nuvens e aparecia a luz do sol. Eram feixes de luz muito fortes saindo entre as nuvens. A adoração do céu continuou e depois veio a adoração do céu da noite. Foi quando as mulheres dos Exus acenderam as fogueiras e trouxeram as tigelas de mangas. Deixaram as tigelas e continuaram na adoração do céu, de noite.

Fonte: Revista Planeta nº 24, Agosto 1974.

(Arquivo Rizoma)

O ATLÂNTICO NEGRO

Hermano Vianna

Você pode até pensar que não sabe o que é jungle ou, respeitavelmente, drum'n'bass. Mas é quase impossível que ainda não tenha sido exposto ao vírus ciber-rítmico desse estilo musical, o primeiro a realmente merecer ser qualificado como britânico. A batida “quebrada” -”breakbeat”- que produz seu fundamento dançante contaminou todo o pop mundial, num espaço de tempo recorde, se pensarmos nas dificuldades que outras músicas eletrônicas, como o hip hop, a house ou o tecno enfrentaram para serem ouvidas fora dos “guetos”.

O jungle pode não estar no topo das listas de discos mais vendidos. Mas não precisou conquistar o “hit parade” para atingir todos os outros lugares, transformando-se na música ambiente onipresente dos últimos anos. No Brasil então, talvez por uma aliança entre o drum'n'bass e a bossa nova, também articulada inicialmente por músicos ingleses, a situação é quase opressiva.

Jungle é até a trilha sonora da publicidade da revista “Época”. Sinal dos tempos. Não existe mais um território seguro em que a arte underground ou marginal permaneça escondida do comércio ou da carece. As novidades mais radicais são absorvidas quase instantaneamente por uma “indústria cultural” sempre moribunda, mas ainda extremamente voraz. A excitação com a descoberta do “imprevisível” passa num piscar de olhos. As declarações de entusiasmo inicial tornam-se um embaraço para consumidores que ainda pretendem ocupar uma posição de vanguarda ou ter um estilo de vida sempre distinto daquele controlado pelo gosto das massas. Jungle? Drum'n'bass? Não gosto... É tão 1994, não é? Ainda bem que eu tenho o álibi da “curiosidade antropológica”.

Posso ir a qualquer lugar, comprar qualquer disco. Foi então apenas por “curiosidade antropológica” -quase arqueológica- que assisti, em Chicago, em pleno 1999, ao show de Roni Size e sua gangue, justamente os responsáveis pelo disco que, ao ganhar o prêmio Mercury, uma espécie de Grammy inglês, em 1995 consolidou a mutação do jungle em “pièce de resistance” de qualquer festa comportada, porém elegante e “anténada”. Era parte da excursão de estréia da banda Breakbeat Era a tentativa de tocar drum'n'bass com antigos instrumentos analógicos, como baixo e bateria.

O show também teve apresentações dos DJs Die e Roni Size apenas nos toca-discos. Devo confessar que, apesar da inevitável sensação de déjà vu, foram mixagens arrasadoras, levando ao êxtase a massa de dançarinos, o que só aumentava a expectativa com relação à música ao vivo propriamente dita. Quando os instrumentistas entraram no palco, não pude conter minha surpresa numa noite em que achava que nada me surpreenderia. Mas não pela música que começaram a tocar: inesperada era a cor da pele dos músicos: todos brancos. A cantora que subiu ao palco logo em seguida também era branca. O engenheiro de som que pilotava a mesa de mixagem ao lado dos músicos também era branco. Apenas um rasta, bem negro, supervisionava tudo, como um feitor.

Ainda não toquei num ponto extremamente importante para a compreensão da minha surpresa: o jungle, a primeira música britânica, é uma criação negra, inventada a partir da releitura que DJs negros, muitos de origem caribenha, fizeram do hip hop, que na Inglaterra se encontrou mais uma vez com o reggae, e se hibridizou com o house e com o tecno (todos estilos “negros”), produzindo uma sonoridade nunca ouvida em nenhum outro lugar do mundo.

É portanto uma música negra transatlântica, que estava ali, de volta para Chicago, cidade que inventou a house, apresentada por músicos brancos. Músicos brancos que quase nada acrescentavam à fórmula criada por Roni Size, que também teve a idéia de montar a banda. Situação que inverte o padrão secular que os europeus por séculos impuseram à base de chibatadas: naquele palco, mais ou menos 500 anos depois que o primeiro navio negreiro aportou na América, os negros pensam e os brancos executam. A platéia, majoritariamente branca, não parava de dançar.

Na mesma semana, outra platéia majoritariamente branca não parava de dançar durante o show do Olodum,

parte do Chicago World Music Festival. A imprensa e os organizadores do festival já demonstravam um melhor entendimento do que a música dos blocos afro representa. Em 1991, também em Chicago, eu havia visto o Olodum tocar no Museu de História Natural, ao lado dos dinossauros e de um ritual indígena de Papua-Nova Guiné. A imprensa dizia que nos seus ritmos era possível reconhecer as “raízes” do hip hop e do reggae. Agora todo mundo parece entender que os tambores de um bloco afro são instrumentos tão modernos, tão pós-hip-hop e tão pós-reggae, quanto os toca-discos de Roni Size.

A novidade da batucada do Olodum, como a do jungle, não pode ser compreendida com base em argumentos musicais nacionalistas.

Tanto que a totalidade de seus ritmos ficou conhecida como samba-reggae, um termo ostensivamente híbrido, entre o Brasil e o mundo, com um pé no nacional-popular e outro no pop internacional.

Mas é preciso deixar logo claro que os hibridismos inventados pelos tambores do Pelourinho, como também aqueles inventados nos samplers do drum’n’bass, não são produtos de uma globalização qualquer: os parceiros rítmicos do Olodum e de Roni Size se movem num ambiente preciso, aquele da diáspora negra, criada pelos escravos africanos, pelos africanos que escaparam da escravidão e pelos seus descendentes.

Paul Gilroy, sociólogo inglês, divulgou o termo que hoje é mais empregado por quem tenta refletir sobre a dinâmica cultural dessa diáspora: “Black Atlantic”. Não é apenas um novo rótulo para um fenômeno antigo. É também uma nova maneira de entendê-lo. Até recentemente, a maioria dos estudos sobre “tradições negras” era prisioneira da idéia de “raízes”. Os pesquisadores tentavam encontrar no continente americano, e onde mais comunidades negras se estabelecessem, as “sobrevivências” de costumes de povos africanos, que seriam julgadas autênticas ou não a partir do grau de fidelidade com que a “origem” era preservada. O conceito “Black Atlantic” deixa de lado a procura da “raiz original” e cai no fluxo e refluxo intercontinental.

Inspirado na desterritorialização deleuziana e na não-linearidade da física contemporânea, Paul Gilroy define o “Black Atlantic” como uma formação rizomática e fractal, colocando-se em luta contra a “trágica popularidade das idéias sobre a integridade e a pureza das culturas” e também contra aquilo que chama de absolutismo étnico.

O rizoma -por exemplo, a grama- não tem uma raiz central, mas sim é alimentado por uma rede descentralizada de micro-raízes. A música afro-americana também não possui uma única raiz fincada em algum descampado subsaarino, mas criou uma malha de tradições interconectadas de tantas maneiras e com tantos curtos-circuitos internos, que faz com que qualquer ritmo seja simultaneamente pai, filho, mãe, primo de todos os outros ritmos.

Essa situação não é novidade. Desde que o primeiro navio negreiro saiu da África, o “Black Atlantic” se formou, violentamente. O antropólogo J. Lorand Matory, de Harvard, mostra em estudos -polêmicos, mas fascinantes (ver seu artigo sobre a identidade jeje, publicado no número 5.1 da excelente revista “Mana”, do Museu Nacional)- conduzidos nas costas ocidentais e orientais do Atlântico como é complicado falar de iorubás ou de jejes antes da escravidão.

A moderna identidade iorubá, por exemplo, foi inventada não em um local preciso da Nigéria, mas no trânsito entre Lagos e Salvador, entre Ifé e Havana. Os ex-escravos que depois da libertação voltaram da América para a África e os outros proto-iorubás que atravessaram o oceano várias vezes foram fundamentais para a criação das identidades étnicas que são forças políticas e culturais na África de hoje. Assim como não é mais possível dizer se determinada música, da maneira como ela é atualmente tocada na África, foi inventada no continente “negro” ou na América.

A tarefa se torna ainda mais vã para o pop africano. As guitarras elétricas de Kinshasa, por exemplo, são herdeiras da rumba cubana dos anos 40 e do zouk antilhano (na verdade inventado em Paris) dos anos 80. Todos os ritmos e todas as identidades estão conectadas. O Atlântico é a grande rede.

Se na música pop o “Black Atlantic”, e não determinados contextos nacionais, é evidentemente o fundamento de tudo, em outros campos artísticos, mais preocupados historicamente com a construção de identidades locais (como a literatura), sua influência oceânica parece estar a ganhar novas forças.

Cito apenas um caso, para mim o mais interessante: a escrita do carioca Alberto Mussa é produto complexo do fluxo e refluxo transatlântico, alargando a percepção do nosso local, brasileiro, na diáspora negra. Tanto que seu primeiro livro (o segundo é “O Trono da Rainha Jinga”, lançado neste ano pela Nova Fronteira) chama-se “Elegbara” (lançado pela Revan), uma justa homenagem a Exu, orixá mensageiro, senhor da comunicação, abridor dos caminhos do “Black Atlantic” e de toda a grande rede cósmica criada por Olodumaré.

(14/11/1999)

Fonte: UOL (www.uol.com.br).

DEDOS MOLHADOS

Luciana Parisi

Com a recente morte de James Stinson do Drexciya, a banda de electro de Detroit, é mais que hora de desenterrar o seguinte texto do arquivo Softwar (www.hyperdub.co.uk/softwar/). Apresentado no evento Hyperdub Speed Tribe em março de 2001, “Dedos Molhados” indiretamente explora a realidade evolucionária submergida na mitologia sub-aquática do Drexciya, fuga e mutação anfíbia desde a Middle Passage (1) da colonização atlante, e as táticas de insurgência sônica que eles compartilham com seus aliados.

Steve Goodman

.....

Recentemente, na biologia, geologia e genética, o “macaco aquático” e o “Hiper-oceano” (“*Hypersea*”) (2) têm fornecido novos insights científicos que desafiam a crença na origem terrestre da espécie humana. O tempo marinho submerge a evolução linear no ciberespaço.

O oceano digital de sons dispersou centros gravitacionais terrestres. A imersão no ciberespaço acústico serve para lembrar as habilidades de nado dos peixes. A velocidade dos zeros e uns propulsionou o salto para o espaço-tempo digital, desencadeando devastações não-naturais com relação à Origem do Homem. Estas são comparáveis aos traumas aquáticos do macaco africano forçado a se mudar da selva para o mar durante o obscuro período de calor e seca chamado Plioceno.

Como reportado em H2O, uma biografia da água (H2O, A biography of water), de Philip Ball, Jacques Beneviste, o diretor da companhia privada DigiBio, afirma que a água atua como um “veículo de informação” (310), um condutor de sinais bioquímicos passando através de vírus e bactérias. Estes carregam as mensagens codificadas de um tempo marinho hibernado nas formas evoluídas de tipos como Tarzan ou macacos das savanas, *Homo sapiens sapiens* (3). Depois da revolução do oxigênio, 2.500 bilhões de anos atrás, no assim chamado Éon Proterozóico, os vírus e bactérias levaram o mar para além da bacia marítima, encerrando-o novamente em sua reserva genética. Desde então, eles têm carregado memórias marinhas de uma *Middle Passage*, nunca alcançando a terra firme. No estudo da traumatologia geológica, o fenômeno do transporte pela água é também conhecido como Hiper-oceano. O Hiper-oceano é atribuído à difusão viral do oceano sobre as terras, através das selvas, planícies, cidades, planetas extraterrestres: um ciberespaço aquático. O humanóide não é nem o começo nem o fim da evolução. O tempo se reverte para o zero através dos polirritmos de choques turboaquáticos virais

A extensão infecciosa da água sobre as terras nunca alcançou uma destinação terrestre final. Rotas aquáticas não secaram no território do Homem Caçador e sua mulher reprodutora. Os deslocamentos de continentes, o impacto de cometas, a enchente das planícies, e o inferno das secas têm sempre religado os mamíferos às águas e ativado mutações somáticas. Isto é explicado no livro “O Macaco Aquático” (“*The Aquatic Ape*”), de Elaine Morgan, cujo alvo é o conhecimento evolucionário tradicional centrado em torno do macaco terrestre da savana. A caverna do Homem Caçador dá lugar à salgada paisagem aquática em torno da ilha Danakil na África, onde macacos quadrúpedes vivendo próximos à costa foram forçados a se mudar para as águas. Por 12 milhões de anos, o Plioceno assistiu ao ressecamento das florestas, começando do centro da África e rapidamente levando ao mamíferos a migrarem para o mar. Estas condições incomuns ativaram as marcas não-naturais do macaco aquático africano: andar de duas patas para o mar, alinhar sua espinha verticalmente a fim de respirar, perder o pelo de seu corpo, formar uma teia entre os dedos para nadar mais facilmente, separar o sexo da reprodução, desconectar-se para sempre do cio, substituir o coito pelas costas por uma proximidade aquática ventro-ventral, fluidificar o movimento de sua espinha nas águas tridimensionais. Como argumenta Morgan, estas foram mudanças rápidas e não-naturais desviando para sempre a linha da evolução hominídea terrestre.

Quando o continente africano foi tragado pelo mar, nosso ancestral aquático cruzou o estreito intervalo

entre as massas de terra africanas e eurásianas. As circunavegações diaspóricas no globo não são uma invenção do Homo Sapiens Sapiens, o macaco inteligente, evoluído. Descrito por Morgan como uma rápida sucessão de choques evolutivos, a *Middle Passage* é uma memória aquática programada em nossos corpos. Nosso ancestral sabia nadar muito antes dele encontrar algum caçador. E se o surf é a *motion capture* do ciberespaço (4), é por que ele aprendeu a surfar ondas marinhas muito antes de aprender a comer carne. A memória da raça já tinha sido satisfatoriamente admitida pelo infame autor de *Erewhon* (1872), Samuel Butler. Ele acreditava que “um instinto pode evoluir como se a memória tivesse sido herdada”. A imersão nas águas ainda está atuando como um ativador para mutações. Por milhões de anos ele viveu como um peixe. Quem saberá o que mais ele irá se tornar. Ao acessar a matriz zerada do continuum aquático – a reviravolta cibernética para as ondas digitais – a escada evolutiva humanóide sofre curto-circuito graças a táticas mneumônicas marinhas.

Rebobinar até o zero não é um *replay*, o oceano nunca foi totalmente deixado para trás. Ao fugir da terra do Éden, o macaco aquático submerge no oceano digital de sons, nadando nas ondas polirrítmicas das linhas do baixo de baixa frequência, se espalhando como um vírus de tempos marinhos. Seus dedos em teia já estão plugados no ciberespaço. Hidrotáticas mneumônicas de um estado de guerra viral.

1. A expressão *Middle Passage*, segundo Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (Ed. 34), “tem uso consagrado historiografia de língua inglesa e designa o trecho mais longo - e de maior sofrimento - da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros”. (p.38). (N. do Trad.).

2. *Hypersea* é o nome do livro e teoria dos cientistas Mark A.S. McMenamin e Dianna L. S. McMenamin, onde os autores defendem que a vida, tendo partido dos mares para o ambiente hostil da terra, criou uma simbiose ente organismos terrestres ao ponto de seus fluidos corporais se misturarem e esta coligação formar uma espécie de oceano (“hiperoceano”) através do qual outros organismos (symbiontes) e nutrientes pudessem se mover. Esta visão da vida sob um ângulo radicalmente novo tem gerado controvérsias desde a sua publicação em 1994, mas fornece tanto um teoria científica com hipóteses testáveis como uma nova perspectiva filosófica sobre o mundo em que vivemos. Seu apelo evolutivo a coloca no mesmo patamar da hipótese Gaia. (N. do Trad.).

3. A fase mais evoluída do Homo Sapiens. Surgiram aproximadamente a 100 mil anos atrás na África depois foram se espalhando por todo mundo (N. do Trad.).

4. *Motion Capture* (ou Mocap) é um programa de computador usado para criar uma simulação de uma cena de movimento de um ser humano em 3D com bastante precisão, através de registros por vídeo, etc. Muito usado em filmes com computação gráfica tipo Matrix, Final Fantasy, entre outros. No caso do texto, *Motion Capture* serve como uma metáfora para dizer que o surfe é a melhor tradução visual para o “deslocamento” no ciberespaço.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Hyperdub (www.hyperdub.co.uk).

PAUL GILROY: O ATLÂNTICO NEGRO

Eufrázia Cristina Menezes Santos

Professora da Universidade Federal de Sergipe e doutoranda do Departamento de Antropologia da USP

No Prefácio à 1ª edição de *The Black Atlantic* (1993), Paul Gilroy aspira que a leitura do seu livro represente uma viagem marítima pelo mundo do Atlântico Negro. Este último termo refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais. A formação dessa rede possibilitou às populações negras durante a diáspora africana formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais. Ao longo de 419 páginas o autor repensa a modernidade por meio da história do Atlântico Negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental, conduzindo-nos de maneira instigante por rotas de difícil navegação.

A década de 1990 foi rica em discussões de temas como globalização, cultura, identidade, nacionalismo, hibridismo, multiculturalismo. O livro do sociólogo inglês Paul Gilroy, cuja primeira edição em língua inglesa data de 1993, insere-se nesse debate contemporâneo repudiando as perigosas obsessões com a pureza racial, posicionando-se contra as representações do corpo humano como repositório fundamental da ordem da verdade racial. Seu projeto político e acadêmico renova críticas à idéia de raça e prevê sua morte como princípio de cálculo político e moral. O livro questiona a definição de cultura nacional introduzida pelo absolutismo étnico e busca explorar as relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia, para colocar em xeque o mito da identidade étnica e da unidade nacional. As discussões sobre cultura e identidade, apresentadas, não acrescentam nada de novo em relação à produção intelectual já existente sobre estes temas. O caráter de novidade está no uso político que faz desse referencial no seu trabalho, para pensar em novas bases a cultura e a(s) identidade(s) negra(s), enfatizando, sobretudo, o problema e os limites da identidade étnica e racial.

No centro de sua análise encontra-se a noção de diáspora, que o autor importou de inconfessadas fontes judaicas para a política e a história negra. No seu quadro de análise, ela não representa uma forma de dispersão catastrófica, mas um processo que redefine a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Para Gilroy a diáspora rompe a seqüência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência, conseqüentemente rompe também com o poder do território para determinar a identidade. O autor repudia a idéia de uma identidade enraizada, supostamente autêntica, natural e estável, veiculada pelo pensamento nacionalista negro nos anos 60. Para ele a rede de comunicação transnacional criou uma nova topografia de lealdade e identidade que desconsidera as estruturas e os pressupostos do Estado-nação e redefine as formas de ligação e identificação no tempo e no espaço. O modelo do Atlântico Negro remete ao sentimento de desterritorialização da cultura em oposição à idéia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo. “Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (: 25).

As relações estabelecidas em decorrência da diáspora favorecem a formação de um circuito comunicativo que extrapola as fronteiras étnicas do Estado-nação, permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais. A referência ao mar e à vida marítima, presente no título e ao longo do livro, tem um sentido poético, mas, sobretudo heurístico. O mar indica idéia de contaminação, mistura, movimento, coerente com a perspectiva de análise adotada que situa o mundo do Atlântico Negro em uma rede entrelaçada entre o local e o global. No seu esquema interpretativo o autor elege o navio como a principal unidade de análise, sua importância histórica e teórica decorre do fato do mesmo ter funcionado como o principal canal de comunicação pan-africana. O navio representa “um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, idéias, ativistas, artefatos culturais e políticos” (: 38). Para Gilroy, a análise da história política e cultural negra no Ocidente requer uma maior atenção à complexa mistura entre idéias e sistemas filosóficos e culturais europeus e africanos. A mistura não deve ser interpretada como perda de pureza, e sim como um princípio de crescimento que ajudou a formar o mundo moderno. É dele a definição do seu livro como um ensaio sobre a inevitável hibridez e mistura de idéias (: 30).

A análise da cultura do Atlântico Negro é particularmente valiosa, entre outros aspectos, por dar visibilidade a uma face da história cultural obscurecida pelo véu do absolutismo étnico: a relação dos negros com a modernidade ocidental. Este constitui, sem dúvida, um dos principais pontos de análise apresentado. Segundo Gilroy, durante a diáspora, os negros criaram um corpo único de reflexão sobre a modernidade e seus dissabores que continua presente nas lutas culturais e políticas de seus descendentes. No entanto, o racismo moderno não reconheceu os negros como pessoas com capacidades cognitivas, ou mesmo com uma história intelectual. Um dos aspectos mais explorados no livro é o reconhecimento da duplicidade como sinal diacrítico da história intelectual do Atlântico Negro que integra o ocidente sem fazer parte completamente dele.

As proposições apresentadas pelo autor se contrapõem às premissas do racismo científico que confinou o negro à

categoria intermediária entre o animal e o homem. Indiretamente, elas se contrapõem também aos escritos filosóficos que se mostraram céticos quanto à capacidade cognitiva dos negros. O livro aponta a necessidade de uma avaliação crítica do racismo e anti-semitismo presentes na obra de filósofos iluministas como Kant e Voltaire. Merece ser aqui enfatizada a proposta apresentada por Gilroy de uma releitura da dialética do senhor e do escravo, na qual se enraíza a alegoria hegeliana da consciência e da liberdade. Para ele, as formulações de Hegel podem ser usadas para iniciar uma análise que veja a estreita associação entre a modernidade e a escravidão como uma questão conceitual chave. Igualmente, um retorno à explicação do conflito e das formas de dependência produzidas na relação entre o senhor e o escravo põe em evidência as questões de brutalidade e terror quase sempre ignoradas pelas narrativas da modernidade. Gilroy toma como pressuposto a idéia de que “o terror racial não é meramente compatível com a racionalidade ocidental, mas, voluntariamente cúmplice dela” (: 127).

O projeto do autor desencadeia uma severa crítica aos estudos culturais ingleses e afro-americanos marcados por perspectivas etnocêntrica e nacionalista. Promove igualmente uma avaliação crítica do uso das noções de etnia no interior destes estudos, ao mesmo tempo em que se opõe à falsa idéia de que a cultura sempre flui em padrões correspondentes à fronteira do Estado-nação. Do ponto de vista do autor, a relação entre nacionalidade e etnia foi apoiada retoricamente pelo inclusivismo cultural que enfatiza o sentido absoluto da diferença étnica entre os indivíduos em detrimento das suas experiências social e histórica.

Ao longo do livro, em especial, os capítulos 4 e 5, Gilroy utiliza a vida e os escritos de intelectuais negros como W. E. B. Du Bois, Richard Wright, Martin Delany, Frederick Douglas para desenvolver sua discussão sobre a modernidade e para elaborar um relato intercultural e antietnocêntrico da História e da cultura política negra modernas. Os textos elaborados por esses autores, com base em suas experiências de viagem e exílio, “expressam o poder de uma tradição de escrita na qual a autobiografia se torna um ato ou processo de simultânea autocriação e auto-emancipação” (: 151). Muitos desses autores utilizaram a memória da experiência escrava como um instrumento adicional, suplementar para construir uma interpretação distinta da modernidade. A inserção dos intelectuais negros no mundo moderno é vista como ambivalente, marcada por uma tensão entre ser produto da civilização ocidental e possuir uma identidade racial, profundamente condicionada e organicamente gerada por essa civilização. Para Gilroy é preciso atentar para o fato de que as críticas dos intelectuais negros à modernidade também podem ser, em alguns sentidos, importantes à afirmação dessa mesma modernidade. A compreensão desse quadro é prejudicada, quase sempre, por posturas que insistem em separar as formas culturais particulares a ambos grupos em alguma tipologia étnica, perdendo a oportunidade de discutir o seu complexo entrelaçamento.

A teoria da dupla consciência elaborada por Du Bois constitui um dos principais temas abordados pelo autor, a partir do qual, discute a construção e a plasticidade das identidades negras. O sujeito negro de Du Bois vive uma certa dualidade, encontra-se dividido entre as afirmações de particularidade racial e o apelo aos universais modernos que transcendem a raça. No seu quadro de análise a dupla consciência emerge das experiências de deslocamento e reterritorialização das populações negras, que acabam redefinindo o sentimento de pertença. Ele compartilha ao lado de outros escritores negros “a percepção de que o mundo moderno estava fragmentado ao longo de eixos constituídos pelo conflito racial e poderia acomodar modos de vida social assíncronos e heterogêneos em estreita proximidade” (: 368). Com esse conceito, Du Bois objetiva dar às experiências pós-escravidão vivenciadas pelos negros ocidentais uma significação mundial. Essas formulações casam perfeitamente com a preocupação de Gilroy na formação de uma transcultura negra que possa relacionar, combinar e unir as experiências e os interesses dos negros em várias partes do mundo.

O livro traz para o primeiro plano a cultura vernacular negra, sublinhando a importância dos elementos antidiscursivos e extralingüísticos dos atos comunicativos definidos pela instituição da escravidão. As expressões artísticas que emergiram da cultura dos escravos encontraram na música e na dança um substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas, “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (: 129), e até hoje representa uma importante aliada nos processos de luta rumo à emancipação, à cidadania e à autonomia negra. O poder da música negra para o desenvolvimento das lutas políticas das comunidades negras da diáspora exige atenção aos seus atributos formais e à sua base moral distintiva: “Ela é ao mesmo tempo, produção e expressão dessa transvalorização de todos os valores precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo” (: 94). O acesso restrito dos escravos à alfabetização fez crescer o poder da música em proporção inversa ao poder expressivo da língua, seu refinamento tem proporcionado um mecanismo de comunicação que não se limita ao poder das palavras faladas ou escritas. A música tem exercido um papel fundamental na reprodução da cultura do Atlântico Negro e na conexão entre as diferentes comunidades da diáspora.

Gilroy sublinha as formas nas quais as culturas vernaculares têm viajado. A cultura musical e as histórias de deslocamento, empréstimos, transformação e reinscrição contínua que lhe são características, remete à complexidade sincrética das culturas expressivas negras. Ela fornece o melhor exemplo do tráfego bilateral que vem se processando historicamente entre as formas culturais africanas e as culturas políticas dos negros da diáspora. A história de hibridação e mesclagem desaponta o desejo de pureza racial acalentado pelo afrocentrismo e pelo

eurocentrismo. A história do Atlântico Negro nos ensina que a reprodução das tradições culturais não pode ser interpretada como a transmissão pura e simples de uma essência fixa ao longo do tempo, ela se dá nas rupturas e interrupções sugerindo que “a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo contemporâneo” (: 208).

Ao término dessa viagem intelectual por O Atlântico Negro, o leitor brasileiro sente a ausência de uma abordagem da cultura da diáspora que englobe as experiências das comunidades negras do “Atlântico Sul Negro”. Essa ausência torna-se mais significativa se levarmos em conta que o livro ao privilegiar as rotas e os fluxos sugere maneiras importantes de pensar regionalmente e translocalmente. O estilo de análise de Gilroy não se limita a estabelecer oposições, mas tenta demonstrar as vantagens de uma abordagem que seja capaz de estabelecer relações, procurando criticar os efeitos perniciosos do pensamento dualista binário no qual um elemento do par é dominado por outro ☐ racional/irracional, branco/preto. As rotas abertas por esta obra de caráter seminal certamente darão origem a futuras investigações que possam promover outras viagens com novos roteiros rumo à história descomunal da cultura atlântica negra.

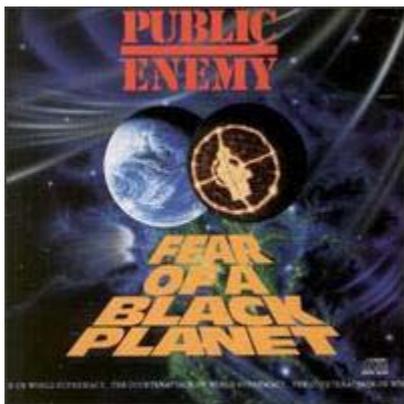
Gilroy, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes ☐ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

Rev. Antropol. v.45 n.1 São Paulo 2002.

Fonte: Revista de Antropologia(http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0034-7701&lng=pt&nrm=iso).

AMANDO O ALIEN

Mark Sinker



Antecipando o pouso

“Enquanto isso,” disse ele, falando de maneira implacável, mas suave e mesméricamente, como fazem os gurus, “finalmente fui para Chicago. Tinha me determinado a não ser um músico - e em seguida, você sabe, tive essas experiências espaciais.” “A primeira experiência eu escrevi. Muito graficamente: está impressa em minha mente. Fui para o espaço através do que pensava ser um gigantesco farol de luz brilhando sobre mim. Disseram-me que queriam me levar para algum lugar, que eu tinha o tipo de mente que podia fazer algo para ajudar o planeta. Estava indo, mas foi uma jornada muito perigosa - deveria ter um procedimento e uma disciplina, tinha de ir lá para cima desse jeito” - e o velho homem levanta seus braços para a frente, como um zumbi ou uma múmia - “para evitar que qualquer parte de meu corpo tocasse o lado de fora, por que estava passando por zonas de tempo, e, se qualquer parte de meu corpo tocasse o lado de fora, não poderia trazer de volta”.

Suavemente, até que você adquira o hábito do silêncio compulsivo e escuta atenta, Sun Ra murmura: “Então esse farol - ele parecia um farol, mas então eu o chamei de carro de energia - brilhou sobre mim, e meu corpo se transformou em feixes de luz. Agora veja, quando um farol brilha, você pode enxergar pequenas partículas de poeira. Ele tinha essa aparência: eu podia ver através de mim, e subi numa surpreendente velocidade para outra dimensão, outro planeta”.

De ponta a ponta da América mediana, uma arte folclórica animada e cheia de esperança celebra a invasão vindoura; os misteriosos homezinhos do disco que vão salvar o mundo: esculturas de foguetes de plástico, cromo e concreto pontuam a paisagem, apequenando parques para trailers e lanchonetes de todo o país. Se não se está falando com Jesus ou vendo Elvis, é o Homem de Marte, e toda semana desde que começou a Era Atômica surge mais uma pessoa alegando que foi raptada e treinada em várias habilidades e retornou para salvar a Terra.

“Então eles chamaram meu nome, percebi que estava sozinho, a uma grande distância daqui, não sei o que queriam de mim - e fiquei em pé no escuro. Logo chamaram meu nome de novo, mas recusei responder. E subitamente me teleportaram lá para onde estavam. Numa fração de segundo estava lá em cima; na seguinte estava aqui embaixo. Logo, eles tinham esse poder. Então falaram comigo, tinham antenas e olhos vermelhos que brilham dessa forma. E queriam que me tornasse um deles, e disse ‘não, é natural para você ser desse jeito, mas provavelmente vai me ferir se me fizer algo assim’. De qualquer modo, eles falaram comigo sobre este planeta, e a maneira como foi comandado e o que iria acontecer aos jovens, governos, e pessoas. Disseram que queriam que eu falasse com eles. E eu disse que não estava interessado.”

Essa é a diferença. Pouco importa se a estória é verdadeira ou figurada, alucinação ou disfunção neural, esse é o ponto onde o *Jazzman* escapa do riff *standard* e cria sua própria melodia. Aqui, na sua sala de entrada,

toda amontoada de retratos dele mesmo feitos por discípulos, como deidade egípcia, como explorador cósmico, como mensageiro místico, ele conta a estória banal de uma banal abdução por alienígenas e então - por que ele é Le Son'y Ra, à diferença de meros contadores de estórias - conta como recusou a oferta de ser o Messias.

A hora do caos

“*Quais são as raízes que prendem, que galhos crescem / Para fora deste entulho de pedra?*”. A *Terra Devastada* de Eliot era cultural, uma extensão dinamitada de fragmentos mortos (a narrativa pega emprestado seu desenrolar - e itens-chave de seu imaginário - do *Drácula* de Bram Stoker). “*Sua casa é minha casa/Bem vindo à Cupula do Terror!*”(1) A *Waste Land* do Public Enemy parece muito real e muito presente: blocos inteiros queimaram nos guetos negros nos 60, e em muitos o entulho ainda está lá, a feição dominante de terras inférteis entupidas de crack.

Mas “Welcome to the Terrordome”, a veloz e desesperada obra-prima de Chuck D, enquanto se mascara como mais uma colagem pós-moderna de estilhaços e restos pop-culturais (James Brown posto em O Preço Certo)(2), tem seu próprio *momentuum* de total atualidade. Seu retrato da vida urbana - como zona de guerra de videogame combinada a um jogo televisivo ininterrupto e ilegal (Desça aqui! Desista!) - deve muito, sem dúvida, à ficção científica em quadrinhos. O Hip Hop está na grande tradição sincrética do bebop, sem vergonha de reconhecer que os meios tecnológicos e a matéria-prima de construção são sempre, simplesmente, o que cai às mãos: mas o significado disso é, no entanto, uma questão de reutilização energética e visionária, não de quem primeiro possuiu ou fez este ou aquele fragmento.

O triunfo da cultura negra americana é que, forçosamente privada, pela *Middle Passage* (3) e os dias de escravidão, de qualquer conexão com a cultura mãe africana, ela tem, no entanto, sobrevivido; pelo sincretismo, pela *bricolage*, por um programa cotidiano de apropriação e adaptação tão sabiamente tolerante quanto qualquer outro na história. Mais ainda: a tradição humana - de calor, esperança comunitária e aspiração - fundamental para a alma de raízes gospel da tradição negra sulista, se tratada como o princípio em que tudo se baseia, é um jeito de ocultar estes fatos de sua visão plena: que essa tradição é não mais unicamente “africana” do que a Nação do Islam é “islâmica”, que essa cultura é - em suas partes constituintes - muito mais uma miscelânea tomada de empréstimo; necessária, é claro, para a sobrevivência física e psíquica, mas não com uma continuidade indiscutível.

A vantagem da ficção científica como ponto de partida cultural é que ela permite uma série dos piores tipos de futuro – como “infernos-na-terra” e a vivência deles -, os quais são costurados em todo tipo de realidade atual cotidiana (num nível puramente técnico, o valor na FC é medido levando em conta a criação ficcional de outros mundos ou povos, críveis não importa quão diferentes). O fato central na Ficção Científica Negra - auto-conscientemente assim chamada ou não - é um reconhecimento de que o Apocalipse já aconteceu : que (na letra do Public Enemy) o Armageddon já é fato. Escritores de FC negros - Samuel Delany, Octavia Butler - escrevem sobre mundos depois de desastres catastróficos; sobre as modalidades de identidade sem esperança de resolução, onde raça e nação e vizinhança e família não são nenhuma delas o bastante para evitar a traição (“Nem todo irmão é irmão por que uma cor/Pode também ser disfarce” rapeia Chuck D em “Terrordome”).

Em sua Era Dourada, a ficção científica branca prometeu a si mesma - *A Forma Das Coisas Por Vir* - um mundo sem guerra, danos ou fome (também, nada sutil, sem pessoas negras). Em sua fase paranóica - *Os Invasores De Corpos* - a histeria política (estando atolada de perigos Vermelhos ou Amarelos) é interminavelmente animada por um incômodo só memoravelmente articulado pelo PE dois anos atrás: *Medo De Um Planeta Negro*. Em sua forma presente - Cyberpunk - a FC branca, ou, de qualquer forma, sua ponta de lança radical, está argumentando que o planeta, já tornado Negro, deveria mais acolher que resistir a isso: que o pastoralismo da “volta-à-natureza” é intrinsecamente reacionário, que as formas únicas de interação tecnológica herdadas do jazz e agora da vanguarda do rap podem reintegrar a humanidade com a descontrolada era da máquina.

Mundo dos espíritos cyberjunky

A imagem da música negra que os primeiros e mais influentes tradutores hipsters - os Beats - nos deram (músicos negros também no sofrimento apaixonado, despido de intelectualismo), deixa pouco espaço para qualquer dos interesses da ficção científica. Esta mesma idéia vende a ponta de lança da música negra de hoje de forma realmente limitada.

Um observador, no entanto, isento do sentimentalismo *beatnik* de Mailer ou do “Bom Selvagem” de Kerouac: William Burroughs, cujos pesadelos futuro-presentes (extremos em violência, sexo bizarro, estratégias de sobrevivência de punk de rua e economias subterrâneas intensamente tecnologizadas, onde vícios sem sentido são estimulados por autoridades cinicamente amorais) não poderiam, por mais tempo, estar em consonância com as melhores esperanças e intenções dos revolucionários do bebop. Em retrospecto, isso parece não apenas horrivelmente, mas também ironicamente profético (“Welcome To The Terrordome”), e, no entanto, tão próximo das alienígenas línguas do bop mais amargo e no limite mais auto-destrutivo.

Essa descarada e corajosa celebração da diferença condenada é a outra face da assimilação, de ser tudo o que não era esperado de você. Monstros do Id de uma nação, subita e justificadamente, pedindo espaço igual como cidadãos pensantes, sonhadores e sexuais. Quentes, bizarros, diferentes e melhores: o frêmito e a ameaça destes Seres de Outro Lugar não era de que eles fossem distinta e intoleravelmente horríveis, mas de que eles fossem como nós, só que um pouco melhores.

Outros reconhecidos precursores do Cyberpunk - Delany e Philip Dick - constantemente trazem a pergunta que a escravidão pôs primeiro: o que significa ser humano? Incapaz de sentimentalismo, Burroughs provê uma terrível resposta: significa vício. Como os Junkies tem necessidades que só este sistema completamente degradado e maldito pode prover, o Separatismo nunca pode ser uma opção. Mas o único caminho “para cima” é puxando todo os demais “para baixo” : “Minha casa é sua casa”.

O que com certeza não lhe dirá tudo sobre essa turbulenta questão de visionários da FC negra como Coltrane ou Braxton (ou Miles ou Wayne Shorter), mas informa mais do que o já “mais-que-cômodo” mito da Grande Alma (onde somente se você, ouvinte, pudesse quebrar o código expressivo, é que seria transportado para algum ou mais planos superiores). Se o vôo é uma parte de suas metáforas criativas, então é sempre um vôo partindo de um desastre social que avança na mesma velocidade que eles voam.

Não há descanso no Espaço Interestrelar (*Interstellar Space*) de Coltrane - a corrida espacial não é mais “Diversão de Garotos”, para ele, do que era para seu mais importante professor, Ra (o homem que curou seu vício, ou que de qualquer maneira redirecionou-o da química para a metafísica). Pense naquela gravação bem tardia, a interminável e enlouquecedora “Saturn”, onde espaço interno e sideral se fundem enquanto ele se lança para o coração da galáxia e da alma: Coltrane é incompreensível a menos que você o veja como o grande pupilo de Ra, terminalmente impaciente com os limites, com as categorias e oposições triviais da linguagem terrestre, e ainda assim inumanamente paciente com o fato de que tais coisas não serão transcendidas aqui neste plano.

Outros acham isso mais fácil. Nem toda a ficção científica negra é tão dura ou austera como em Coltrane: Hendrix, o absolutamente fluido poeta espacial surfando em algum lugar além do negro e do branco, do masculino e do feminino, do ruído e da graça, enquanto a Egíptologia do século 31 do Earth, Wind & Fire pelo menos aspira, em sua simplória maneira hermética, a possíveis paraísos aqui embaixo.

Nós somos os robôs

“Em Miami, o rap é fortemente influenciado pela proximidade com Cuba e Jamaica. Em Orange Country, jovens garotas americano-vietnamitas estão formando gangues como as *Dirty Punks* (Punks Sujas), seguindo uma já muito antiga tradição de novos imigrantes mas expressando isso de uma forma que Hollywood nos conta que é exclusivamente negra e hispânica. Bill Adler – especialista em rap, escritor e jornalista - escreveu que os atuais nacionalistas culturais do Hip Hop argumentam que a assim chamada ‘negritude’ é tanto um problema de identificação cultural quanto de cor de pele e que, seguindo esse parâmetro, há milhões de jovens *teens* ‘negros’, suspeitosamente de pele clara, vagabundeando por aí agora mesmo, não

detectados ou supervisionados”. (David Toop, The Rap Attack II)

Quando Afrika Bambaataa pôs a melodia de “Trans Europe Express” do Kraftwerk em “Planet Rock” do Soul Sonic Force, ele desencadeou algo tão grande que dificilmente conseguiria acompanhar os passos (nenhum dos fundadores do que se tornou o Hip Hop realmente continuou a prosperar: eles tinham transformado muito avassaladoramente o mundo em que eles sabiam se mover). Kraftwerk, isto é, aqueles que só meio ironicamente celebram a excelência do ser-robô (robô: de uma palavra checa significando “trabalhador” - ou “escravo”). Kraftwerk, cuja onda *cyborg cool* certamente não poderia ser mais européia/palladiana. O techno, a *eletrowave* negra de Detroit nos anos 80/90, explícita e desdenhosamente recusou a comunhão com a Motown e o gospel *motorcity* de Gary “Me I Disconnect From You” Numan. E mesmo assim, como cultura de total e muda imersão no prazer da batida eletrônica, onde a festa de galpão (rave) funciona como uma liberdade paradisíaca puramente temporária, longe de regras sexuais ou fronteiras raciais, o techno admite uma nostalgia por estes futuros impossíveis da FC.

Hip Hop e Techno - gêneros que focam na subclasse de tipos muambeiros se apropriando da tecnologia mais *up-to-date*, para combater um cada vez mais monolítico estado info-tecnológico globalmente interconectado - são o cyberpunk tornado realidade, em certos momentos opressivamente severos (como cronistas do presente) e delirantemente otimistas (como arautos do futuro). Enquanto a música geralmente atinge suas verdades emocionais no passado, é invmente uma espécie de jazz que, contudo, serve como a linguagem vindoura do entretenimento comum trans-galáctico. Pense na cena do bar em *Guerra nas Estrelas*: e recorde que Steve Coleman tinha citado ela - ou uma versão sonhada dela - como uma influência primária na direção que sua música terá de tomar.

As naves pousaram há muito tempo atrás: elas já devastaram sociedades inteiras, abduziram, alteraram geneticamente bandos de cidadãos e impuseram incessantemente seus valores. África e América - e então por extensão Europa e Ásia - já são em suas diversas formas Nações Alien. Nenhum retorno ao normal é possível: que “normal” há para se retornar? Parte da história da música negra (a afirmativa, o aspecto soul-gospel) tem sempre dito isto - de que perder tudo exceto a dignidade e a decência básica é potencialmente um desastre ao qual se pode sobreviver.

A outra parte - como contado tão obliquamente por Ra, Coltrane, Braxton, Delany, Ishmael Reed, e sem dúvida muitos outros menos facilmente vistos que estes – diz que permanecer fiel ao que há de melhor em si mesmo pode significar, quando tudo pode ser tão perspicazmente imitado, falar por algum tempo línguas sombrias, desvairadas, visionárias.

Este artigo apareceu pela primeira vez no número 96 da revista The Wire (Fev/92).

Tradução de Ricardo Rosas

1. No original, Terrordome (N. do Trad.).
2. The Price is Right, equivalente americano dos programas de auditório de Sílvio Santos.
3. A expressão *Middle Passage*, segundo Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (Ed. 34), “tem uso consagrado historiografia de língua inglesa e designa o trecho mais longo - e de maior sofrimento - da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros. (p.38). (N. do Trad.).

Fonte: The Wire (www.thewire.co.uk).

(Arquivo Rizoma)

REVOLUÇÃO

Mano Brown



Agradecimentos a toda putada real portuguesa e européia em geral pelo estrago que fizeram ao longo dos séculos no berço da humanidade - África e seus descendentes.

Thank you very much USA, por patrocinar a exploração, a inflação, a fome e a miséria do nosso povo.

BRASIL 1994

São Paulo à tarde, uma criança negra, suja, aparentemente doente, caminha devagar até o farol. Pede um dinheiro a um cara branco num Diplomata preto. Ele dá uma merreca e sai todo orgulhoso, se achando o cara. No segundo farol, um moleque negro, 17 anos aproximadamente, atravessa entre os carros. O cara do Opala saca uma pistola automática no console do carro com os olhos arregalados. Ele tem medo, fecha o vidro do carro. O Brasil é isso.

Negro bom é aquele que não oferece perigo. Sem instrução, sem estrutura de família, sem ambição. Homem negro seja um bom cidadão. acorde às 6h, pegue o ônibus às 7h, entre no trabalho às 8h, almoce às 12h, vá embora às 18h. Ganhe mais ou menos US\$70 por mês. Depois de muita correria, cale a boca e vá dormir que amanhã cedo é dia de "branco" - isso se você for um privilegiado que ainda tem um emprego e trabalha de carteira assinada e tudo, numa dessas multimilionárias empresas estrangeiras. Não exija muito. Seu pai não exigiu, seu avô também não, seu bisavô muito menos. Ele era escravo. O bisavô do seu patrão também era patrão.

Hereditariamente, ano a ano, tudo no devido lugar, tudo pela branca ordem, explorados e exploradores. Tudo na mais perfeita ordem e progresso. O povo africano foi trazido seqüestrado para o Brasil numa época em que o continente africano estava em ascensão, para ser utilizado como animal doméstico, sem direito a opinião própria, religião e, pasmem senhoras e senhores católicos, sem direito a comer, com exceção dos restos. Não é de agora que o Brasil tem cadeira cativa entre os hipócritas e mentirosos.

Catolicismo hipócrita que até nos dias de hoje ilude nosso povo com as promessas de vida melhor após a morte, enquanto eu assisto meu povo morrer mais cedo por maus tratos e decepções. Igreja hipócrita que deu a sentença de morte cerebral e física lenta e dolorosa ao povo negro, aceitando naturalmente um dos piores momentos da História em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém.

Hoje, o sistema tenta tapar o sol com a peneira fazendo uma COHAB aqui, outra ali - sempre bem longe do centro, é claro.

Muitas pessoas insistem em perguntar porque os afro-americanos conseguiram espaços em tantos setores da sociedade americana e os brasileiros não conseguiram muita coisa, além de Pelé e ... Não sabemos com quem lutar, todos dizem que são nossos amigos. Nos Estados Unidos a arma é apontada pela frente, os brancos de lá são menos covardes. No Brasil, a arma é apontada pelas costas. A segunda posição é mais cômoda pra quem segura a arma e torna a defesa mais difícil para quem é o alvo. Um exemplo simples:

Ku Klux Klan - organização de extrema direita branca que agia no sul dos Estados Unidos atacando pessoas negras declaradamente;

Grupos de Extermínio - os "pé-de-pato", como são conhecidos aqui na zona sul de São Paulo. Agem em São Paulo e Rio de Janeiro, matando mais que a KKK e o FBI juntos. Só que não é divulgado que a cada dez mortos, sete são negros;

Justiceiros - grupos de extrema direita, formado por pessoas brancas, negras, pardas, policiais, bandidos, comerciantes ...

Eu cresci assistindo televisão pelo menos oito horas por dia e sempre tinha aqueles galãs fabricados dizendo "compre isso, compre aquilo, alugue aquilo outro". Meu povo quando foi abolido por lei não recebeu nada como pagamento, nem indenização, nem terra pra plantar, nem liberdade de escolha. O Brasil é um país capitalista onde as pessoas valem o que têm - propriedades. Meu povo foi roubado e deserdado, não tem propriedade. É FODA! O povo que trabalha na terra não tem terra pra plantar e construir suas casas. Ninguém se responsabiliza, todos tiram o cú da reta.

Meu povo está se recuperando devagar de um nocaute na nuca, sem herança, sem nenhum alqueire e nenhuma mula. Sem apartamentos em Moema, restaurantes na Bela Vista ou lojas nos shopping centers. Sem direito a moradia e escola dignas. Mas está se recuperando sem a ajuda de ninguém. Por enquanto, estamos convencendo nossas crianças que elas não precisam ter longos cabelos louros e olhos azuis pra serem grandes homens e mulheres. Não precisam usar calças da Zoomp ou M. Officer ou andar com braço pra fora nos Tempras e Ômegas. FODA-SE TUDO ISSO. Sem mais, Mano Brown. Capão Redondo (SP), favela. Cada um com seus problemas - Poder para o povo preto - Revolução.

Mano Brown, 24 anos, principal letrista e líder dos Racionais MC's.

Fonte: Portal Viva Favela (www.vivafavela.com.br).

MITO, MEMÓRIA E HISTÓRIA: A música sacra de Xangô no Brasil

José Flávio Pessoa de Barros

Este trabalho se insere nas comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil e objetiva refletir sobre o legado das diferentes etnias formadoras da nacionalidade brasileira. Dentre estas, destacamos a iorubá, que marca de maneira indelével esta cultura.

Foi dado especial destaque às influências originadas das comunidades-terreiro, denominadas candomblé, e que se constituíram como locus privilegiado da manutenção de uma identidade afro-brasileira, contribuindo significativamente para a preservação da memória africana no Brasil.

O candomblé, do nosso ponto de vista, é o resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo, portanto, vários candomblés (Angola, Congo, Efan etc). O descrito neste texto provém principalmente das culturas de língua Iorubá(1) e Fon / Ewe, originárias das regiões da África correspondentes aos atuais Nigéria e Benin. Fruto da síntese decorrente do encontro entre estas etnias e o processo histórico brasileiro, o candomblé jêje-nagô, como é chamado o resultado deste processo de síntese, marca em seus ritos e cânticos uma memória ancestral transmitida oralmente, métodos específicos de iniciação e uma visão de mundo que permite a seus participantes um estilo de vida singular.

Trata-se, portanto, de uma religião de matriz africana, mas especificamente brasileira, da qual podem participar pessoas de todas as origens e cores.

A língua utilizada nos rituais das comunidades-terreiro é um iorubá antigo, litúrgico, como o latim usado nas missas. Os praticantes conhecem o sentido dos cantos e dos louvores, mas não necessariamente o conteúdo de cada palavra. Como costuma ser dito: “esta é a língua falada pelos orixás”.

É nesta língua considerada como ancestral, que são entoados os cantos litúrgicos, que constituem-se em importantes fontes na compreensão dos rituais. Dedicamos especial atenção a estes cânticos como também aos diferentes ritmos que os acompanham, pois julgamos serem eles parte significativa na manutenção da memória africana no Brasil. Esta produção musical foi recolhida, em sua maior parte, nas cerimônias públicas que compõem o calendário litúrgico dos candomblés, sendo regravados sem acompanhamento musical, por especialistas religiosos, depois transcritos em iorubá e analisados por lingüista conhecedor deste idioma.

O repertório das casas-de-santo “é muito expressivo numericamente e em seus conteúdos simbólicos, ao mesmo tempo é funcional, pois a música desempenha um papel importante na manutenção dos grupos religiosos”, segundo Berrague (1976 : 131).

Este mesmo autor, analisando as peças musicais sacras das nações Ketu e Jêje, na década de setenta, afirma que “o repertório é tradicional e parece ter sofrido pouca mudança, se bem que as características de execução foram um tanto transformadas durante os últimos trinta anos”. Avalia as transcrições feitas por Herskovits e outras gravadas durante a década de cinquenta, informando que seu estudo é parcial, pois abrange somente uma parcela do repertório. Reconhece “um estilo velho, tradicional, que se caracteriza por frases melódicas curtas, repetições constantes com variantes por ornamento e um estilo vocal que consta de falsete e uma qualidade dura e metálica na produção vocal”.

Escolhemos como recorte de análise a “Fogueira de Xangô”, festa em celebração a este orixá, onde procuramos analisar as diferentes referências míticas e históricas inscritas na memória das comunidades, através de seus cantos e da especificidade de seus ritmos.

Esta cerimônia pode ser dividida em duas partes distintas, uma onde é acesa uma fogueira em homenagem a Xangô, realizada na parte externa do terreno, e outra em uma das construções, onde são realizadas as

danças e louvações aos orixás, conhecida como “barracão”, que abriga, além da assistência, um espaço destinado à orquestra ritual.

Os instrumentos musicais ocupam um lugar especial neste local, destinado a eles por sua importância. Encontram-se, geralmente, separados do espaço destinado às danças e à assistência, por pequenas muretas ou, mais raramente, por cordas. É, particularmente, um espaço sagrado. Cumprimentado pelos visitantes, quando chegam, e por orixás e iniciados, em muitos momentos do xirê.

A orquestra é comandada por um especialista - o alabê. Trata-se de um título honorífico dos mais respeitados nas comunidades religiosas. Cabe a ele, além da função de entoar os cânticos e iniciar no aprendizado litúrgico os que ainda se encontram em formação, zelar pelos instrumentos musicais, conservar sua afinação, e providenciar as cerimônias de consagração daqueles que, produzindo os sons da música, estabelecem a relação entre os homens e as divindades.

Nas comunidades, a orquestra ritual é composta por instrumentos de percussão, três tambores denominados atabaques; e também do agogô e gã, campânulas de ferro percutidas por baquetas de metal.

Possuem tamanhos diferentes e nomes próprios. O maior deles, de tom grave, chama-se run, o que significa, em iorubá, voz - ohùn ou rugido, grunhido - hùn (Caciatore, 1977 : 222). Outros atribuem a esse nome outro significado, proveniente da língua Fon, e que teria o sentido de sangue ou coração (Lacerda, 1998 : 7). Todas as acepções aludem ao caráter especial que o instrumento possui no contexto religioso. É o responsável pelo solo musical e variações melódicas, e também pelas invocações dos deuses. De som grave, geralmente percutido com uma baqueta de madeira e uma das mãos, é considerado como “o que chama os orixás”, o som que chega ao “orum”, terra dos ancestrais.

Cabe ao rumpi, menor que o run e maior que o lé (o terceiro atabaque), o papel de suporte musical, ou seja, a manutenção constante do ritmo. Os dois, rumpi e lé, possuem a mesma função e são percutidos pelos aquidavis, baquetas de madeira, feitas de galhos de goiabeira (2).

Sustentam uma linha melódica, composta da repetição permanente de um modelo rítmico, relativamente longa. Permitem ao Run as variações musicais que o solo impõe, dando suporte e sustentação à peça musical sacra.

O nome rumpi, em iorubá, significa “hùn” - grunhido/rugido, mais “pi”, imediatamente (Caciatore, 1977 : 222). Indica, assim, a posição que ocupa na orquestra e também na execução musical.

O termo “lé”, que na língua Ewe significa pequeno - “lee” (Caciatore, 1977 : 160), alude, portanto, ao seu tamanho. O som é considerado mais agudo que o do rumpi, de tom médio, se o relacionarmos aos outros dois.

As comunidades-terreiro: o lugar dos sons, palavras e gestos

Nesse mundo de sons, os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados determinado pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade, através da dramatização dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias (3) contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos.

As comunidades-terreiro são, como lembra Verger (1997), “os últimos lugares onde as regras de bom tom reinam soberanamente... as questões de etiqueta, de primazias, de prostração, de ajoelamento são observadas, discutidas e criticadas apaixonadamente; neste mundo onde o beija-mão, as curvaturas, as diferentes inclinações de cabeça, as mãos ligeiramente balançadas em gestos abençoadores, representam um papel tão minucioso e docilmente praticado como na corte do Rei Sol”, a corte da monarquia francesa mais

famosa de sua época.

As regras de convívio são baseadas em etiquetas entre as diferentes categorias de idade, impostas pelas iniciações. O aprendizado é produto da vivência e de um processo iniciático que se concretiza através da transmissão oral do saber. É comum, entretanto, que os mais novos iniciados tenham cadernos (4) onde anotam o que é por eles observado: os cânticos, preces e outras preciosidades recolhidas no cotidiano, contudo, jamais deixam perceber a sua existência, guardando-o em absoluto segredo.

Aprender a cantar corretamente, dançar bem e pronunciar com precisão as diferentes saudações dirigidas aos mais velhos e aos orixás, é o fado a que se submetem os que pretendem conhecer e vivenciar a religião dos deuses africanos.

A transmissão do saber passa dos mais velhos para os mais novos, quando os primeiros reconhecem nestes últimos capacidade e os consideram socialmente identificados com as normas fundamentais do grupo, podendo, desta forma, serem portadores e, por sua vez, transmissores do saber. O conhecimento “vem com o tempo”, dizem os mais antigos. Assim, através de um processo lentamente adquirido, o saber do novo iniciado, encrusta-se no mais profundo do seu ser (Cossard-Binon, 1981 : 139).

A palavra ocupa um lugar especial nas comunidades, a ela é atribuída o poder de animar a vida e colocar em movimento o axé contido na natureza. As intenções, súplicas e o desejo de mudança devem ser verbalizados. É inconcebível pedir aos orixás em silêncio, numa abstração ou recolhimento ensimesmado. Os desejos devem ser pronunciados em voz alta e, sob a forma de prece, entoados. “A fala deve reproduzir o vai-vém, que é a essência do ritmo” (Ba, Hampate, 1982 : 186), para que atinja aos deuses, deve estar em movimento.

O som, assim como a palavra, é importante, pois conduz e proporciona o axé. Acompanhado ou não de instrumentos musicais, possui uma força especial que é zelosamente guardada na memória. O processo e a aprendizagem desses textos (invocações, mitos, cânticos) ocorre de maneira não sistematizada e perdura por todo o tempo de existência do iniciado.

O processo mnemônico é estimulado e os adeptos são capazes de, em pouco tempo, recitar longas louvações ou cânticos. O significado original de cada palavra em iorubá foi perdida pela ausência da interligação prática da língua no cotidiano. Persiste, no entanto, o sentido do canto na mente e na consciência do iniciante nagô, segundo Welch (1980 : 2).

Estes enunciados orais entoados possuem diversas formas de apresentação correspondentes às finalidades a que se destinam no contexto ritual: orikis - evocações, orin - cantos de louvação, adura - preces, iba - saudações e ofó (5) - encantamento das espécies vegetais.

Durante o xirê (6), as comemorações religiosas, estes diferentes estilos podem estar presentes invocando, louvando e saudando os orixás e ancestrais. Porém é nos momentos mais íntimos da comunidade que surgem as histórias que rememoram os feitos dos orixás. São narrativas que estabelecem nexos e distinguem aqueles que podem ouvi-las. Falam da saga dos deuses, das relações destes com os homens, do orum, o mundo invisível, e do aiye, o mundo dos homens.

Os iniciados não precisam conhecer a língua Iorubá na vivência do sagrado. A língua litúrgica é somente empregada nos rituais, especialmente nos cânticos e preces. Os nomes das insígnias, objetos sagrados e louvações e um vocabulário profano reduzido, que circula como um código do grupo, são aprendidos na relação cotidiana com o terreiro. São palavras originadas de uma língua religiosa que Abimbolá (1976) chama de antiga ou fóssil, inscritas na memória do povo-de-santo.

Os textos poéticos compõem uma produção oral de valor inestimável e que necessita ser conhecida pela historiografia brasileira, pois constituem um acervo precioso para o pesquisador interessado e comprometido com a elucidação de questões e temas não contemplados pela história oficial.

Os cânticos dos Deuses

Os cânticos rituais possuem características muito específicas que denotam sua singularidade como forma musical. Estas especificidades podem ser notadas nos padrões melódicos e rítmicos sincopados, isto é, onde percebemos o deslocamento do tempo forte da marcação do ritmo. Também são marcas dessas formas musicais, o canto em estilo responsorial, com a sustentação da tonalidade proposta pelo cantor solista, alabê ou iatabexé, criando uma tonalidade bem definida para a execução. As melodias em escala pentatônica são outro aspecto típico dessas peças musicais, sendo comum a sua ocorrência, tanto na música folclórica, bem como na música popular de origem africana (7) .

O alabê, chefe da orquestra, é um músico iniciado para esta função. O termo derivado da língua Iorubá (Cacciatore, 1977 : 45) significa: ala - dono, agbè - tambor ou cabaça. Geralmente, além do ofício de percussionista é também responsável pelo canto litúrgico. Trata-se de um oye, título honorífico, cujo correspondente feminino, iatabexé, somente executa os cânticos. Raramente encontramos mulheres que toquem atabaques nas comunidades-terreiro. O título feminino significa em iorubá: iyá - mãe, té - propícia, bè - súplica, se - fazer; isto é, a mãe que faz as súplicas propiciatórias. Estes títulos são outorgados após o reconhecimento efetivo do talento e a pessoas geralmente com muitos anos de iniciação nas categorias equedi e ogã.

São iniciados em seus ofícios e denominados ogãs - os que não entram em transe. Aprendem os cantos e ritmos (8) - “toques” (9) - em longos anos de aprendizado. São empossados após um período iniciático, que termina numa apresentação pública, onde exibem seus dotes artísticos e saber religioso. Após a iniciação, recebem também um nome litúrgico que os identificará para sempre e podem, então, ser reconhecidos carinhosamente como pais, abençoar e serem abençoados.

Esses oficiantes, os músicos, são distinguidos também por todos. Recebem abraços especiais dos mais ilustres visitantes destas comunidades, os orixás, quando executam bem as “cantigas”. Podem também reconhecer sua excelência ao realizar uma coleta em espécie entre os presentes à cerimônia. Eles mesmos depositam esta quantia em frente à orquestra ritual. Os virtuosos permanecem na memória do povo-de-santo, que guarda seus nomes e as suas casas de origem. Recebem sempre presentes, quando convidados a tocar em outras comunidades, e por vezes dinheiro.

O título alabê pode ser subdividido em outras duas categorias. O otun-alabê, o da direita, mais velho em iniciação e saber; e o ossi-alabê, o da esquerda, mais jovem. Esta disposição só poderá ser alterada pela morte de um de seus integrantes.

A percussão do run, privilégio do alabê, somente será concedida a outro no impedimento de seu titular. A senioridade é exercida também em outros momentos. Cabe ao mais velho comandar a mesa que será servida sempre após as cerimônias. A hierarquia, no entanto, é amenizada pelo dever da hospitalidade, quando no convívio encontram-se visitantes, ou ainda, pela generosidade, sempre esperada dos mais antigos.

O canto, ou melhor, o canto coral, que é a forma como as melodias são entoadas, obedece a padrões precisos em sua execução. Pode se apresentar em solo, e depois respondido em uníssono ou, ainda em duo, quando salmodiado em preces.

Geralmente são estrofes curtas, de fácil memorização e de tecitura melódica diferenciada. O solista comanda a execução e produz variações sobre o tema cantado; porém as inovações fora do padrão rítmico são desencorajadas.

O canto é, quase sempre, acompanhado de instrumentos musicais; as preces, embora cantadas, nem sempre. Sua temática é ampla e, geralmente, está associada ao fado humano e à glória dos deuses e ancestrais.

O canto sem instrumentos de acompanhamento rítmico é o lugar das preces (adura), das louvações (orikis),

das saudações (ibas) e dos encantamentos (ofós).

Dilemas existenciais, como vida e morte, ocupam lugar especial na poética das canções sagradas. Estas músicas sacras falam de heróis civilizadores, de dinastias e lugares sagrados; de alianças e conflitos e da relação com a natureza, vivenciada como lugar privilegiado da experiência religiosa.

Música e poesia exaltam os deuses e conclamam os fiéis a seguirem os modelos dramatizados na voz e na dança. Neste sentido, são melótipos, isto é, louvações declamadas em duo ou solo, tão comuns nas produções iorubanas. A palavra melopéia, de origem grega, tem esta conotação. O termo melodia, que possui radical da mesma origem, está ligado diretamente à expressividade do canto.

As músicas sacras das comunidades-terreiro ultrapassam o sentido do melótipo iorubano, declamatório por excelência, pois são vivenciadas como experiências religiosas transcendentais.

Obedecem a uma seqüência musical inscrita na lógica própria dos mitos, estando tão intimamente associadas que não pode a ordem ser alterada, ligados como partes significativas de um discurso que só é revelado ao seu final.

Os cânticos podem apresentar pequenas alterações no teor da louvação aos orixás e mais raramente em sua estrutura melódica. As alterações na poética são, possivelmente, fruto da influência do português, ou, ainda, distinções propositais utilizadas pelas comunidades-terreiro como marcadores culturais que distinguem as chamadas “nações”.

Variações na estrutura musical, ou mesmo alterações nos cânticos, geralmente estão associadas ao virtuosismo dos alabês (especialistas musicais) para impor um determinado estilo de execução.

Tal fato, no entanto, não constitui uma singularidade do caso brasileiro. Estas alterações foram observadas também na Nigéria pelo etnomusicólogo Welch (1980 : 3), em território iorubá. Segundo este autor, “mesmo na Nigéria de hoje, muitos textos perderam seu sentido exato, e há discrepâncias entre os executantes de uma localidade e outra. Variáveis tais como memória, estado de espírito e as circunstâncias próprias do momento afetam qualquer execução. Os fiéis sabem que o louvor se destina a um orixá particular, pois na prática Nagô a seqüência é ritualisticamente prescrita”.

Merian (1951 : 98), analisando as gravações feitas por Herkovits entre 1941 e 1942, na Bahia, depositadas na Biblioteca do Congresso Americano, em Washington, afirma “os cantos Keto evidenciam padrões africanos... de maneira tão intensa que não deixam qualquer dúvida da relação entre o estilo Keto (Nagô) e o da África Ocidental... a relação parece incontroversa”.

Berrague (1976 : 131) levanta duas hipóteses quanto às diferenças encontradas atualmente no Brasil e na África. A primeira, de que os repertórios nigerianos e daomeanos recentes, tenham evoluído em sentido diferente daquele aqui executado. A segunda hipótese esta ligada à produção musical, que ele classifica como baiana, ter sido produzida localmente, isto é, no Brasil.

Considero que as duas hipóteses de Berrague podem ter ocorrido. O candomblé é um processo de síntese, tendo que ser observado desta forma, não sendo possível encontrar formas puras de uma ou outra expressão musical de origem. Os contextos africanos e brasileiro tiveram influências distintas em sua formação histórica, o que certamente produziu alterações em suas produções musicais litúrgicas.

O acervo cultural trazido destas regiões da África pelos nagô, possibilitou, acreditamos, a recriação de outros cânticos dentro dos mesmos padrões. Conhecemos pelo menos um destes, que fala de uma circunstância particular ocorrida no Ilé Ia Nasô e que será discutido, em uma próxima publicação.

Embora o significado literal da recitação possa ter sido esquecida, pela não utilização cotidiana da língua,

o seu sentido persiste na memória do executante das comunidades-terreiro. As melodias fazem parte de um legado cultural expressivo que une a África Ocidental ao Brasil e se projeta, talvez, no aspecto mais significativo da produção musical brasileira. Welch (1980 : 4) reconhecendo a importância deste patrimônio afirma: “Preservou-se uma estrutura musical mental, dentro da qual os cantos nagôs podem ser expressos, e que pode estar existindo na Bahia por nada menos de quinze gerações”.

Esta produção, mais do que falar da antigüidade de uma cultura, expressa uma face oculta de quinhentos anos de história, face que se revela através de uma liturgia expressiva, celebrada nos cânticos e vivenciada em sua plenitude nas comunidades dos terreiros.

A especificidade dos ritmos

Na África ocidental, as tradições orais possuem uma forte relação com o canto e a música instrumental, especialmente aquela produzida por tambores. Ambas, quando associadas, formam um imenso repertório, que fala da vida política e social das populações ali encontradas. As tradições orais são geralmente conservadas, transmitidas intergeracionalmente, isto é, de pai para filho. Existe, portanto, profissionais do canto e da música que, através do seu ofício, relatam tanto a vida cotidiana das sociedades decantadas, como a história dos reis.

Os poemas que distinguem as famílias ou linhagens, e ainda a saga dos orixás, constituíram-se, também, em um repertório importante, na descrição das sociedades inseridas neste contexto sócio-cultural. Um dos estilos dessa arte de contar histórias, os orikis, fala de atributos, qualifica as realizações dos que são homenageados, reavivando a memória e ligando o passado ao presente. Algumas vezes demonstravam também, a insatisfação social, realçando aspectos negativos dos governantes, suas tiranias e a opressão que o poder muitas vezes utiliza.

Estes músicos tradicionais ou griots, eram de importância fundamental, pois ativavam a lembrança de um passado quase sempre heróico e ligado a figuras paradigmáticas dessas sociedades. Possuíam, outrora, um maior prestígio social, hoje reduzido, em função de atividades mais lucrativas. Poucos jovens estão dispostos, atualmente, a se dedicar ao aprendizado de longas citações e histórias, e ao deslocamento imperativo que o ofício impõe.

Os orikis são poemas, geralmente produzidos coletivamente, isto é, ao longo do tempo, por vários autores, quase sempre não identificados. São atributos, podendo tematizar tanto aspectos positivos como negativos dos que são louvados ou evocados. “Foi justamente graças à presença intensa e extensa do oriqui na vida iorubana - e graças, também, à extraordinária variedade dos objetos que o gênero submete a tratamento poético -, que Bólánlé Awé pôde tomá-lo como fonte de informação histórica. Awé se alista, assim, no movimento da chamada história oral. E vai por um caminho seguro. A historiografia inglesa, por exemplo, volta e meia recorre a baladas populares para as suas reconstruções e interpretações epocais. Também na África, as tradições orais vêm sendo mais e mais utilizadas nos esforços de reconstrução historiográfica. E a poesia (histórica, religiosa, etc.) compõe um dos principais campos da tradição oral africana” (Risério, 1992 : 38).

Estas recitações ou cânticos, muito expressivos e melodiosos, podem iluminar, de uma maneira muito especial, o cenário religioso afro-brasileiro, informando sobre a organização social, o sistema de crenças e a história oral derivada da diáspora negra. Autores como Berrague (1976 : 131) ressaltam a importância da música nesta reconstituição do passado, dando especial destaque à música religiosa analisada por este autor na Bahia. Do imenso repertório que avaliou nas casas de origem jêje-nagô, os cânticos de Xangô são por ele considerados como os mais tradicionais e próximos daqueles produzidos em seu local de origem, a África ocidental.

Quatro ritmos formam a base da maioria das produções musicais dedicadas a Xangô. São eles:

1 - Batá - Pequeno tambor iorubá, feito de madeira. Ramos (1934 : 162) informa que “na Bahia, há várias espécies de atabaques, desde os pequenos batás até os grandes ilus e batácotôs (tambores de guerra)”. É um tambor de duas membranas distendidas por cordas, que “é usado pendurado ao pescoço do tocador e batido dos dois lados” (Cacciatore, 1977 : 64). É um ritmo cadenciado, usado especialmente nos rituais de Xangô e executado sem o auxílio dos aquidavis ou baquetas, isto é, é percutido com as mãos. É acompanhado de cantigas, e pode ser apresentado como louvação a outros orixás. O termo é de origem iorubá, bātá - significando tambor para o culto de Egum e Xangô. (Pessoa de Barros, 1999 : 66) Embora outros autores falem da presença desses tambores no caso brasileiro, Verger (1997 : 140) afirma que “os tambores bātá não são conhecidos no Brasil, embora ainda o sejam em Cuba, mas os ritmos batidos para Xangô são os mesmos. São ritmos vivos e guerreiros, chamados tonibobé e alujá, e são acompanhados pelo ruído dos ‘xeres’, agitados em uníssono”.

2 - Alujá - Toque rápido com características guerreiras, dedicado a Xangô. Significa, em iorubá, àlujá, perfuração, orifício. Segundo alguns sacerdotes, “é o orifício ou buraco que Xangô abriu na terra, por ele entrando, deixando de ser rei e transformando-se em orixá “(10). Pode ser somente instrumental e, neste caso, ser uma peça musical louvatória. Ramos (1934 : 303) o relaciona a dança executada por Xangô. Geralmente, neste caso, o orixá, acompanhando o som produzido pelo run, conta gestualmente a sua saga de guerreiro, e seus atributos de dono dos trovões, capaz de lançar sobre a terra as pedras de raio edun-ara. Os gestos do dançarino acompanham a execução do alabê, e a cada batida mais forte corresponde um gesto largo e um passo firme do “Senhor dos raios”. Dançarino e músico encontram-se intimamente ligados na descrição da epopéia mítica. Pode ter um sentido invocatório das divindades semelhante, neste caso, ao adarrum, como um ritmo que propicia o transe (Pessoa de Barros, 1999 : 68). O alujá, geralmente, apresenta três andamentos diferentes durante sua execução. O primeiro momento, mais lento que os outros dois, corresponde aos passos da dança, em que o orixá percorre todo o espaço do barracão. A seguir, os atabaques aceleram gradualmente o ritmo, tornando mais vibrante os passos executados pelo dançarino. Finalmente, mais rápido ainda, a peça musical atinge o seu climax, quando Xangô, frente à orquestra dos atabaques, “brande orgulhosamente o seu ‘oxê’, e, assim que a cadência se acelera, ele faz o gesto de quem vai pegar num ‘labá’ (bolsa de couro) imaginário, as pedras de raio, e lançá-las sobre a terra” (Verger, 1997 : 140).

3 - Tonibobé - Etimologicamente é um termo iorubá que significa tó - justas; ni - reforço gramatical; bo - adorar; bè - suplicar, pedir; pedir e adorar com justiça. Seu andamento especial lembra o ritmo de um bolero, sendo algumas vezes esta semelhança lembrada de forma reservada e respeitosa como o “Bolero de Xangô”. (Pessoa de Barros, 1999 : 70) A dança executada por Xangô, neste ritmo, apresenta algumas singularidades. Os pés avançam devagar e os calcanhares marcam, com uma batida mais forte, os gestos que as mãos executam, à altura do rosto do dançarino. Os punhos fechados, com exceção dos indicadores, giram em torno de si mesmos, e repetidamente, lançam-se, ora a direita, ora a esquerda, e para cima, como quem lança algo. A cada gesto de mão, ergue-se um dos pés, de maneira cadenciada. A respeito dessa performance, diz-se: “Xangô está preparando os raios com os dedos e depois atira as pedras de raio para cima, que caem em todos os cantos.” É interessante notar que este ritmo é executado somente pelos instrumentos musicais, não sendo encontrado nenhum texto a ele associado.

4 - Kakaka-umbó ou Batá-coto - o primeiro termo, de origem iorubá, significa ka - enlaçar, envolver (a repetição é um reforço); nbó - retornar, em círculo; envolver em círculo. São gestos vigorosos, onde os punhos vão se cerrando progressivamente até que a mão fechada execute repetidas vezes um gesto semelhante ao da mão de pilão que esmaga. Quanto à segunda denominação, batá-coto, é o nome de um tambor de guerra, de origem iorubá. Foram destruídos durante o período conhecido como Revolta dos Malês, no século XIX. Segundo Carneiro (1937 : 110), sua importação foi proibida desde 1855 e sua execução significava prisão e, talvez, a morte. Este ritmo, com sua gestualidade específica, é realizado na dança de Xangô e de Oguiã. Julgamos ser uma representação guerreira. (Pessoa de Barros, 1999 : 70) O ritmo kakaka-umbó, cuja dança foi descrita acima, dramatiza a utilização do pilão, e está associada a estes dois orixás, de uma maneira muito especial. Oguiã executa esta dança guerreira, geralmente durante a cerimônia denominada “a festa do pilão”, onde são oferecidas bolas de inhamé piladas e dedicadas a este orixá, considerado como o “rei da guerra”. O mesmo sentido e gesto aparece na dança de Xangô, que

“destrói, com batidas violentas dos punhos, seus inimigos.”

A fogueira e a roda de Xangô

Durante a primeira fase das celebrações dedicadas a Xangô, isto é, aquelas realizadas junto à fogueira, são entoadas as rezas do “orixá do fogo”, um dos títulos atribuídos ao antigo alafin de Oió. São inúmeras as rezas dedicadas a este orixá, destacaremos uma no presente trabalho em razão da sua expressividade:

Na reza é saudado Aganju, o alafin de Oió, filho de Ajaká e sobrinho de Xangô. Iamassê, considerada sua mãe, é quem revela aos mortais, a pedra de raio, símbolo de seu poder, e encontrada ao pé da grande árvore. O brilho do raio e o barulho dos trovões lembram que Aganju vigia do Orum, a terra dos ancestrais, seus súditos e fiéis.

O cântico permanecerá por muito tempo, e a cada vez, os vários nomes conhecidos de Xangô serão entoados. Sucede a Aganju, no texto, Airá, depois Baru e outros, doze no total. Um a um são saudados os “reis de Oió”. Após as rezas, também denominadas adura, geralmente é tocado o Alujá, ritmo específico de Xangô, onde o som do bailado do orixá é marcado pelas batidas de palmas e pelo som dos xeres, daqueles que, seguindo-o, executam este ritmo vibrante que marca o final deste primeiro momento do ritual.

A “roda de Xangô”, no entanto, ocorre no espaço do barracão. Geralmente são executados cerca de vinte cânticos cuja ordem pode variar em função das diferentes tradições que originaram as comunidades. Dentre estes, destacaremos dois, deste repertório belo e expressivo.

O ritmo forte e cadenciado do batá louva Dadá ou Ajaká. Os dançarinos, voltados para o poste central, coluna que sustenta a cumeeira e, geralmente, onde se encontra a coroa de Xangô, executam um bailado próprio desta cerimônia, a roda de Xangô. A dança, no entanto, difere das anteriores pelo movimento contínuo da cabeça, que se volta repetidamente para os dois lados do ombro, num sentido inequívoco de negação, e perdura durante todo o cântico.

Verger (1987 : 32), citando um dos mitos de Dadá, informa que este fundou a cidade de Ixale e era muito rico. Quando se tornou rei de Oió, trouxe parte de sua riqueza para o seu novo reino, esperando sempre novas provisões de sua antiga cidade. Acrescentando que, “quando Xangô quer possuir um dos seus sacerdotes, as pessoas cantam primeiro: ‘Dadá ma sokun mon’ - Dadá não chore mais”, para que ele não se afligisse, pois novas riquezas chegariam logo.

O canto ressalta a tolerância de Ajaká, o obá pacífico, o mecenas, que muitas vezes fingia não ver, “o ar insolente de seu irmão mais velho, Xangô”, dado a disputas e turbulências. O texto também solicita ao rei que nos caminhos, quem sabe, da vida, vele pelos desafortunados.

A coroa de Baiani, descrita no cântico, da qual é dito ser honrosa e pertencer a um obá, refere-se a Ajaká, terceiro rei de Oió. A palavra òwò, significando dinheiro, riqueza, está relacionada a uma grande quantidade de búzios que ornaram esta coroa e que antigamente serviam como moeda. No texto existe uma ligação de honra com riqueza, através da palavra w . Com referência aos termos: *gidigidi*, que é um superlativo, isto é, muito; e *gidigidi*, animal grande e forte. Tratam-se de trocadilhos(11) , ou jogo de palavras, recurso muito comum na língua iorubá. Essa associação foi feita quando buscávamos o sentido do canto, pelo sacerdote que nos relatou seu significado, que lembrou também o mito de Xangô com o carneiro:

“O oxê de Xangô, seu machado, pode trazer a forma do chifre do carneiro, pois Xangô um dia brigou com este bicho, que é o que ele mais gosta de comer... o motivo da luta ninguém sabe... O carneiro estava perdendo, foi até em casa e apanhou os chifres... foi aí que a coisa mudou, levando Xangô uma baita surra e, não conseguindo esquecer a humilhação... com um grande estrondo desaparece da terra, virando orixá,

porém sempre come o carneiro por gosto e raiva...”

O carneiro, segundo Verger (1999 : 348), é um dos animais que distingue com precisão duas dinastias diferentes de Xangôs, governantes do reino de Oió, os Xangôs Tapa, representados por uma máscara em que figura o carneiro, e os Mesi Xangô, representados pela figura de um cavaleiro montado e originados, segundo os mitos, de Borgu, e destronados pelos originários de Tapa, isto é, de origem nupe.

Após a “roda de Xangô”, a cerimônia prossegue, louvando ao “orixá do fogo”, através de danças onde podem ser executados inúmeros cânticos a ele dedicados, de um repertório que pode ultrapassar, segundo alguns autores, a mais de quatrocentos cantos. Selecionamos este a seguir, dentre todos os conhecidos.

Afonjá foi um general, isto é, kakanfô, do alafin Aolé. Empreendeu inúmeras batalhas, sendo considerado um grande comandante militar. Foi nomeado, pelos seus feitos, governador de Ilorin; no entanto, cai em desgraça junto ao obá. Rezava a tradição que os generais derrotados deveriam suicidar-se. Afonjá recusa-se a seguir o costume e investe contra o obá. “O Alafin envia contra ele um exército que é batido graças ao apoio dos peules de Malam Alimi. Quando quis desembaraçar-se destes aliados incômodos, foi destruído por completo... suicida-se, então, e Ilorin torna-se um emirado peule.” (Ki-Zerbo, 1972 : 362)

O cântico fala do “chefe da terra”, comandante que reconhece os seus pelo olhar. Como guerreiro, pune os que fogem da guerra, vendendo-os como escravos. Seus feitos o tornaram orixá, insubmisso à morte e cultuado no Brasil como um Xangô.

SUN RA, O VIAJANTE ASTRAL

Fernando Magalhães

Sun Ra dirigiu a nave do “free jazz” em direção ao cosmo. E foi no cosmo, por altura do Saturno que orbitava em torno da sua cabeça, que assentou o seu arraial de amuletos, rituais e danças galácticas.

.....

O jazz é como o xadrez. Até certo ponto do jogo, todas as jogadas estão estudadas e catalogadas. A partir daí, apenas os mestres conseguem inovar quando confrontados com o desconhecido. Avançar torna-se um risco. Sun Ra foi um daqueles músicos da história do jazz que, com alicerces na tradição, mais longe se conseguiram afastar dela. Líder de “big band” da linhagem de Fletcher Henderson, Sun Ra dirigiu a nave do “free jazz” em direção ao cosmo. E foi no cosmo, por altura do Saturno que orbitava em torno da sua cabeça, que assentou o seu arraial de amuletos, rituais e danças galácticas. Estação espacial enfeitada com bandeirolas, alto-falantes e radiações de solário, orbitando ao som de um piano alienígena e das vibrações estelares de um sintetizador Moog.

Integrado num pacote de reedições (formato miniatura, em cartão, da editora Byg/Actuel, com rótulo de série “Sunspots”), “The Solar-Myth Approach”, gravação de estúdio efetuada em 1970 e 1971, surge dividida em dois compactos - volumes 1 e 2. No primeiro volume escutamos celebrações efusivas de um tribalismo simultaneamente arcaico e futurista, pólo celeste do mesmo eixo que fixava os Art Ensemble of Chicago à Terra, em solos de bateria a compassar a tempestade (“Realm of lightning”), engenharia de Moog (“Seen III, took 4”, pequena amostra do que Sun Ra faria em larga escala na gigantesca manipulação deste instrumento eletrónico que ocupa a totalidade de um dos lados da gravação ao vivo “Nuits de la Fondation Maeght”) e uma proto-canção, “The satellites are spinning”, algures entre o teatro de Brecht e “Nine funerals of the citizen king”, dos Henry Cow. Lugar de destaque na cabine de pilotagem para o sax alto de Marshall Alen e para o sax tenor de John Gilmore, velhos comparsas do “Spacemaster” ao longo das várias personificações da Arkestra. “Adventures of Bug hunter” ilustra a faceta cartoonésca e o lado burlesco (decerto não terá sido por acaso a inclusão de uma imagem de Charlot na fotografia da capa) deste músico que não se coibiu de dedicar um álbum inteiro a Walt Disney.

O segundo volume inicia-se com “Utter nots”, uma das muitas iluminadas “aberrações” com que Sun Ra preenchia a eternidade nas atuações ao vivo da Arkestra. Música selvagem para uns. Mística para outros. Incompreensível na medida em que Sun Ra se regia por códigos que escapavam à vulgar catalogação, quer em termos musicais, quer psicológicos. O seu piano, pulsante como uma chaga aberta no firmamento, sintoniza a vibração universal dentro do indivíduo. A Arkestra vai tão longe quanto pode e Marshall e Gilmore (num solo com algo de Coltrane) perseguem o inevitável silêncio que sucede ao grito, quebrando amarras, arriscando o tal lance que pode ditar a vitória ou a derrota na partida de xadrez. Os mais ávidos de escutar o mestre a arrancar sonoridades insólitas do Moog (mas iludam-se os que pretenderem ver em Sun Ra o Rick Wakeman do jazz...) têm em “Scene 1, take 1” com que se deliciar, em oito minutos de exploração dos filtros analógicos e das infinitas combinações de cabos de conexão de circuitos do “Moog synthesizer”. “Pyramids” soa a música barroca intergaláctica interpretada em cravo eletrónico e “Interpretation” é um portentoso tratado de eletroacústica onde Sun Ra, o construtor de mitos, o viajante dos espaços psico-acústicos, faz explodir “clusters” astrais no piano, moldando e desfazendo sistemas planetários inteiros a seu bel-prazer. “Ancient Ethiopia” evoca o lado mais étnico e ancestral do músico, através de um diálogo de flauta e violoncelo precedendo a entrada em glória do sax barítono, com a big band em euforia. Instante de exceção na obra deste músico-mágico que ousou compor a banda sonora imaginária para depois do fim do mundo. “Strange worlds” fecha a celebração da única maneira possível, com a “troupe” a estabelecer-se numa nova terra, a respirar um novo ar. “O ar é música. Em volta da Terra circula o estupor do ar. Necessitamos de um novo ar.” Sun Ra, “dixit”, entre a profecia e a “blague”.

Nesta altura, mesmo o mais experimentado jogador de xadrez sentir-se-á deslumbrado como uma criança que pela primeira vez descobre o mundo fora de si, local de correspondências mágicas onde todas as possibilidades se tornam reais e a potência se faz ato. “Aum”, o mantra sagrado, funciona como detonador do Verbo. Cabe a cada um descobrir a sua verdade, através da audição. Diz, a propósito, Sun Ra: “Não posso garantir que esta música tenha a ver com precisão e disciplina. Da mesma forma que procuro ser bem sucedido no modo como tento dominá-la, assim também todos aqueles que procuram encontrar uma relação entre ela e si próprios, deverão ouvi-la sob certas circunstâncias. Esta música é sobre o que está para além do destino.” Como olhar de frente a luz do sol sem cegar?

SUN RA AND HIS SOLAR-MYTH ARKESTRA

The Solar-Myth Approach (Vol.1) 8/10

The Solar-Myth Approach (Vol.2) 9/10

Sunspots, distri. Trem Azul

Fonte: Público Online (www.publico.pt).

A MÚSICA É A MENSAGEM

Por Hari Kunzru

A relação do tecno com o binômio homem-máquina, no diálogo com Jeff Mills, o legendário produtor de tecno de Detroit nos leva a impressionantes insights do impacto que a terceira onda tem causado na paisagem contemporânea. Detroit, essa “cidade portátil”, virtualizada na minimalista batida de um sequenciador automático, profetiza em sua música - que já nos deu a Motown, Stooges, e MC5 - o zeitgeist deste início de milênio.

.....

Uma Cidade Difícil

Detroit tem por longo tempo sido um lugar de referência na imaginação sônica. Com o fim da escravatura, ela se tornou, como Chicago, um das estações ferroviárias do êxodo negro na direção do norte. As ferrovias atuavam como artérias culturais, transmitindo pessoas e formas culturais do profundo sul de New Orleans e o rural Delta do Mississippi, pelo centro-oeste e para o iluminado mundo novo urbano dos Grandes Lagos. No processo o som acústico do Blues do Delta foi exposto ao ruído das linhas de produção industrial, e se transmutou no boogie de trem a vapor, de chão de fábrica do Rythm`n`Blues elétrico. O Blues de Basin Street vira a Pegada da Cidade Motor (Motor City Stomp). Quando do boom dos anos sessenta, Detroit era sinônimo das esperançosas ficções-soul de três minutos da Motown, um selo cuja ética produtivista e apelo de mercado massificado foi sempre um irônico espelho da cultura da Ford e da General Motors que dominava as vidas de seu jovem público negro. O povo da Motown deu seus primeiros passos dançando nas ruas, mas, à medida que os 70 iam passando, eles foram gradualmente reduzidos a viver só para a cidade. Durante os desolados anos Reagan, Detroit parecia uma zona morta, um símbolo do fim da velha ordem industrial. Mas pelo começo dos noventa a decadente cidade, tendo absorvido o trauma da crise do petróleo e a recessão mundial, reinventou-se como o imaginário e sombrio coração de uma nova cultura urbana global.

O tecno de Detroit é o som da cidade. Não das pessoas da cidade, mas da própria cidade. Os humanos, se eles ainda estão vivos mesmo, foram totalmente cooptados pela máquina urbana, absorvidos em seus processos, seus corpos disciplinados pelos ritmos implacáveis dela. Não é exagero dizer que este estilo, com seus frios tons sintéticos e batidas rápidas e rígidas de quatro-por-quatro teve provavelmente mais influencia no tipo de música que soa pelo mundo do que qualquer outro gênero desde o Blues.

Transmissões do Futuro:

A síntese de Detroit de grooves de trance funk e futurismo disco europeu foi realizada por um surpreendentemente pequeno círculo de produtores, que começaram seus experimentos em meados dos 80. As histórias de Cybotron, Model 500 e a transição da disco para o eletro-funk para o tecno foram muito bem contadas em outras paragens por escritores como Matthew Collin (Altered State) e Kodwo Eshun (More Brilliant Than The Sun: Adventures In Sonic Fiction). Um dos pioneiros foi Jeff Mills, que, como produtor e DJ, tem semeado o som de Durban a Tóquio, e a ele não se deveria atribuir pouca responsabilidade pelo fato de que seres urbanos de todo o mundo agora vivam numa paisagem midiática onde enxutas batidas eletrônicas servem como trilha sonora para tudo, desde idas ao shopping e suas experiências com drogas, a noites em casa em frente da tv.

Mills é um homem calmo, um tipo parecido com um pássaro, com uma cara ossuda e longos dedos. Quando está na cabine ele usa três picapes, raramente tocando um vinil por mais de um minuto, e frequentemente abrindo todos os três canais ao mesmo tempo; filtrando o som, logo uma picape toca a linha de baixo, o segundo a linha do meio e o terceiro a linha principal. Seu envolvimento com as máquinas é tão intenso, tão concentrado que, como ele se lança do mixer para a picape, Mills o DJ parece evidentemente um componente de uma assemblage homem-máquina, um sistema que inclui público, PA, o aparato completo da produção de vinis, e o Stylus de cartucho, cuja sensibilidade ele aprimorou de forma que o cartucho produza um triplo zumbido raivoso e metálico. Não é surpreendente que quando Mills descreve a experiência de fazer música num estúdio, ele está preocupado com a frustração que sente quando “a mensagem” (para Mills música é sempre “a mensagem”, ou “comunicação”) é perdida ou degradada na transmissão da mente para o DAT.

“O produtor tem de transferir o que ele está pensando para suas mãos e então para a máquina,” ele explica. “Quanto melhor o produtor, mais clara será a imagem. É uma tradução de minhas mãos para a máquina. E é aí normalmente onde ela [a máquina], se perde.” De certa forma este é um sentimento padrão, um anseio expresso por todo artista desde que os românticos começaram a lamentar a lacuna entre a inspiração e o artefato. Mas o anseio de Mills por uma simbiose mais próxima com seus instrumentos deriva para um desejo pela cyborguização, pela integração física. “O que eu tenho esperança”, ele diz, “é de que alguém crie um sequenciador que traduza o que você está pensando para um teclado ou gerador de som. Muitas idéias ficam perdidas porque não podemos fazer com que nossas máquinas realizem exatamente o que nós pensamos.”

Para uma cultura musical dominante que está acostumada a tratar álbuns como “obras”, objetos invioláveis que contém algum tipo de essência artística, a concepção de Mills sobre música pode parecer estranha. “Depois que faz o álbum”, ele diz, “você põe a idéia nas mãos do DJ e é ele quem decide remodelar essa mensagem no momento mais oportuno ou da melhor forma.” Ele parece pensar a obra musical como processo, como fluxo de informação, abrindo um canal entre produtor e público dançante.

A linguagem de mensagens, comunicações e comunicados oficiais e oficiosos de Mills é parte da teologia que guia o tecno de Detroit: a estória do circuito informacional que corre do futuro para o presente, do Claro Amanhã dos cruzadores pesados drexcianos, de OVNI’s (‘você provavelmente verá um voando...’) e dos anéis de Saturno, diretamente de volta para as rotas rotas de hoje. É um circuito que canaliza energia através do corpo do produtor para seu estúdio, energia que posteriormente sai pelo PA e se distribui sobre a pista de dança. Detroit mesma é uma picape satélite, coletando e amplificando o futuro-potencial, transmitindo-o perpassando carros enferrujados nas ruas da cidade...Mills: “Para mim, [minha música é] sobre fazer as pessoas sentirem que elas estão num tempo à frente deste tempo presente. Como se você estivesse ouvindo alguém falar numa língua que você não entende, ou se encontrasse numa vizinhança desconhecida. Isso quer dizer tirar você da sua base, deixando o ouvinte desarmado.”

Ao contrário de alguns outros produtores, o futuro criado por Mills não é um sonho em ficção científica de puro cromo. É um “*verfremdungseffekt*”, a desorientação do potencial puro. O ataque das batidas de Detroit é apenas um assalto pra tirar as defesas, forçando os ouvintes a se abrirem para a mensagem.

Da Bauhaus para ... a House:

“Eu estou tentando mostrar minha idéia de como será a vida no século vinte e um. A tecnologia vai moldar a maneira como pensamos. Por exemplo, à medida que as coisas ficam mais caras, o espaço se torna uma coisa rarefeita. Posso ver isso já acontecendo em Londres. Logo, a tecnologia vai criar espaços de outras formas. Espaços virtuais. Espaços sonoros.”

O tecno de Detroit é arquitetura. É por isso que não há progressão narrativa, mudanças de acordes, desdobramentos temáticos, nem contraponto. Espaços sonoros, não som viajando através do tempo. “Tão poucas pessoas entendem isso”, diz Mills, falando em minimalismo, “Como só deixar a coisa tocar..”

Os carros e edifícios se desmaterializaram em resposta à tração do futuro. “Nós estamos quase fora da fase do territorial”, diz Mills. Detroit, a primeira cidade portátil. Seus habitantes a virtualizaram muito tempo atrás. “Isto é o que muitas pessoas costumavam fazer em Detroit. Nós poderíamos criar uma canção só para a ambiência, só para o local onde você mora, e deixá-la rolar por todo o dia. Esta não é a música que você vai eventualmente colocar num DAT e vender. É música habitável.”

Evolução da Máquina:

É perceptível, quando se escuta Mills, que apesar dele pensar sua música em termos concretos (cordas “se liquefazem no corpo” como “ao ligar um aquecedor”), o som frequentemente parece ser só sinal para ele, só um veículo para a mensagem. Então tem essa mensagem um conteúdo? O inovador selo de Detroit Underground Resistance (UR), que Mills fundou com Mike Banks, costumava emplastrar suas capas com linguagem tipo-manifesto, preparando seu público para alguma indefinida revolução sônica. Logo eu quis saber se “a mensagem” é política.

“Oh, não”, diz Mills. “É abstrata. É o que você está tentando dizer.” Bem, isso me esclareceu. Mills é totalmente inacessível sobre conteúdo ou inspiração para os sons de seus álbuns. Não parece haver uma clara agenda estética ou social. Mas ele tem alguns princípios organizativos pouco usuais. “Eu penso num conceito e provavelmente o ponho em algum tipo de escala de cor,” ele me conta em certo momento. “Preciso de uma sensação muito clara com algum tanto de drama, então talvez eu pegue verde. Em minha mente tenho esta idéia de como soa o verde. Verde é as frequências que são mais baixas, não subsônicas, mas de médio alcance.” Então ele confusamente glosa isso dizendo “é como se você pegasse um teclado e começasse do branco e fosse por todo o caminho até o negro.”

A maior parte das vezes Mills fala de si mesmo como o originador da mensagem, usando o usual e romântico vocabulário do artista, do criador. Mas ele é um criador com uma relação peculiar com seus instrumentos. “Geralmente eu dou início numa sequência e então deixo ela tocar. Eu saio e deixo-a tocando por cerca de vinte e quatro horas. As máquinas flutuam. Com o passar do tempo a sequência muda ligeiramente. As máquinas moldam a si mesmas, dando seu próprio caráter a uma faixa. Nós fizemos muito disso com o UR. Algumas vezes nós deixamos o som rolar por vários dias. Ele evoluía para um estado muito fixo.

“O tecno, obviamente, é música da e sobre a tecnologia.” Os produtores estão familiarizados com seu kit de estúdio e o imaginário de cabine de vôos, painéis de controle e instrumentação (“e agora...Eu aperto esse switch”), que tem desde sempre temperado samplers e títulos de canções, sinalizando sua afinidade com técnicos de outros tipos.

Detroit, como o lugar imaginário onde uma velha geração de máquinas industriais está dando lugar a máquinas de informação, fluxos se acelerando e desmaterializando, é onde relações humanas com a tecnologia estão sendo reconfiguradas.

Jeff Mills sai para o cinema e deixa as máquinas evoluírem sua sequência no estúdio, e ao fazê-lo assim faz o comentário talvez mais eloquente que nós temos de uma mudança cultural em todos os tipos de produção, artística e de outro tipo. É uma tensão que tem sido há muito tempo sentida na música pop, bem expressa no slogan mal intencionado de camiseta de garotada indie de alguns anos atrás: 'os escrotos sem cara do tecno.' (Por todo lugar outras camisetas respondiam "foda-se o Britpop"). Nestes dias o ídolo de rock, Liam Oásis da Vida, em cada polegada o artista tradicional, solitário e romanticamente sofrendo no palco, está em combate mortal com alguma coisa distribuída, cambiante (Mills é x102, UR, Axis...) e não de todo humana. Algumas vezes Mills se auto denomina 'Criador de propósitos' e o ouvinte encontra a seguinte afirmação (não-assinada) numa capa: "só a consciência de um propósito que é maior que qualquer homem pode semear e fortificar as almas dos homens." É muito fácil identificar o criador de propósitos como o artista e o poder como Deus. Em Detroit o poder que é maior que o homem, que está semeando e fertilizando sua alma, é inorgânico, sem nome, baseado em silício.

Medo

"Algumas vezes quando eu penso em um ritmo", diz Mills, "eu penso numa máquina que está - caminhando em algum lugar, algum tipo de movimento, e eu tento vividamente criar esse tipo de progressão melódica." Tanques robôs, linhas de montagem, colonizando a imaginação, articuladas como vias permanentes de batidas pesadas bombando os corpos do público dançante. Quem origina esse ritmo? Nós ou eles? Reconstitua o processo de volta. Quem veio primeiro? Artista ou máquina? A idéia da máquina na mente do artista? O que pôs a idéia ali? Eterno retorno...

O tecno de Detroit é também música assustadora, assustadora precisamente por que sua implacável repetição nos lembra de nossa imersão em sistemas mecanizados, computadorizados. Detroit fetichiza esta relação: tome drogas, conecte seu corpo ao ritmo das máquinas - não é nada diferente do que você faz no escritório todo dia. Talvez você se sinta como um rato de laboratório pressionando uma alavanca por doses de endorfinas. Ao menos às três da manhã num galpão (warehouse, pra raves) quando embarca numa outra pastilha, você sabe que é um honesto rato de laboratório.

Isto é tudo que nos é suposto esquecer sobre nossas vidas. Não é esperado manter a ficção de que estamos acorrentados, únicos e livres? A fascinação de Detroit reside na forma que ela conecta horror e um culpado e vertiginoso prazer. Qual seria a sensação de sucumbir, de parar de se preocupar com sua preciosa identidade individual? Parar de lutar, de combater, de escolher e só ficar viajando na batida? Em uma cultura dirigida por uma ideologia de individualismo, que astutamente encoraja o sujeito a expressar sua suposta originalidade através de hiper-regulados atos de consumo, entregar-se ao eu é um ato complexo. Ou é uma forma de resistência (underground)* , ou uma perversa celebração da escravidão do outro. Recusa de escolha como o último gesto revolucionário válido? Ou só um outro suicídio para consumo? Você tem certeza de que deseja parar a atividade agora? O tecno é invisível na América, talvez porque ele revele tanto sobre a vacuidade do individualismo americano. Mas esta não é uma afirmação fechada, nem uma condenação. Por todo o horror e escuridão, o sentimento raptado de boa parte dessa música, ainda há a voz de Jeff Mills, murmurando em meu gravador, "estamos no limite, algo está vindo, algo está vindo, algo está vindo..."

* Trocadilho com o nome do selo. N. dos Trads.

Tradução de Ricardo Rosas e Marcus Salgado

Artigo traduzido da revista inglesa Mute - www.metamute.com

(Arquivo Rizoma)

NEGRO PARA O FUTURO: AFROFUTURISMO 1.0*

Mark Dery (www.levity.com/markdery)

[Se] todos os registros contam a mesma estória - então a mentira passou para a história e se tornou verdade. “Aquele que controla o passado”, dizia o slogan do Partido, “controla o futuro: quem controla o presente controla o passado.”

- George Orwell

Não há nada mais animador que a consciência de um passado cultural.

- Alain Locke

You, bust this, Blac.k
to the Future
Back to the past
History is a mistery ‘cause it has
All the info
You need to know
Where you’re from
Why’d you come and
That’ll tell you where you’re going

Você, saca só, Negro
Para o Futuro
De volta para o passado
A História é um mistério por que ela tem
Toda a informação
Que você precisa saber
De onde você vem,
Porque você veio e
Que isso vai lhe dizer para onde está indo
- Def Jef

Hackeie isto: Porque tão poucos afro-americanos escrevem ficção científica, um gênero cujos contatos imediatos com o Outro - o estranho numa terra estranha - poderiam parecer genuinamente adequados para os interesses de romancistas afro-americanos? Ainda, pelo conhecimento deste que aqui escreve, só Samuel R. Delany, Octavia Butler, Steve Barnes, e Charles Saunders escolheram escrever dentro das convenções de gênero da FC. Isto é surpreendente à luz do fato de que afro-americanos são, num sentido muito real, os descendentes de abduzidos por aliens. Eles habitam um pesadelo *sci-fi* em que invisíveis mas não menos intransponíveis campos de força de intolerância frustram seus movimentos; histórias oficiais desfazem o que a eles tem sido feito; e a tecnologia, seja ela a marcação a ferro (*branding*), a esterilização forçada, o experimento Tuskegee, ou *tasers*, é muito frequentemente trazida para afetar corpos negros.

Além disso, o status sublegitimado da ficção científica como um gênero *pulp* na literatura ocidental espelha a posição subalterna para a qual os negros têm sido relegados por toda a história americana. Neste contexto, a observação de William Gibson de que a FC é amplamente conhecida como “o gueto de ouro”, em reconhecimento da negativa correlação entre a participação do gênero no mercado e sua legitimação crítica,

adquire uma curiosa significância. Assim, também, faz o uso da expressão “nego marcado” (*token nigger*) para descrever “qualquer escritor de ficção científica de valor que é adotado...nos grandes salões de poder literário.”

Ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e se dirige para interesses afro-americanos no contexto da tecnocultura do século vinte - e, mais comumente, a expressão afro-americana que apropria imagens de tecnologia e um futuro prosteticamente acentuado – deve, por falta de um termo melhor, ser chamado Afrofuturismo. A noção de Afrofuturismo levanta uma problemática contradição : Pode uma comunidade cujo passado tem sido deliberadamente apagado, e cujas energias têm sido subsequentemente consumidas pela busca de traços legíveis de sua história, imaginar futuros possíveis? Mais além, os tecnocratas, escritores de FC, futurologistas, designers de cenários, e desenhistas aerodinâmicos – brancos no geral - que projetaram nossas fantasias coletivas, não têm já uma fechadura guardando esse patrimônio irreal? O escritor afro-americano de FC Samuel R. Delany sugeriu que “as luzes piscando, os mostradores, e o resto da parafernália imagística de ficção científica” têm historicamente funcionado como “signos sociais - signos que as pessoas aprenderam a ler muito rapidamente. Eles assinalavam tecnologia. E a tecnologia era como uma placa na porta dizendo ‘Clube dos Meninos. Garotas, mantenham-se fora. Negros e hispânicos e os pobres em geral, vão embora!’” O que Gibson nomeou os “fantasmas semióticos” do Metrópolis, de Fritz Lang, as ilustrações de Frank R. Paul para a *Amazing Stories* de Hugo Gernsback, os utensílios domésticos cromados e lacrififormes sonhados por Raymond Loewy e Henry Dreyfuss, o Futurama de Norman Bel Geddes na Feira Mundial de 1939 em Nova York, e A Terra do Amanhã (Tomorrowland) da Disney ainda assombram a memória popular, de uma maneira ou de outra.

Mas vozes afro-americanas tem outras estórias para contar sobre cultura, tecnologia, e coisas a vir. Se há um Afrofuturismo, ele deve ser buscado em lugares improváveis, constelados de distantes pontos. Nós captamos um relance disso nas páginas de abertura do *Invisible Man* de Ralph Ellison, onde o protagonista proto-cyberpunk – um *tecno-bricoleur* “na grande tradição americana dos latoeiros” – puxa energia ilegal de uma linha possuída pela gananciosa Monopolated Light & Power, exultando, “Oh, eles suspeitam que sua força está sendo desviada para fora, mas eles não sabem aonde”. Um dia, talvez, ele satisfará sua fantasia de tocar cinco gravações da versão de Louis Armstrong de “What Did I Do to Be So Black and Blue” de uma vez, numa sônica colagem a la Romare Bearden (uma inadvertida visão profética, por parte de Ellison, desta obra prima do *deejaying* desconstrutivo, “The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel”) Pinturas de Jean Michel Basquiat como Molasses, que apresenta um robô de olhos formato de torta e dentes pontudos irregulares, adequadamente ganham o termo “afrofuturista”, como acontece com filmes como *The Brother from Another Planet* de John Sayles e *Born in Flames* de Lizzie Borden. A Electric Ladyland de Jimi Hendrix é afrofuturista; assim, também é a música tecno-tribal de aldeia global em On the Corner de Miles Davis e Headhunters, assim como o fusion-jazz cyberfunk do Future Shock de Hancock e o Blac.ktronic Science de Bernie Worrel, cujos créditos anunciam “relatos e manifestos das regiões mais subterrâneas do universo da moderna ficção músico-especulativa áfriko-americana.” O afrofuturismo se manifesta também em gravações eletro-boogie do começo dos anos 80 como “Play at Your Own Risk” do Planet Patrol, “Nunk” de Warp 9, “Computer Games” de George Clinton, e é claro o clássico de Afrika Bambaataa, “Planet Rock”, gravações saturadas de “imaginário tirados de jogos de computador, video, animação, *sci-fi* e língua-gíria hip-hop”, nota David Toop, que os chama “uma trilha sonora para video-garotos experimentar fantasias nascidas de um revival da ficção científica por cortesia de *Guerra nas Estrelas* e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*.”

O techno, cujo nome foi expressamente inspirado por uma referência aos “techno rebels” (tecno-rebeldes) em *A Terceira Onda* de Alvin Toffler, é um exemplo quintessencial de afrofuturismo. O gênero apareceu no ano orwelliano de 1984 em Detroit, apropriadamente o bastante, uma cidade igualmente famosa pela Motown e os balés mecânicos de seus robôs de soldar. O Ur-tom (tom primordial, grito primal), “Techno City”, foi entalhado em conjunto por Juan Atkins, Kevin Saunderson, e Derrick May, uma banda de apertadores de botões que atendiam pelo nome Cybotron. Matthew Collin nota que a visão-de-mundo deles foi “formada ao jogarem video games, ao assistir *Blade Runner* de Ridley Scott, e pela idéia de um novo mundo do computador tomando o lugar da sociedade industrial como formulado tanto nas gravações do Kraftwerk como no livro *A Terceira Onda* do futurologista Alvin Toffler”. De acordo com Collin, os

portentosos acordes e o clangor robótico da música deles refletia a moribunda economia da Cidade Motor (Motor City), sua obscura passagem de lugar de nascimento da indústria automobilística para seu cemitério. Atkins, Saunderson, e May se apropriaram dos “detritos industriais para criarem funk cinético, espaçado, com batidas como raios, contudo, melancólicos e profundamente românticos, como se as máquinas estivessem murmurando um lamento sobre como era ser jovem e negro na América pós-industrial.” Ao mesmo tempo, eles eram jovens o bastante para estarem perversamente apaixonados pelas mesmas tecnologias que reduziram o sonho americano para trabalhadores de fábricas na Detroit negra. “Berry Gordy contruiu o som Motown nos mesmos princípios que o sistema de cadeia de esteiras da Ford”, explicou Atkins. “Hoje eles usam robôs e computadores para montar os carros. Eu estou provavelmente mais interessado nos robôs da Ford que na música de Berry Gordy” Mas o afrofuturismo borbulha das suas nascentes mais profundas, mais obscuras, na intergaláctica big band de jazz produzida pela Omniverse Arkestra de Sun Ra, no astrofunk Dr. Seussiano do Parliament/Funkadelic, e no dub reggae, especialmente no “elixir do pagé” cozido por Lee Scratch Perry, o qual em seus momentos mais estranhos soa como se tivesse sido feito de matéria obscura e gravado no esmagante campo de gravidade de um buraco negro (“Angel Gabriel and the Space Boots”/ “Anjo Gabriel e as Botas Espaciais” é um título típico).



Sun Ra

A cosmologia rastafariana, como a da Nação do Islam, com seus demônios brancos da engenharia genética e sua visão apocalíptica de Elijah Muhammad retornando numa nave-mãe celestial, é um entrelaçamento sincrético de nacionalismo negro, crenças religiosas africanas e americanas, e expedientes narrativos dignos de uma ópera espacial para tarde da noite. Perry – discutivelmente o primeiro praticante do áudio-amuleto conhecido como dub – encarna a sensibilidade afrofuturista. Erik Davis afirma que “o que é mais importante sobre Perry e seu assombroso legado musical é como eles põem luz sobre uma variedade frequentemente ignorada da cultura africana no Novo Mundo.” Ele cita o crítico afro-americano Greg Tate : “O povo negro”, diz Tate, “vive o estranhamento que os escritores da ficção científica imaginam.”

O que explica a conjunção aparentemente contra-intuitiva de música dance negra e o imaginário de FC no hip-hop. A crítica cultural Tricia Rose argumenta que hip-hoppers do South Bronx como Afrika Bambaataa adotaram o synth-pop robótico do Kraftwerk por que o que eles viam refletido no imaginário andróide da banda alemã era “uma compreensão deles mesmos como já tendo sido robôs.” Diz Rose, “Adotar ‘o robô’ refletia uma resposta para uma condição verdadeira: a saber, que eles eram trabalho para o capitalismo, que

eles tinham muito pouco valor como gente nesta sociedade. Ao pegar a atitude do robô, está-se “brincando de robô.” É como vestir uma couraça de corpo que identifica você como um alien: se é sempre assim de qualquer forma, em algum sentido simbólico, talvez você pudesse dominar o uso deste disfarce com o objetivo de usá-lo contra sua descaracterização.”

O afrofuturismo passa, também, através de quadrinhos de escrita e desenho *blac.k* como “Hardware” da Milestone Media (“Um dente na máquina corporativa está para soltar algumas engrenagens...”), sobre um cientista negro que veste canhões montados nos ante-braços e um traje de combate “inteligente” para travar guerrilhas com seu empregador orwelliano, multinacional. Os *releases* de imprensa para seus quatro títulos - Hardware, Blood Syndicate, Static, e Icon - deixam os impulsos políticos da companhia baseada em Manhattan explícitos: uma metrópole ficcional, Dakota, provê um pano de fundo para “autênticos, multiculturais” superheróis “linkados em sua luta para vencer o S.I.S.T.E.M.A.” A cidade é um campo de batalha no “choque de dois mundos: um caldeirão urbano de baixa renda e o mais alto nível de uma sociedade privilegiada.”

Icon, um exemplar de afrofuturismo que traz memórias de antes da Guerra Civil Americana, cultura hip-hop, e cyberpunk em seu compasso, permite uma exegese detalhada. A estória começa em 1839, quando uma cápsula de escape, ejetada de um cruzador interestrelar alienígena em explosão, aterrissa, fortuitamente, no meio de um campo de algodão na Terra. Uma mulher escrava chamada Miriam topa com “um perfeito bebêzinho negro” - na verdade, um extraterrestre cuja tecnologia morfogenética o alterou para parecer com a primeira forma de vida que encontrasse - nos destroços fumacentos da cápsula e o cria como se fosse seu filho. O órfão, batizado Augustus, é homem, e ecos da estória de Moisés encontrado nos juncos, do Velho Testamento, das crianças abandonadas e criadas por fadas do folclore europeu, e a flamejante queda dos céus do Super-Homem criança reverberam nas passagens de abertura da narrativa.

Como o sentido do nome romano, Augustus é “um homem do futuro”; o homem que caiu na Terra é aparentemente imortal, sobrevivendo a várias gerações de sua família adotiva e eventualmente se fazendo passar por seu próprio bisavô – Augustus Freeman IV – na Dakota de hoje. Um conservador inflexível que prega o evangelho de Horatio Alger e vocifera contra a seguridade social, Freeman é um advogado muito bem sucedido, o único afro-americano morando no exclusivo bairro de Prospect Hills na cidade. Seu imperturbável credo na livre iniciativa é desafiado, no entanto, quando ele acolhe em sua guarda um garoto das “cohabs”, Rachel “Rocket” Ervin. Uma delinquente juvenil e fã de Toni Morrison(!), a adolescente malaca abre os olhos de Augustus para “um mundo de miséria e esperanças frustradas que ele não acreditava que ainda existissem neste país.” Ela pede a ele que use seus poderes do outro mundo para ajudar os oprimidos. Quando ele o faz, na forma de uma montanha de abdômen e peitos protuberantes chamado Icon, ela se junta a ele como sua companheira. “À medida que a série progrida”, nós somos informados, “Rocket vai se tornar a primeira superheroína que é também uma mãe solteira adolescente.”

O artista de grafite e teórico B-boy de Nova Iorque Rammellzee constitui ainda uma outra encarnação de afrofuturismo. Greg Tate sustenta que as “formulações da junção entre os sistemas de signos ocidental e negro tornam as extrapolações de [Houston] Baker e [Henry Louis] Gates parecerem elementares em comparação.” Como evidência, ele apresenta o “Panzerismo Ikonoklasta” do artista, um descendente altamente militarizado do grafite “wild style” de fins dos 70 (aquelas letras bulbosas que parecem ter sido feitas de balões retorcidos). Um desenho de 1979 retrata uma letra “S” panzerizada: é uma misturada de ângulos agudos que sugerem o Nú Descendo uma Escada (Duchamp, N. do Trad.) cavalgando um jet-ski. “Os romanos roubaram o sistema alfabético dos gregos pela guerra”, explica Rammellzee. “Então, em tempos medievais, monges ornamentavam letras para esconder seu significado para as pessoas. Agora, a letra é blindada contra uma maior manipulação.”

De forma similar, o artista se blinda durante performances de galeria em Gasholeer, uma armadura de 74 quilos, encrustada de gadgets e inspirada em um andróide que ele pintou num trem subterrâneo em 1981.

Tendo levado quatro anos para ser feito, o exuberante traje low-tech de Rammellzee se erija com lança-foguetes, bocais que soltam chamas de fogo e um super potente sistema de som.

De ambos os pulsos, eu posso atirar sete chamas, nove chamas de cada solado do tênis, e chamas colorida da garganta. Duas cabeças de boneca suspensas de minha cintura, e em frente ao meu saco espirra fogo e vomita fumaça...O sistema de som consiste de um Computator, o qual é um sistema de plugs com fios. Estes plugs podem ser pressionados quando o teclado arma é acoplado nele. O som viaja através do teclado e dos plugs, então através de caixas de médio alcance(com tweeters). Tudo isto é balanceado por uma roda dianteira de um avião a jato de guerra. Eu também uso uma câmara de eco, Vocoder, e um sistema de luzes estroboscópicas. Um dispositivo de refrigeração mantém minha cabeça e tórax em temperatura normal. Um amplificador e baterias de 100 watts me dão poder.

Rammellzee

A bricolagem B-boy representada no “arsenal anti-bala” de Rammellzee, com suas cabeças de bonecas dependuradas, meio-fetiche, e seu Computator remendado de plugs e fios, fala de sonhos de coerência num mundo fraturado, e da alquimia da pobreza que transmuta tênis em alta moda, picapes em instrumentos musicais, e tableaux de vagões de metrô em arte instantânea e anônima.

A apropriação afrofuturista que Rammellzee faz das bugigangas rejeitadas da tecnocultura é combate de guerrilha semiótica, assim como sua “língua-gíria”(“slanguage”) – um jargão do hip-hop extremamente cifrado – é o equivalente linguístico das “assinaturas”(“tags”) do grafite por toda a língua-mãe. Em um ensaio sobre o inglês como a língua imperial da internet, o crítico cultural McKenzie Wark argumenta pela corrupção intencional, viral, da língua franca da monocultura corporativa global como um ato político. “ Isso me recorda Calibã e Próspero,” ele escreve. “Próspero, o homem ocidental do livro, ensina Calibã, o outro colonial, como falar seu idioma. E Calibã diz, ‘Você me dá palavras, que eu poderei te amaldiçoar com elas.’ Que é o que acontece com línguas imperiais. Os outros imperiais aprendem muito bem isso tudo. Fazem disso algo mais. Fazem-no proliferar, se diferenciar. Como Rammellzee, e seu projeto para um inglês negro que ninguém mais poderia entender. Escondido na língua-mãe. Esperando. Mordendo a língua matriz.” A análise de Wark ressoa a noção de Tricia Rose da contra-sinalização do hip-hop como “domina(ndo) o uso deste disfarce com o objetivo de usá-lo contra sua descaracterização.”

A cultura afro-americana é afrofuturista no seu âmago, literalizando o axioma cyberpunk de Gibson, “A rua encontra seus próprios usos para as coisas.” Com elán trapaceador, ela incrementa, refunciona, e intencionalmente faz mal uso das tecnomercadorias e ficções científicas geradas por uma cultura dominante que tem sempre sido não só branca como um controladora, também, de tecnologias instrumentais. Henry Louis Gates jr. nos lembra que:

Os negros sempre foram mestres do figurativo: dizer uma coisa para falar de outra bem diferente tem sido básico para a sobrevivência negra nas opressivas culturas ocidentais... “Ler”, neste sentido, não era diversão; era um aspecto essencial do treinamento de “alfabetização” de uma criança. Este tipo de alfabetização metafórica, o aprendizado da decifração de códigos complexos, é só sobre o mais negro aspecto da tradição negra.

Aqui no fim do século 20, há outro nome para a capacidade de sobrevivência que Gates argumenta que seja quintessencialmente negra. O que ele descreve como uma habilidade desconstrucionista de quebrar complexos códigos culturais aparece com um nome bem mais conhecido nestes dias. Eles o chamam de hackear.

ONE NATION UNDER A GROOVE

Alexandre Matias

Um dos maiores prazeres de se gastar a sua vida entre discos é presenciar a “revelação” que um disco pode ser para uma pessoa. Sabemos o poder da música neste aspecto, quanto sua capacidade de persuasão e sedução podem nos virar do avesso em poucos minutos. Uma simples canção pode mudar a vida de uma pessoa e poder conduzir esta pessoa para esta revelação nos dá uma sensação de dever cumprido, todas as horas e camadas de tímpanos gastas não foram em vão.

Senti isso na pele quando, há cerca de um ano, meu irmão passou em casa e, enquanto estávamos ouvindo James Brown ou Al Green, cogitou, entusiasmado: “Imagina se esses negões tomassem ácido!”. O entusiasmo procede, afinal conhecemos, nem que por cima, os dois objetos desta ação - de um lado a música pop negra, misto de puro instinto primal e inteligência social superior; do outro o LSD, droga maldita que libertou a consciência de artistas como Beatles, Doors, Who, Rolling Stones, Pink Floyd, Jimi Hendrix, entre milhares de outros. Unir a música negra (precisamente o funk e o soul) à psicodelia era (e é) uma alternativa apetitosa. E, sem falar nada, puxei One Nation Under a Groove, do Funkadelic.

Podia ter pego o Stand!, do Sly & the Family Stone, ou o Hot Buttered Soul, do Isaac Hayes, ou ainda o Songs in the Key of Life, do Stevie Wonder. Mas escolher Funkadelic era uma lei. E entre Hardcore Jollies, Maggot Brain, America Eats Its Young e One Nation..., o último teve de ser escolhido. “Não tem Eddie Hazel!”, vão reclamar os puristas. Não. Mas Michael Hampton segura a onda sem fazer esforço e conduz ao lado de um então renovado Funkadelic a obra-prima do pensamento do Dr. Funkenstein, ou Starchild, ou Mr. Wiggles, Sir Lollypop Man, o mentor George Clinton.

Foi Clinton quem teve a visão de transformar seu grupo de doo-wop (The Parliaments, com quem teve até um hit, (I Wanna Testify) em uma usina de groove que unisse o improvisado do jazz, o suíngue do funk, o peso do rock, a emoção do soul, o hipnotismo do gospel e a psicodelia levada às últimas conseqüências, criando a mitologia mais complexa da história do pop, cabeça a cabeça com Arquivo X, Sandman e o Projeto/Objeto de Frank Zappa. Com o auxílio de duas revelações pessoais (uma viagem de LSD e um show dos MC5), Clinton reviu todo seu conceito musical e criou um amálgama sonoro que batizaria de The Parliafunkadelicment Thang ou, resumidamente, P-Funk.

O P-Funk é o rótulo que Clinton inventou para facilitar a vida dos milhares de escritores que bolavam os gêneros mais esdrúxulos para fugir do óbvio: o som que George Clinton regia era único, era seu. E o nome P-Funk não apenas abreviava as duas bandas que representavam aquele som (o Parliament e o Funkadelic), como enfatizava seu enraizamento no groove, sem deixar de mostrar sua pequena diferença, o “P”, que muitos liam como “psicodélico”.



Parliament e Funkadelic são nomes diferentes para a mesma banda. Quando Clinton transformou os Parliaments no Parliament, ele abriu a sucursal Funkadelic para experimentações sonoras e viagens mais pesadas. Enquanto o Parliament contava os delírios sci-fi em forma de uma mistura agressiva de gospel com rock, o Funkadelic explorava as mais distantes profundezas da mente, misturando religião, ciência, escatologia, política, psicologia e sociologia num caldo grosso de protometal cheio de groove e absurdamente enlouquecido. O Parliament é o Dr. Jeckyll, estudioso, eficiente, prático; o Funkadelic é o Mr. Hyde, grotesco, pirado, agressivo. E os dois estão dançando!

O primeiro e dito clássico Funkadelic contava com Eddie Hazel na guitarra, Billy Nelson no baixo, Bernie Worrell nos teclados, Tawl Ross na guitarra base e Tiki Fulwood na bateria. Worrell e Hazel eram as duas armas secretas do grupo: os teclados traziam um molho que cimentava todos instrumentos juntos, enquanto a guitarra solo subia em seu pedestal. Hazel erigiu um monumento a seu instrumento, a épica Maggot Brain, cuja emoção e transe durante a interpretação se tornava um dos maiores marcos do Funkadelic, um motivo mais do que justo para os anos 70 levá-los a sério. Na época, o grupo foi reconhecido como sucessor do Jimi Hendrix Experience, mas o rock psicodélico funkeado dos primeiros dias iria sofrer uma terrível mudança.

Quando Nelson e Hazel (este saiu para tocar com os Temptations) deixaram a banda por motivos financeiros e Ross pirou de vez (ácido, claro), Clinton deparou-se com dois substitutos tão inesperados quanto bem-vindos: os irmãos Collins, rebatizados Bootsy e Catfish por George, haviam saído da banda de James Brown, os JB's, porque suas idéias estavam indo longe demais dos limites enxergados pelo soul brother #1. Imaginem isso: dois músicos que temperaram pérolas da história do groove como Soul Power, Sex Machine, Superbad e Talkin' Loud & Sayin' Nothin' indo além da lógica de suíngue do pai da matéria. Obviamente, um passo à frente.

Onde Clinton se encontrava. Ao lado dos irmãos Collins, o chefe da Máfia Funk criou sua mitologia a partir de Mothership Connection, do Parliament. Aqui, George era o Lollypop Man, DJ da rádio WEFUNK, que, sob longas madeixas loiras, óculos escuros de menina e com um pirulito na boca, contava-nos a saga de Starchild, uma espécie de Messias do Funk. Aos poucos, somos apresentados à doutrina P-Funk, uma utopia psicodélica onde as forças da inteligência, da diversão e do sexo lutam contra as da chaticice, opressão, estupidez e falsidade. O espírito do bem tinha outro nome e este era Funk. Foi ele quem deu o primeiro beat do universo, que se tornou o primeiro groove, que levaram as coisas a serem como elas são.

Toda esta teoria científico-religiosa vinha de uma sacada de Bootsy Collins, que se referia ao funk básico como “the one”, devido sua marcação no primeiro dos quatro tempos do compasso. Pense em qualquer funk básico e sua força motriz está justamente na ênfase dada à primeira nota desta série de quatro tempos. O Funk então era “the one”, “o um”, o único, o todo. E Starchild era seu representante na Terra, que trazia o Funk para nós terráqueos. Para fazer Starchild, Clinton vestia-se com uma capa amarela e óculos futuristas. Este, mais tarde, seria revelado na verdade uma criação do Dr. Funkenstein, que revelaria o segredo das pirâmides - e o do Funk - com seu exército de clones. Mas o maligno Sir Nose D'Voidoffunk apareceria fazendo o nariz das pessoas crescerem e impinarem, se achando bons demais para a dança, dando as costas ao ritmo e à inteligência - é a chamada Síndrome de Placebo -, fazendo com que as pessoas alcancem a Zona de Zero Funkatividade. Mas contra isso Starchild tem a Bop Gun, uma arma que ativa o Funk que toda pessoa tem dentro de si. Que doideira!



Imagine isso no palco então. Ninguém queria ficar para trás e todos se travestiam da forma mais espalhafatosa possível. Purpurinas, lantejoulas, plumas, capas, saltos gigantescos, chapéus absurdos, óculos escuros de todos os formatos, perucas, maquiagem - tudo contribuindo para a visão mais excêntrica que o mundo poderia assistir. E contando com de três a cinco guitarristas por show, sete ou oito vocalistas (incluindo aí as Brides of Funkenstein), dois tecladistas, dois bateras, alguns percussionistas, dois baixistas, um time inteiro de metais (os Horny Horns) e quem mais quisesse subir no palco para fazer algum barulho. Não era difícil a banda ter mais de vinte músicos por noite.

Shows intermináveis, horas de delírio que podiam durar até o sol raiar, com toda a parafernália imaginável e condizente com a ficção-científica psicodélica que Clinton criou com o grupo. Luzes, gelo seco, coreografias, flashes e uma gigantesca nave espacial, o ponto alto das apresentações. O som era insistentemente alto e é resultado de uma fatídica noite em que o grupo, usando o equipamento do grupo de rock Vanilla Fudge, viu as pessoas serem literalmente movidas pelo som.

A segunda formação ainda contava com o guitarrista e vocalista Gary Shider, o baixista Cordell “Boogie” Mosson que substituíam - e bem - Bootsy Collins (quando este começou a tocar sua própria banda, Bootsy's Rubber Band), o

vocalista Gary “Mudbone” Cooper e o baterista Ty Lampkin. Esta formação consagrou o auge do P-Funk, firmando-o no inconsciente coletivo da América negra.

Em 1975, Clinton convocou o jovem (17 anos!) prodígio Michael Hampton para assumir as guitarras e este se mostrou um guitarrista com tanta personalidade quanto Eddie Hazel. No ano seguinte, o baterista James Brailley, o baixista Rodney “Skeet” Curtis, e os vocalistas Glen Goins (que morreria prematuramente de câncer em 1978), Junie Morrison e Ron Ford entravam na dança. E com esta formação o P-Funk escreveria seu principal disco.

Enquanto o Parliament contava as histórias e aventuras do funk, como um velho testamento futurista, cheio de descrições fantásticas, aventuras de tirar o fôlego e personagens bizarros, o Funkadelic afirmava conceitos. Era a versão zen do P-Funk, a teoria por trás da prática parlamentarista. Em *One Nation Under a Groove*, de 1978, Clinton descreve o mundo perfeito que todas as religiões prometem; mas um mundo perfeito real, palpável, que apenas depende das ações dos terráqueos para que ele aconteça. A regra? Render-se ao Funk.

O disco começa com a irresistível faixa-título, um suíngue malandro e gostoso que explica esta regra. “Eis nossa chance para dançarmos pra longe nossos apertos”, canta o velho George, “com o groove como guia, todos nos moveremos”. O balanço é temperado pelos médios, então a guitarra de Gary Shider e os teclados de Bernie Worrell pavimentam o caminho para os vocalistas cantarem a nação perfeita funk: “Uma nação sob um groove/ Get down for the funk of it/ Uma nação sob um groove/ Nada pode nos deter”. Os vocais aqui são o principal elemento da canção e eles se sobrepõem cantando lemas da tomada de poder P-Funk: “Pés, não me falhem agora”, “Você promete funk?”, “Pronto ou não, aí vamos nós/ Chegando junto àquele que acreditamos”, “Mais do que você consegue funkear”. O ápice da faixa acontece quando todos os vocalistas cantam o mantra celebratório da faixa com um gospel, uma seqüência mágica de “la-la-las” que foi usado por gente tão diferente quanto Dr. Dre e A Tribe Called Quest. *One Nation Under a Groove*, a música, é um dos balanços mais irresistíveis da história da música. Não é à toa que se tornou o primeiro número 1 da história do Funkadelic (o Parliament havia conseguido o seu no ano anterior, com *Bop Gun*).

A segunda faixa começa com um andamento suave e misterioso, alguém falando sozinho na rua deserta: “Foi quando me perguntaram aonde eu estava indo/ E, bem, você tem que ser razoável/ Você sabe, eu nunca estive longe de casa antes/ E além disso, eles me propuseram algo legal/ É... Funkadélica, hmmm, a nação/ Saca, você vive sob ela”. Junie Morrison fala como se estivesse fumando algo e uma voz ao fundo pergunta “que diabos esse moleque tá falando?” antes da bateria liberar o baixo e as guitarras para a dança que estavam ensaiando.



Entra a suíngueira latinesca de Groovealliance: “Assuma o compromisso da groovealiança com o Funk Unido da Funkadélica”, parodiam o juramento da bandeira dos Estados Unidos. Está batizado o país, no funk temperado por calipso e rock steady conduzido pelo baixo de Skeet Curtis e a batera minimal de Ty Lampkin. Novamente, os vocais tem papel fundamental no suíngue, mas quem conduz tudo aqui é a cozinha, que é seguida da guitarra hipnótica de Hampton e pelos teclados insistentes de Worrell.

O grupo enfatiza seu lado pesado numa música cujo título explica tudo. *Who Says a Funk Band Can't Play Rock?* (Quem Disse que uma Banda de Funk Não Pode Tocar Rock?) abre com um riff memorável, invejado por Angus Young e Paul Stanley. O resultado final é um furioso cruzamento de AC/DC com Kiss aplacado pelo suíngue visceral do grupo. É o primeiro grande momento de Michael Hampton, que esmerilha sua guitarra para quem ainda duvida de sua capacidade. Guitar hero, dos bons, sem dúvida.

Promentalshitbackwashpsychosisenemasquad (The Doo-Doo Chasers) é a síntese das metáforas escatológicas de Clinton. Sobre um soul psicodélico que coloca o líder na mesma poltrona que Isaac Hayes e Curtis Mayfield, George conta uma parábola sobre os Caçadores de Cocô, a P.E. Squad, dispostos a livrar nossas mentes da quantidade de dejetos que nos são despejados como informação. A letra é dita em forma de oração, com cada verso repetido por todos os vocalistas do grupo: “O mundo é uma privada/ Nossas bocas são cus neurológicos/ E falando psicologicamente/ Estamos num estado de diarreia mental/ Falando merda milhas por minuto/ Ou em nossos estados de noções constipadas/ Não pensamos em nada a não ser merda”, brada o presidente, “E o que causa toda esta merda?/ Qual é a fonte para a comida do pensamento?/ Aperitivos de ego/ (...)/ Eu-Hamburger com molho de

Mim/ Um sanduíche de Eu Mesmo/ Um hambúrguer pessoal/ E um copo de Constrição-Cola/ (...) Pouca lógica calórica/ Para o músculo cérebro”. Doo-Doo Chasers continua suas comparações grotescas por toda canção, falando de Confúcio, Groovalax e que “sorvete frito é uma realidade!”. De vez em quando, uma voz sussurra uma piada interna não muito difícil de interpretar: “Qual de vocês é George Clinton?”. Dá pra imaginar qualquer tipo de autoridade branca entrando no meio daquela festa blac.k e querendo saber quem é o chefe desta algazarra. Não tem chefe meu amigo, todo mundo aqui é o George Clinton, todos somos clones do Dr. Funkenstein.

Into You dá os vocais para o vozeirão de Ray Davis, seguidor dos princípios Clintonianos desde os tempos dos The Parliaments. “Eu não consigo entrar numa bomba de nêutrons/ Eu não consigo entrar em algo que me machuque/ Eu não consigo entrar no princípio vicioso da droga/ Eu não consigo entrar em algo que feche a porta/ Eu não consigo entrar numa terra envenenada/ Eu não consigo entrar em algo que eu não entendo/ Eu não consigo entrar num mau romance/ Eu não consigo entrar num amor que termine em possibilidades”. E usa esse preceito para tentar converter a mente do ouvinte e deixar sua parceira abrir o sinal. Por isso a dança é a moeda do pensamento P-Funk: só assim sexo, inteligência e diversão caminham (ou melhor, rebolam) juntos.

Cholly (Funk Gettin’ Ready To Roll) convida o ouvinte ao funk, mais uma vez. “Adoraríamos te levar para onde vamos”, canta o coral que chama o personagem central - Cholly - para uma festa interminável. Baixos, guitarras, teclados e percussão trabalham pela primeira vez em uníssono; ninguém se sobressai e todos instrumentos conspiram em torno do groove. “Eu curtia Bach/ E Beethoven era o meu lance/ Curtia jazz, curtia rock/ Tudo que fosse legal/ Mas um amigo me disse que ainda havia muito/ Encontre o vácuo que você perdeu/ Há muito há se explorar”, conta o Gary Shider, antes de cair no funk.

O disco vai chegando ao fim com as instrumentais. Lunchmeatophobia (Think!...It Ain’t Illegal Yet!) é o casamento improvável do Chic com os Doobie Brothers e o Black Sabbath, enquanto Clinton apenas berra “Pense! Ainda não é ilegal!” enquanto as guitarras vão se sobrepondo. P.E. Squad/DooDoo Chasers (“Going All-The-Way Off” Instrumental) volta ao departamento de limpeza do esgoto cerebral, só que desta vez sem a oração bizarra. E com atenção no instrumental, assistimos a uma apresentação incrível de um Pink Floyd negro, com tanto suíngue nas cadeiras quanto viagens instrumentais na cabeça. Encerrando o disco, o tira-teima do caçula do grupo: Michael Hampton assume a árdua tarefa de equivaler-se à sombra que Eddie Hazel, que ainda pairava sobre o grupo. E numa versão ao vivo, ele libera toda sua emoção nas seis cordas, recebendo a bênção do autor do lendário e interminável solo de guitarra.

Quando chegamos ao fim do disco, estamos convertidos. Impossível resistir ao groove contagiante da psicodelia de Clinton, que toma o poder da nossa mente sem muito esforço. Se James Brown é o Isaac Newton no funk, descobrindo suas regras básicas e fazendo todo universo encaixar-se nelas, George Clinton é seu Albert Einstein, expandindo estas noções à medida que a consciência de si vai crescendo. E One Nation Under a Groove é sua Teoria da Relatividade, o punhado de princípios que, unidos, mudaram tudo.

Hoje quando encontro meu irmão ele faz questão de me receber com trechos do álbum, tamanho estrago que o disco pode fazer. E quando lembro que isso é só o começo, que One Nation Under a Groove é só o primeiro passo a ser dado dentro deste universo mágico chamado P-Funk, ele não duvida. Quem sente, sabe.

Texto tirado do Trabalho Sujo, blog do Alexandre Matias, com muitos textos e resenhas de música (www.trabalhosujo.blogspot.com/).

ELECTRO DE CARA NOVA

Luiz Pareto

Electro, esse velho estilo que entrou e saiu de moda mais de uma vez e que recentemente voltou a ser tocado com mais frequência nas pistas do mundo todo. Ele nunca sumiu de vez realmente pois alguma forma de electro-funk continuou sendo tocada em cidades como Detroit, Miami e até Rio de Janeiro. Mas de onde surgiu esse gênero?

Pode ser meio difícil você tentar dizer com exatidão qual foi o primeiro disco de electro ou quem foi seu criador, mas uma coisa é certa, o gênero deve muito a bandas como Kraftwerk (especialmente os trabalhos da década de 80) e Cybotron, e também a um produtor visionário do bairro Queens em N.Y. chamado Marley Marl, que acidentalmente inventou o sampler de drum machine e começou a fazer produções mais próximas do hip hop seguido por bandas como Mantronix, Soulsonic Force e Afrika Bambaata com sua popular "Planet Rock". A cultura do hip hop com suas danças cheias de movimentos de mímica ('breaking' ou 'breakdance') e estilo de vestir foram de alguma forma incorporadas à cena de electro. Pode-se dizer que o electro fez a ponte perfeita entre o hip hop e o techno que surgiu em 87 (Detroit).

Porém mais tarde, com a popularização da base funk, o electro deixou de ser visto como gênero eletrônico de qualidade. Passou um tempo até que em meados dos anos 90 rolou um novo hype em torno do estilo. A banda AUX 88 (na época já com 10 anos de estrada) foi apontada pelo NME como responsável pelo revival do gênero mas os integrantes diziam que não era isso que tinham em mente e que a coisa era mais para acordar as pistas que estavam dominadas por um tipo de techno frio e sem alma. Pregavam a volta do elemento negro na música techno presente nos trabalhos dos criadores do estilo e também nas faixas do Underground Resistance (que em 98 lançou um álbum repleto de electro) de Mad Mike. Bandas como Dopplereffekt, Flexitone e Detrechno (assim como os selos Direct Beat e o ingles Clear) também foram importantes nessa época com suas produções de electro/techno-bass.

Nos últimos anos, a Inglaterra também vem sendo berço de produtores desse estilo como Carl Finlow de Leeds (que também produz tech-house pelo selo 20:20 vision) e seu criativo projeto 'Voice Stealer'. O projeto de dub house/deep house 'Swayzak' também anda soltando faixas de electro. Enfim, o gênero continua por aí e está até bem forte em cidades como Amsterdam e Detroit. Mas e o Brasil nisso tudo? como é que fica?

Bom, o electro rolou por aqui também de uma forma ou de outra. Os DJs tocaram bastante "Planet Rock" e faixas do Mantronix na década de 80 e em 96 quando o gênero voltou, uma festa em Sampa garantia longas sessões de electro misturadas a outros tipos de breakbeat. Era a finada festa 'Breakin'' que Mau Mau e eu fazíamos semanalmente (96/97) e que continuei fazendo sozinho até meados de 99 sempre com DJs convidados como Alex U.M., Danny Junkie e George Actv. No Rio de Janeiro, fora o formato pop do funk (super influenciado pelo miami bass) que rola na periferia, tem também o DJ Mauricio Lopes, que desde os tempos da festa 'Oops', mistura bastante electro com techno para o delírio de seus seguidores. Ricardinho N.S. também vem fazendo o mesmo. Pelo visto, o estilo não vai sumir tão cedo e deve mesmo é continuar se reformulando e evoluindo.

(Arquivo Rizoma)

O SIMBOLISMO DA ÁRVORE-MUNDO NO CANDOMBLÉ: CONEXÃO ENTRE O MUNDO DOS HOMENS E O MUNDO DOS DEUSES

Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos

ECO / UFRJ

PROAFRO / CCS / UERJ

O simbolismo da árvore nos mitos de criação das culturas arcaicas demonstra a idéia de conectividade entre os mundos imanente e transcendente. De alguma forma, proponho traçar um paralelo entre a idéia de mundo sobrenatural na cultura africana, fortemente presente na religiosidade afro-brasileira, e a idéia atual de conexão entre o “mundo presencial”, pessoas e o ciberespaço. Nesse sentido, o foco fundamental insere-se no campo religioso, tendo em vista que a discussão passa pelas comunidades de adeptos do Candomblé na Internet. Ao pensar a questão da inserção de uma manifestação religiosa que concebe a inter-relação entre os mundos material e sobrenatural na Internet, é plausível pensar (em acordo com Deleuze) que o mito e a religião já haviam feito o homem abandonar a “pre-sença” antes mesmo das redes digitais.

.....

O Candomblé é uma expressão religiosa brasileira que tem seus fundamentos baseados em culturas arcaicas africanas. Seus mitos revelam uma memória longa – ainda que construída -, referente aos tempos em que os deuses coabitavam com os homens no espaço terrestre. Num esforço de arqueologia mitológica, essas narrativas revelam resquícios simbólicos da passagem das comunidades antigas pelo matriarcado, pelo processo de sedentarização, pela idade dos metais e pelo estabelecimento das primeiras expressões de organização de poder e do estado na África Sudanesa.

O legado destas manifestações culturais africanas é encontrado, de modo mais efetivo, nas formas religiosas de origem Yorubá, Ewe-Fon e Bantu (estas etnias ocupam em especial os territórios da Nigéria, do Benin e Angola, respectivamente), presentes principalmente no Brasil, em Cuba e no Haiti; além da Jamaica, Trinidad-Tobago, Venezuela, entre outras. Estas formas religiosas construídas nas Américas a partir da Diáspora Africana - resultado do processo escravista promovido pelas metrópoles européias a partir do século XVI - chamou-se Candomblé no Brasil, Santería em Cuba, Vodou no Haiti, Cumina e Obeah na Jamaica, Chango em Trinidad-Tobago e Maria Lionza na Venezuela.

Os repositórios fundamentais das narrativas míticas e fórmulas rituais destes cultos são o seu sistema divinatório e o conjunto de mitos e contos morais, geralmente guardados e relatados pelos componentes mais antigos da comunidade. No caso específico do Candomblé de origem **Yorubá** (objeto do estudo), tais saberes estão consideravelmente preservados. Mais recentemente (pelo menos nos últimos 30 anos), tem havido a recuperação do conjunto de poemas de **Ifá**, com a vinda de nigerianos para o Brasil, inicialmente para a São Paulo. O **Ifá** consiste no sistema oracular ou divinatório **Yorubá**, comandado pelo deus da adivinhação, conhecedor do destino dos homens e da vontade dos deuses – **Örúnmì là** -, e do elemento comunicador **Èṅù**.

Chamados de versos de **Ifá**, estes poemas se referem a histórias de um conjunto de 256 signos denominados de **Odù**. Os **Odù** são entidades do mundo sobrenatural que comandam o destino. Para cada **Odù** há diversas histórias nomeadas de **ese** (caminho), cujo conteúdo é revelado como vaticínio nas consultas oraculares. O tipo de narrativa que mais interessa neste trabalho são os chamados **ì tòn àtowódówó**. Este tipo de **ì tòn** revela os acontecimentos dos tempos imemoriais, os mitos cosmogônicos e a epopéia dos deuses primordiais **yorubá** na instauração da ordem no caos primevo.

O conhecimento do conjunto de **ì tòn**s e de diversas outras formas de narrativas pertence aos **bàbáláwo** (sacerdotes cuja principal função é desvendar, através dos oráculos, a vontade dos deuses e entidades sobrenaturais). É plausível pensar a partir de Foucault que a sociedade de sacerdotes de **Ifá** (na África) se constitui numa “sociedade de discurso”. Para o filósofo, a função destes grupos “(...) é conservar ou

produzir discursos, mas fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição”(1).

Os conteúdos e saberes que circulam no espaço religioso são fechados, sendo as suas distribuições parcimoniosas, frutos do merecimento e das demonstrações de capacidade intelectual em aprender. É preciso ser inteligente e ter boa memória para absorver os fundamentos sagrados. O último representante da antiga tradição dos **bàbáláwo** no Brasil – o nonagenário professor Agenor Miranda Rocha – relata que:

“Com Mãe Aninha e Abedé, grandes conhecedores do culto africano em seus menores detalhes, aprendi todo o saber de santo, que até hoje guardo e preservo com zelo. Foi um aprendizado longo. Durante muitos anos, enquanto foram vivos, transmitiram-me, aos poucos e pacientemente, o que sabiam e o que eu podia aprender. Naquela época, era assim: o iniciado tinha que provar no seu dia-a-dia se era capaz de receber ensinamentos mais elevados, e não era somente o seu cotidiano na religião, era também na vida leiga, na qual incluía uma postura correta”(2).

Uma das estratégias de poder na distribuição dos discursos e saberes está em nunca revelá-los por inteiro. No Candomblé, os mais novos sempre queixam-se que os velhos não lhes revelaram tudo que sabiam. Mais uma vez, o professor Agenor descreve com maior entendimento a sua experiência, afirmando que: *“Apesar do muito que me ensinaram, sei que não me transmitiram tudo, da mesma forma que hoje sei que todo o meu conhecimento não será transmitido aos que me foi dado ensinar”(3).*

Foucault chegou a pensar que as “sociedades de discurso” já não mais existiam em 1970, a exemplo do desaparecimento dos *rapsodos* da Antiga Grécia. Provavelmente nunca soube do Candomblé como Sartre e Simone de Beauvoir tiveram a oportunidade de conhecer quando vieram ao Brasil nos anos 50, guiados por Roger Bastide e Pierre Verger. Portanto, o Candomblé contém na sua organização “sociedades de discurso” que existem há séculos no Brasil, oriundas de outras tradições ainda mais antigas na África, calcada na “apropriação do segredo” e na “não-permutabilidade”.

“É certo que não existem mais ‘sociedades de discurso’, com esse jogo ambíguo de segredo e divulgação. Mas que ninguém se deixe enganar; mesmo na ordem do discurso verdadeiro, mesmo na ordem do discurso publicado e livre de qualquer ritual, se exercem ainda formas de apropriação de segredo e de não-permutabilidade”(4).

Estes relatos míticos - revelados pelos **ì tòn** - falam da comunicação entre forças do mundo dos homens e do mundo sobrenatural. Essa rede de relações de comunicação, que na perspectiva do Candomblé se estabelece entre os espaços imanente (**àiyé**) e transcendente (**ìrun**), se desdobra em múltiplas instâncias: entre homens e **òrì ñà**, entre os próprios homens, com o destino (**odù**), o **orí** (cabeça-divindade / destino pessoal), ancestrais, entidades e forças do mundo sobrenatural.

No **Àiyé** – mundo material – habitam os homens, os animais, vegetais e minerais. No **Ìrun** – além ou mundo imaterial – moram os deuses, os ancestrais e demais entidades. Na concepção Yorubá, o **Àiyé** é uma das camadas ou extensões do **Ìrun**, que se compõe em nove estratos superpostos. Em alguns relatos míticos, o **Àiyé** seria a parte central do **Ìrun**, havendo quatro níveis que ficariam sob a Terra. Porém, na versão mais conhecida, **Àiyé** e **Ìrun** seriam as duas metades indivisíveis de uma cabaça - inferior e superior, respectivamente.

Nas diversas versões que descrevem a relação entre os mundos material e sobrenatural, surge a figura da árvore como representativa da sustentação e da conexão entre estes dois espaços. Esta árvore, que ora aparece como uma espécie de coluna, é chamada de **òpó-Ìrun oun àiyé** – o pilar que liga o **Ìrun** ao **Àiyé**. Em outras, como uma corrente - **ùwîn àmúnrí**. Em um dos mitos aparece como o **òpákòko**, o tronco da árvore **akòko** (Newbouldia Laevis, Bignoniaceae) cravado na terra, fazendo a ligação entre os nove espaços.

Portanto, a proposta deste trabalho é realizar um retorno aos **ì tòn àtowódówó**, retomar os mitos de criação,

buscando no simbolismo da árvore a idéia de conectividade entre os mundos imanente e transcendente. De alguma forma, proponho traçar um paralelo entre a idéia do território sobrenatural de uma cultura africana, fortemente presente na religiosidade brasileira, e a idéia atual de conexão entre o “mundo presencial”, pessoas e o ciberespaço (especialmente nas comunidades virtuais).

Nesse sentido, meu foco fundamental retorna ao aspecto religioso, tendo em vista que a discussão passa pelas comunidades de adeptos do Candomblé na Internet. Ao pensar a questão da inserção de uma manifestação religiosa que concebe a inter-relação entre os mundos material e sobrenatural na rede mundial de computadores, é plausível pensar com Deleuze que a “(...) imaginação, a memória, o conhecimento, a religião são vetores de virtualização que nos fizeram abandonar a presença muito antes da informatização e das redes digitais”(5).

Um dos objetivos também é trabalhar as idéias de renovação e expansão do Candomblé, através dos mecanismos de sobrevivência desta expressão religiosa. Pretendo comparar as formas como Religião e Religiosidade se completam, entram em tensão e até mesmo conflitam, em face da tradição e da atualização dos conceitos e ritos. Busca-se refletir como aspectos tão diversos coexistem numa mesma expressão religiosa: tradição (inventada, construída e recriada no tempo) e modernidade, oralidade e escrita, virtualidade, saber, poder, subjetividade, segredo, bem e mal, permutabilidade e não--permutabilidade, transmissão da força mágico-religiosa (ãñè), dissidência, conflito, intrigas, invenções e reinvenções, transnacionalização, comércio, etc. Tais aspectos se assemelham a “mecanismos genéticos” de variabilidade e diversidade com vistas à reprodução e permanência no mundo. Em face deste universo, é possível pensar na Religião segundo o sistema árvore-raiz e na Religiosidade como rizoma.

A Árvore-Símbolo – Conectividade entre os Mundos Material e Sobrenatural

A árvore é um dos símbolos fundamentais das culturas arcaicas. Os velhos baobás africanos de troncos enormes suscitam a impressão de serem testemunhas dos tempos imemoriais. Os mitos e o pensamento mágico-religioso yorubá têm na simbologia da árvore um de seus temas recorrentes. Na sua cosmogonia, a árvore surge como o princípio da conexão entre o mundo sobrenatural e o mundo material. As árvores “(...) estão associadas a ì gbá ì wà ñû – o tempo quando a existência sobreveio – e numerosos mitos começam pela fórmula ‘numa época em que o homem adorava árvores’ ...”(6).

Uma das versões do mito cosmogônico relata que foi através do Òpó-îrun-oún-àiyé – o pilar que une o mundo transcendente ao imanente - que os deuses primordiais chegaram ao local aonde deveriam proceder o início do processo de criação do espaço material. Este pilar - muitas vezes simbolizado pela árvore ou por seu tronco - é uma figura de origem, é um signo do fundamento, do princípio de todas as coisas, elemento de conexão entre a multiplicidade dos “mundos”. Mircea Eliade vai chamá-la de “Árvore do Mundo”, “Axis Mundi”, “Árvore Cósmica”, cuja função é a de elidir as diversas regiões do cosmo. Para boa parte das tradições místicas e religiosas, os “mundos” dividem-se nos espaços inferiores ou infernais, intermediários ou terrestres e superiores ou celestes. A concepção católica cristã ainda compreende a existência de outros “territórios” como o purgatório ou o limbo.

A tradição yorubá fala na existência de nove espaços – îrun mýsûsán -, estando quatro deles localizados sob a superfície da Terra – îrun isalú mýrûrin. Uma das divindades de origem yorubá de culto amplamente disseminado no Brasil – Oya Ìgbàlù, mais conhecida como Yásan, cujo nome deriva da contração da expressão ì yá-mesan-îrun, a mãe dos nove îrun – possui forte relação com a origem do îrun e com a árvore que liga os “mundos”. Esta deusa num de seus epítetos é chamada de Alákòko, a senhora do òpákòko, demonstrando a sua relação com a árvore-mundo yorubá.

Um dos mitos da criação conta que para cada ser humano modelado (a matéria primordial era o barro) por Òrì ñàlá criava-se simultaneamente uma árvore. Òrì ñàlá é o grande pai da criação yorubá. Como divindade primordial, está ligada a cor branca, e por isso é conhecido como um òrì ñà-funfun (literalmente òrì ñà do branco). É interessante notar que em Cuba há um costume de solicitar aos turistas estrangeiros que plantem

uma árvore antes de retornarem aos seus locais de origem, como forma de permanecerem simbolicamente no país.

Um outro mito relata a origem das árvores sagradas, especialmente o Iròkò. O Iròkò é uma das espécies vegetais mais imponentes da terra yorubá. O ì tan coloca uma interessante questão ontológica, propondo igualmente a possibilidade de se pensar numa ontologia do sagrado na perspectiva das expressões religiosas arcaicas. O mito, ao afirmar que “na mais velha das árvores de Iroco, morava seu espírito”, coloca uma nítida distinção entre ser e ente. Entre uma essência transcendente do sagrado e a sua presença material no mundo, na mesma medida em que na mais antiga das árvores mora o espírito. Porém, em toda a descendência desta velha árvore habita o princípio dela mesma: não só geneticamente, mas principalmente a sua sacralidade.

“No começo dos tempos, a primeira árvore plantada foi Iroco. Iroco foi a primeira de todas as árvores, mais antiga que o mogno, o pé de obi e o algodoeiro. Na mais velha das árvores de Iroco, morava seu espírito. E o espírito de Iroco era capaz de muitas mágicas e magias. Iroco assombrava todo mundo, assim se divertia. À noite saía com uma tocha na mão, assustando os caçadores. Quando não tinha o que fazer, brincava com as pedras que guardava nos ocos de seu tronco. Fazia muitas mágicas, para o bem e para o mal. Todos temiam Iroco e seus poderes e quem o olhasse de frente enlouquecia até a morte.(...)” (7).

No Candomblé encontramos uma importante manifestação da fitolatria. Em vários terreiros da Bahia encontramos grandes e imponentes árvores Iròkò plantadas no espaço sagrado. Deve-se observar que a árvore em si não é o deus. Para tornar-se sagrada, é preciso cumprir os rituais para que o deus encarne na planta. Após as oferendas e sacrifícios, a árvore deixa de ser um simples vegetal e passa a ser a morada-templo do deus Iròkò. Como um local santo, passa a ser ornamentado como tal: com grandes laços de panos brancos amarrados em seus galhos. Junto a suas gigantescas raízes expostas, são colocadas oferendas: alimentos, recipientes com água, sacrifícios votivos são realizados; enfim, tudo o que é consagrado ao deus.

Roger Bastide em duas obras distintas – *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto* e em *Candomblé da Bahia* – faz uma importante alusão ao interdito de tocar em uma árvore Iròkò consagrada. Um dos mitos relatam uma terrível punição sofrida por uma mulher que teria tocado o Iròkò sem ter cumprido o período de abstinência sexual antes de fazer as oferendas ao deus (foi engolida pelo tronco da árvore). Igualmente, mutilar os galhos da árvore a faria sangrar. Ouvi um conhecido pai-de-santo lamentar-se de que após ter cortado o Iròkò existente no quintal de seu terreiro e que ameaçava uma das casas, a morte de sua mãe carnal foi imediata. O sacerdote nitidamente estabelecia uma correlação entre a infração cometida e a morte como punição para o ato.

“Alguns terreiros possuem igualmente uma árvore sagrada que é vestida, enfeitada de fitas, coberta de tecidos, rodeada por um círculo mágico – a gameleira que os ‘nagôs’ chamam de Iroko e os ‘gêges’ de Loko; se se cortasse um ramo dessa árvore brotaria sangue, pois nesse caso a árvore é um deus” (8).

“A fitolatria fetichista entre os afro-brasileiros está representada em primeira linha, no culto à gameleira (ficus religiosa?), que os nagôs chamam Iroco e os gêges, Lôco. Nos bosques e nas matas, nos caminhos do Garcia, do Retiro, do Rio Vermelho, etc., na Bahia, a gameleira Irôco é preparada como fetiche, a quem tributam as homenagens do culto. Irôco, preparada, não pode ser tocada por ninguém. Torna-se sagrada, tabú. Se a cortarem, correrá sangue em lugar de seiva e será fulminado aquele que o fizer” (9).

Sem dúvida alguma, Roger Bastide foi um dos mais perspicazes observadores dos menores detalhes da tradição dos òrì ñà. Foi talvez o autor que percebeu de forma mais clara a idéia da árvore como símbolo da conectividade entre os mundos imanente e transcendente, segundo a tradição religiosa afro-brasileira. Numa de suas obras fundamentais relata: “Encontrei até num terreiro o mito simbólico de uma árvore cujas raízes atravessariam o oceano para unir os dois mundos; seria ao longo de tais raízes que viriam os Orixá ao serem chamados” (10). Esta idéia é um pouco mais desenvolvida por Raul Lody, numa extensão simbólica do Iròkò aos princípios de conexão, sustentáculo da tradição, origem e fundamento, suporte “tecno-sacro”, via de

comunicação e transporte dos deuses:

“A árvore simbolizada, o tronco ereto e viril – membro fecundante da terra e do céu, elo, cordão umbilical entre o orum e o aiê, na concepção restrita yorubá -, marca espaços públicos dos Candomblés mais antigos e tradicionais. Alguns espaços privados são também sinalizados com o mastro, poste, tronco rememorizador da árvore geral e fundadora da vida. É o elo entre o céu e a terra (...) por onde vêm os orixás, voduns e inquices aos terreiros”(11).

Ainda como símbolo e “suporte tecnológico sobrenatural”, a árvore é indicada por Bastide como território transitório entre a vida e a morte, entre a morte e a renovação da vida: “(...) as almas das filhas-de-santo mortas vêm habitar em seus ramos de onde talvez se desprendam para entrar no ventre de uma mulher que passa e continuar, assim, o ciclo das reencarnações, como sucede na África”¹². Esta nota já havia sido melhor explicada por Arthur Ramos em 1934 – época do primeiro Congresso Afro-Brasileiro -, a partir das observações feitas no Terreiro da Pedra Preta. Esta casa de Candomblé nada mais era do que o terreiro do legendário Joãozinho da Goméia (pai-de-santo radicado no Rio de Janeiro após 1946, famoso por suas relações pessoais com Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek), nesta época mais conhecido pelo nome de uma das suas entidades – o Caboclo Pedra Preta. No breve comentário de Roger Bastide ainda se coloca uma questão pouco discutida no Candomblé – a idéia de reencarnação -, cuja natureza é bastante singular e em nada se relaciona com a idéia de evolução do espiritismo de Allan Kardec, tão difundido no Brasil.

“No terreiro Pedra Preta pode ser visto, um tanto afastada, uma árvore escavada pela velhice, e que forma uma espécie de nicho. É lá que as almas das filhas de santo que morreram vão se refugiar no lapso de tempo que separa seu último momento de incorporação ao corpo e seu abandono definitivo da terra. Garrafas de óleo, aguardente, cachaça, água, vasilhas e pratos muitas vezes partidos, por analogia com a morte destruidora, ossos dispersos, provam o culto dos fiéis. Ninguém pode se aproximar dessa árvore mortuária, sem cortar as folhas consagradas de um matagal vizinho, e atirá-las em oferenda àquelas que, no terreno ao lado, dançavam antigamente sob os ditames divinos”(13).

Esta relação da árvore sagrada como vínculo e conexão entre os territórios da vida e da morte reportam ao princípio feminino. De alguma forma, esta relação já havia sido sinalizada ao falar em Oya Ìgbàlù, divindade que comanda o mundo dos mortos. Oya é uma deusa que tem o poder de dominar os espíritos dos ancestrais – Baba Ègun. O também supracitado òpákòko é consagrado como um dos locais de culto dos ancestrais.

As grandes deusas cultuadas no Candomblé guardam uma forte relação com entidades sobrenaturais chamadas Ìyá-mi-Òṅòrìngà. As Ìyá-mi-Òṅòrìngà são senhoras de imenso poder – são as grandes mães ancestrais, detentoras das forças terríveis e destruidoras das mulheres. São também denominadas èlèyè: as senhoras dos pássaros, símbolo de seu poder. Os mitos revelam que estas divindades chegaram ao mundo nos tempos da criação. Numa das belas narrativas coletadas por Pierre Verger com os bàbáláwo da Nigéria, demonstra-se a relação de Ìyá-mi-Òṅòrìngà com as árvores, às quais chamam os velhos sacerdotes africanos das artes divinatórias de pilares da terra.

Determinadas árvores sagradas são identificadas no mito como os “Pilares da Terra”, portanto “Axis Mundi”, conforme indica em outra perspectiva Mircea Eliade:

“Instalação e a consagração do tronco sacrificial constituem um rito do Centro. Identificado à Árvore do Mundo, o tronco torna-se, por sua vez, o eixo que une as três regiões cósmicas. A comunicação entre o Céu e a Terra torna-se possível por intermédio desse sustentáculo”(14). Estas árvores “pilares da terra” cumprem na narrativa a função de conectar estas forças do mundo sobrenatural ao mundo imanente. Com as raízes na terra, no obscuro do subsolo gerador da vida, e com a copa nos altiplanos sagrados, se possibilita o poder destas entidades extra-mundo no àiyé.

Destarte, enquanto conexão entre o espaço da existência humana e território do sagrado, habitat dos deuses, as árvores cumprem na concepção de mundo yorubá e do Candomblé um papel fundamental no processo de

manutenção da vida e do equilíbrio da coletividade. É fonte viabilizadora do intercâmbio e da comunicação em múltiplas dimensões, entre os ìrun, dentre os quais a Terra – àiyé - é um deles. Esta função não se insere num caráter ecológico construído ideologicamente, mas numa perspectiva de que a árvore sagrada é um deus vivo e presente, sinalizando que o primado do sentido de ser faz da pre-sença algo pertinente também ao vegetal enquanto ente sagrado, cujas origens remontam ao ser – árvore primeira -, fundamento de toda a sua geração sacralizada no rito.

Esta mesma sacralidade está presente nos aspectos sincréticos das manifestações religiosas afro-brasileiras. A partir da interpretação de Mircea Eliade acerca do simbolismo da Cruz, é possível pensar no significado recorrente da devoção ao Senhor do Bonfim em Salvador (Bahia), associado à Òṅlálá. Òṅlálá é um dos òrì ñà-funfun (portanto divindade do branco), deus primordial, criador, chegado ao mundo imanente através da árvore – òpó Írun oun àiyé -, pilar de sustentação dos dois planos da existência. A Cruz também é símbolo de conexão entre os homens e o Altíssimo. Òṅlálá também é ligado à morte – o criador também é chamado Bàbá Ikú, o pai da morte. O branco é a cor do luto para os yorubás. O Senhor do Bonfim está morto, crucificado; porém é a promessa da vida em outro plano da existência. Num terreiro que visitei em Salvador, ao ser conduzido ao local de culto aos mortos da comunidade, encontrei uma cruz plantada ao solo na entrada do templo. Mais uma vez o símbolo, conexão entre dois mundos distintos; contudo, em permanente comunicação.

“Ainda mais ousada é a assimilação pela imaginária, pela liturgia e pela teologia cristãs do simbolismo da Árvore do Mundo. Também neste caso estamos às voltas com um símbolo arcaico e universalmente difundido. (...) a imagem da Cruz como Árvore do bem e do mal, e Árvore Cósmica, tem origem nas tradições bíblicas. É, porém, pela Cruz (= o Centro) que se opera a comunicação com o céu e que, ao mesmo tempo, é ‘salvo’ o universo em sua totalidade. Ora, a noção de salvação nada mais faz do que retomar e completar as noções de renovação perpétua e de regeneração cósmica, de fecundidade universal e de sacralidade, de realidade absoluta e, finalmente, de imortalidade, todas noções coexistentes no simbolismo da Árvore do Mundo”(15).

Notas

- 1.FOUCAULT, Michel. A ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996. pp. 39.
- 2.ROCHA, Agenor Miranda. Os Candomblés Antigos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994. p. 22.
- 3.Idem.
- 4.FOUCAULT, Michel. A ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996. pp. 40.
- 5.LÉVY, Pierre. O que é o Virtual. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 20.
- 6.SANTOS, Juana Elbein. Os Nàgô e a Morte: Pàde. Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Editora Vozes, 1993. p. 77.
- 7.PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 164.
- 8.BASTIDE, Roger. Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica “O Cruzeiro”, 1945. p. 73.
- 9.BASTIDE, Roger. O Candomblé da Bahia: O Rito Nagô. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. p. 65.
- 10.BASTIDE, Roger. O Candomblé da Bahia: O Rito Nagô. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

p. 65.

11.LODY, Raul. O Povo do Santo. Rio de Janeiro: Pallas, 1995. p. 194.

12.BASTIDE, Roger. O Candomblé da Bahia: O Rito Nagô. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. p. 75.

13.ARTHUR, Ramos. O Negro Brasileiro: Ethnografia Religiosa e Psychanalyse. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1934. p. 38.

14.ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso. São Paulo: Martins es, 1996. p. 41.

15.ELIADE, Mircea. História das Crenças e das Idéias Religiosas (Tomo II / Vol. 2). Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d. pp. 170-171.

Bibliografia:

ARTHUR, Ramos. O Negro Brasileiro: Ethnografia Religiosa e Psychanalyse. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1934.

BASTIDE, Roger. Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica “O Cruzeiro”, 1945.

BASTIDE, Roger. O Candomblé da Bahia: O Rito Nagô. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 1). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DURAND, Gilbert. O Imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIADE, Mircea. História das Crenças e das Idéias Religiosas (Tomo I / Vol. 1). Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.

ELIADE, Mircea. História das Crenças e das Idéias Religiosas (Tomo II / Vol. 2). Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.

ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso. São Paulo: Martins es, 1996.

FOUCAULT, Michel. A ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1999

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LÉVY, Pierre. O que é o Virtual. São Paulo: Editora 34, 1996.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

LODY, Raul. O Povo do Santo. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

MAFFESOLI, Michel. O Tempo das Tribos: O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROCHA, Agenor Miranda. Os Candomblés Antigos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RODRIGUÉ, Emilio. Gigante pela Própria Natureza. São Paulo: Escuta, 1991.

SODRÉ, Muniz. O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

SANTOS, Cristiano H. R. dos. “Candomblé in the Internet: The Matter of Ethic in Virtual Process of the Arché Culture”. In Investigaciones Religiosas (nº 2). Monterrey, Nuevo León (Mexico): Secretaría de Asuntos Religiosos del Gobierno del Estado de Guerrero, primavera-verano 2000. pp. 33-45.

SANTOS, Juana Elbein. Os Nãgô e a Morte: Pàde. Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. História de um Terreiro Nagô. São Paulo: Max Limonad, 1988.

SILVA, Vagner Gonçalves. Orixás da Metrópole. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

VERGER, Pierre. “Esplendor e Decadência do Culto de Ìyàmi Òṅòròngà entre os Iorubas”. In Artigos (Tomo I). São Paulo: Corrupio, 1992.

Texto retirado do site da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (www.intercom.org.br)