

AFROFUTURISMO

CINEMA E MÚSICA EM UMA DIÁSPORA INTERGALÁCTICA





apresenta

AFROFUTURISMO

CINEMA E MÚSICA EM UMA DIÁSPORA INTERGALÁCTICA

19 de novembro a 2 de dezembro
São Paulo, 2015

A CAIXA Cultural apresenta “Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica”, panorama do movimento criado na metade do século XX que, com base na ficção científica e no realismo fantástico, aborda a condição afrodescendente.

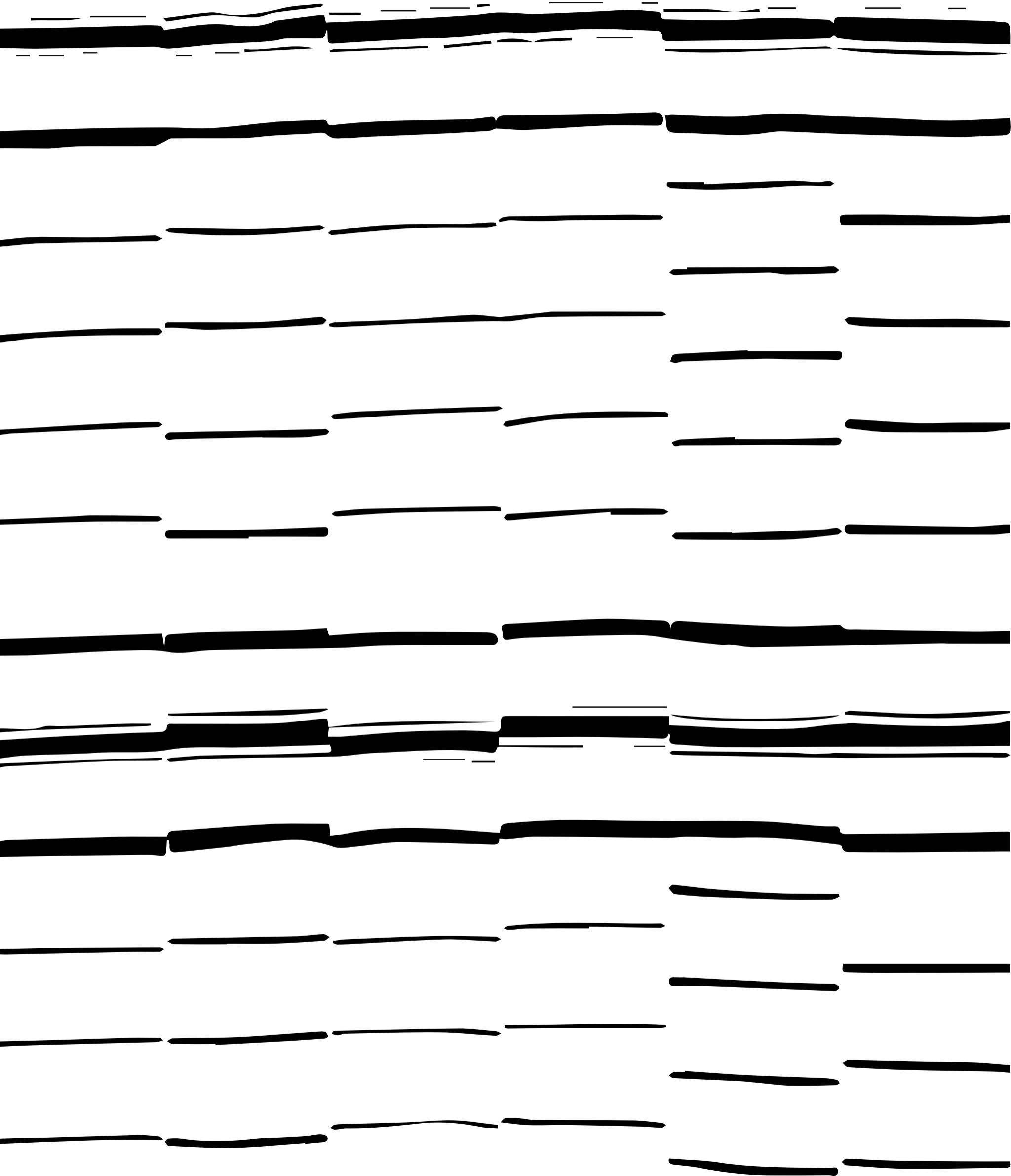
O termo aparece pela primeira vez no campo da cultura nos anos 1990, com o teórico Mark Dery e abrange propostas de diversos artistas que trabalham questões afro-americanas a partir da ficção e da tecnologia.

A mostra com vinte e um filmes, na sua maioria inédita no país, tem como destaque internacional *Space is the place*, um blacksploitation cult com a participação do lendário jazzista Sun Ra. E, entre os brasileiros, dois longas-metragens, *Bom dia, eternidade*, uma ficção hiperrealista sobre o cotidiano fantástico de uma família negra paulista, e *Branco sai, preto fica*, um docuficção que narra uma tragédia policial ocorrida na Ceilândia (DF).

Com o objetivo de estimular a reflexão sobre essa cinematografia, será realizado um debate abordando a transdisciplinaridade do Afrofuturismo, destacando sua influência para além do cinema, nos campos da música, literatura e das artes visuais.

Ao realizar este projeto, a CAIXA reafirma o seu apoio à cultura e oferece ao público a oportunidade de conhecer melhor uma vertente pouco difundida no país do cinema contemporâneo. Afinal, para a CAIXA, a vida pede mais.

Caixa Econômica Federal



As populações negras do continente americano são as descendentes diretas de alienígenas sequestrados, levados de uma cultura para outra. Os seus antepassados, separados dos seus territórios originais, foram abduzidos como escravos para o Novo Mundo. Na(s) América(s), passaram por um processo constante de apagamento das raízes – separados de parentes ou de pessoas da mesma comunidade, impossibilitados de falarem as próprias línguas, com os corpos encarcerados, impedidos de seguirem as suas tradições culturais. Ao longo dos séculos, os descendentes dos aliens, já despossuídos da própria narrativa, foram incorporados como o órgão estranho dessa nova sociedade híbrida: contidos e rechaçados pelo corpo social – caçados e assassinados pela polícia e cerceados pelas grades de novas prisões.

A comparação do processo de diáspora da população africana para o continente americano com a construção de uma narrativa de ficção científica extraterrestre não deixa de ser brutal, potente e, ao mesmo tempo, curiosa – visto que tão poucos negros e negras protagonizam (como criadores e/ou personagens) o universo das fantasias futurísticas. Essa ideia é o ponto a partir do qual **Mark Dery** cunha o termo Afrofuturismo para tratar das criações artísticas que, por meio da ficção científica, inventam outros futuros para as populações negras atuais.

Acreditamos que, mais do que previsões ou premonições do futuro, as narrativas de ficção científica são formas especulativas de pensar o presente. **Kudwo Eshun** traduz essa ideia em uma concisa e certa frase: “A existência negra e a ficção científica são uma e a mesma”. Acessar o universo narrativo das obras afrofuturistas é lidar, concomitantemente, com a sua dupla natureza: a da criação artística, que une a discussão racial ao universo do *sci-fi*, e a da própria experiência da população negra como uma ficção absurda do cotidiano. Para o escritor de ficção científica **Samuel R. Delany**, há uma ligação direta entre a privação da construção de um passado (imagético e/ou documental) das populações negras em diáspora pós-escravidão e a (até recentemente) escassa produção de imagens futuras

para as populações negras.

As diásporas negras alienígenas dentro do(s) nosso(s) próprio(s) mundo(s) fazem eclodir um duplo trauma: o da escravidão (no passado) e o da perseguição, sobretudo via violência estatal (no presente). Traumas sempre, ao mesmo tempo, individuais, e coletivos, e correlacionados: no Brasil, a população negra e pobre segue, em grandes quantidades, ou cárcere nas penitenciárias, ou assassinada pelos novos carrascos, a polícia. E, assim, o cinema negro surge como um fragmento narrativo de uma memória coletiva e das memórias individuais que nunca irão compor um discurso totalizante – pois existe, desde a sua mais longínqua origem, como um fragmento, como uma reminiscência de uma/milhões de história(s) apagada(s).

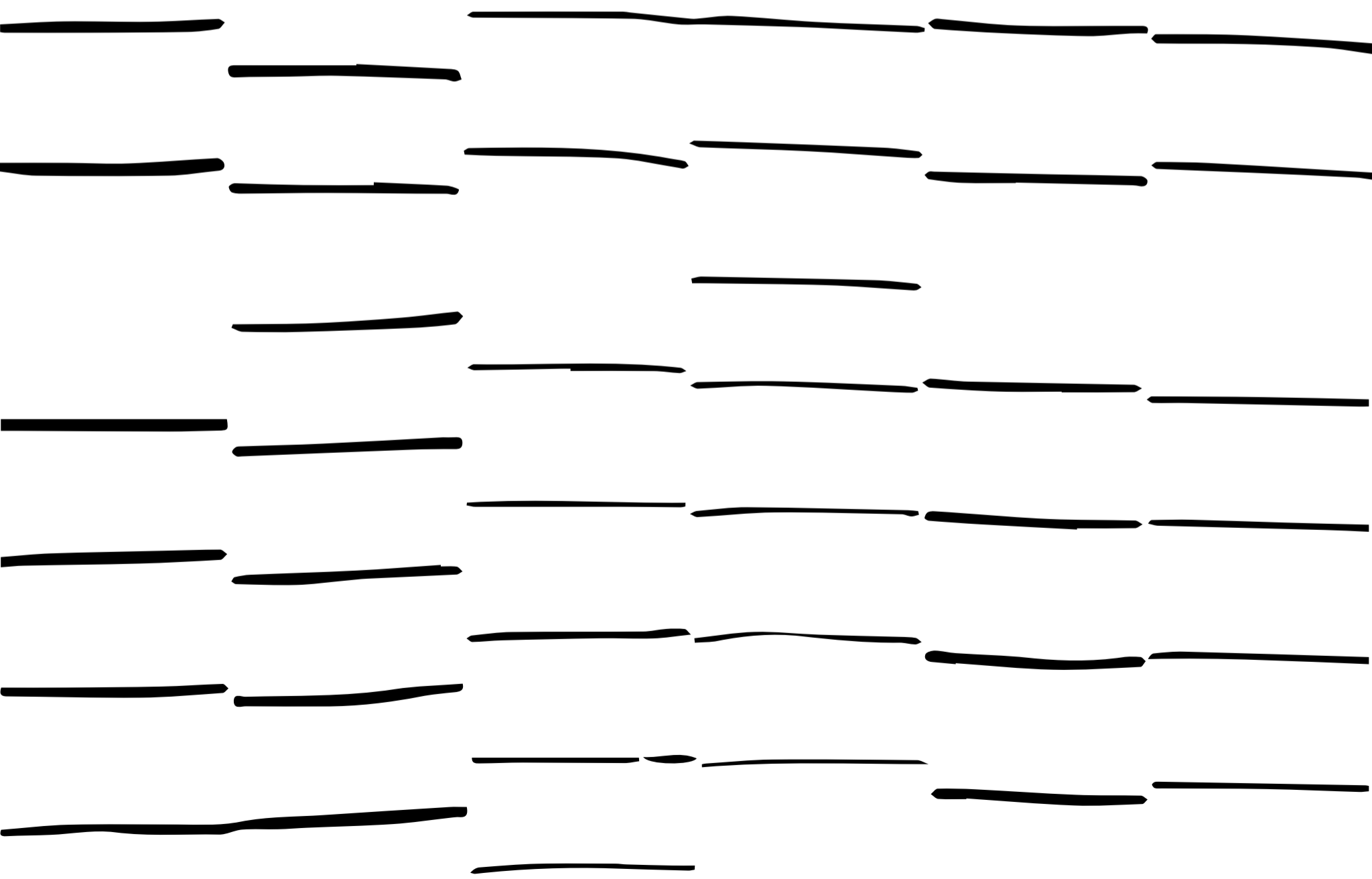
O que veremos na tela, então, é uma história fragmentada de uma história que só pode ser fragmentada. O fragmento tira os conectivos de oposição entre os elementos díspares, não gera teses (antíteses ou sínteses). O fragmento são todas as histórias, todos os restos, os pedaços, as narrativas que não foram apagadas. A história da diáspora africana é feita de apagamentos: desde o início, da África para as Américas (a ancestralidade perdida), passando pela escravidão (os documentos queimados), até a atualidade (o genocídio da juventude negra e pobre). Então, incorporar o não narrado, os buracos que se formaram em anos de borracha, faz parte da empreitada afrofuturista de criar outras possibilidades históricas.

Seria possível, ao mesmo tempo, explodir o presente que amputa e garantir um futuro com mais justiça para a população negra? Seria o cinema (e a literatura, e a música, e as artes visuais) um dos caminhos para a criação dessa nova história das populações negras? E o Afrofuturismo, a estética dessas novas narrativas? Nós acreditamos que sim! O empoderamento sobre o trauma. A multiplicidade sobre o fragmento. O fantástico sobre o apagamento. Não mais apenas o real, mas o hiper, o super, o além.

A mostra de filmes **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica** convida a todas e todos para essa aventura. Os filmes exibidos

contam a história do movimento afrofuturista e, ao mesmo tempo, apresentam produções que estética e conceitualmente se inspiram nas suas propostas. Os documentários, as ficções e os filmes experimentais da mostra combinam elementos de ficção científica, da fantasia, da afrouurbanidade e do realismo fantástico, com cosmologias não ocidentais. A proposta lança luz, assim, sobre a diáspora África-América, no passado e no futuro – sacudindo os alicerces do nosso presente.

Kênia Freitas
Curadora



AFROFUTURISMO

Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica

Organização:

Kênia Freitas

Vários autores

1ª Edição - Novembro, 2015.

ISBN: 978 - 85 - 5616 - 000 - 3

Revisão:

Patrícia Galleto

Tradução:

André Duchiade

Ilustração de capa, projeto
gráfico e editoração eletrônica:

Bernardo Oliveira

Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais.

SUMÁRIO

[Octavia Butler, Afrofuturismo e a necessidade de criar novos mundos](#)

por Carlos Calente

[Cadete espacial](#)

por Ytasha Womack

[Mais considerações sobre o Afrofuturismo](#)

por Kodwo Eshun

[Por dentro do afrofuturismo: um guia sônico](#)

por Ashley Clark

[Sobre os autores](#)

[Longas](#)

[Curtas](#)

OCTAVIA BUTLER, AFROFUTURISMO E A NECESSIDADE DE CRIAR NOVOS MUNDOS

Carlos Calenti

Um grupo independente de cientistas encontra uma anomalia ao observar uma estrela a milhares de anos-luz da Terra e, sem explicações plausíveis, cogita superestruturas alienígenas para coletar energia diretamente da maior fonte do sistema solar. A maior empresa de tecnologia do mundo, que controla boa parte de nosso tráfego na web, absorve empresas de robótica e inteligência artificial, porque, especula-se, “pretende construir uma nova geração de sistemas autônomos que podem fazer qualquer coisa, desde trabalhar em um depósito a fazer entregas ou cuidar de pessoas idosas”¹. Enquanto isso, no Japão, as pessoas já fazem rituais funerários budistas para seus cães-robôs. Encontra-se água em Marte! O mundo caminha a passos largos para o apocalipse climático! Implacável como o tempo, o futuro chegou. Boa parte dos temas suscitados pela ficção científica, temas que moldaram a nossa imaginação sobre o futuro, aos poucos, se desvela perante os nossos olhos vidrados. E, se hoje o futuro alcança nossos calcanhares, um dos papéis da ficção científica se torna ainda mais claro: pensar o presente, esse nó tecnocientífico, social, biológico, geofísico; essa trama complexa na qual se urdem humanos, ciborgues, robôs, animais, vegetais, rochas, águas. Delirar o presente (ainda mais do que a ciência o delira) com o olho no amanhã. Enxergar possibilidades, criar alternativas, construir mundo.

Autores como Istvan Csicsery-Ronay e Donna Haraway apostam na ficção científica não apenas como um gênero literário, mas também como um modo de percepção da realidade. Haraway fala de um modo de atenção SF (do termo em inglês *science fiction*), um modo de

1 Notícia “Google compra fabricante de robôs Boston Dynamics”, no portal G1: <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2013/12/google-compra-fabricante-de-robo-boston-dynamics.html>>

atenção que é *terraformante*, que procura criar mundo (*worlding*, em seu vocabulário), levando em consideração todas as formas de existência em suas imbricações múltiplas. Assim, ela enxerga a ficção científica, ao mesmo tempo, como uma ferramenta metodológica e uma inspiração criativa, e, de fato, como teoria política (GREBOWICZ, MERRICK, 2013, p. 112). Para Csicsery-Ronay:

SF não é apenas um gênero de entretenimento literário, mas um modo de consciência, uma hesitação complexa sobre a relação entre concepções imaginárias e realidade histórica se desdobrando no futuro. SF se orienta dentro de uma concepção de história em que ciência e tecnologia participam ativamente da criação da realidade e, assim, “implantam” incerteza humana no mundo não humano. (CSICSERY-RONAY, online, tradução livre)

Implantar incertezas, produzir curtos-circuitos, hesitar perante o ritmo desenfreado que a modernidade denominou progresso técnico-científico. E, para além de problematizar, ousar pensar em outras realidades. Existe hoje tarefa mais premente, projeto político mais importante? Ler/assistir obras de ficção científica traz à baila todas essas questões. Refletir sobre alguns (poucos) ângulos delas, usar as lentes da ficção científica para pensar algumas questões políticas contemporâneas, é o principal objetivo deste texto.

A principal guia nesse percurso será a americana **Octavia Butler**, uma escritora afrofuturista que, ao longo dos anos, vem ganhando o merecido reconhecimento como uma das melhores autoras de ficção científica de todos os tempos. As histórias de Octavia falam de espécies alienígenas, de viagens no tempo, de Terras pós-apocalípticas, tudo tingido pelo ponto de vista de personagens negras, pobres, mulheres, refugiadas. De fato, o tema do seu trabalho parece mesmo ser o da tenacidade dos excluídos perante os desafios que um mundo organizado às suas custas lhes joga a todo o momento. Octavia, é claro, sabe muito bem do que fala, sendo uma escritora negra num gênero que ainda é - e, em sua época, muito mais - largamente dominado por homens brancos. Donna Haraway,

falando da autora, diz:

Todo o trabalho de Butler como uma escritora de ficção científica é fixado na questão da destruição e do difícil florescimento – não apenas sobrevivência – no exílio, diáspora, abdução e transporte – o dom e o fardo terreno dos descendentes de escravos, dos refugiados, imigrantes, viajantes e dos indígenas também. (HARAWAY, Donna, 2013, p. 140, tradução livre)

O que é de se espantar é que um gênero fundado na especulação, no poder da imaginação, acabe contando, constantemente, as mesmas histórias de heroísmo e dominação, com os mesmos personagens, da mesma cor, do mesmo sexo e da mesma orientação sexual. O trabalho de Octavia e outros autores de ficção científica afrofuturista, feminista e queer (como Samuel R. Delany, Alice Sheldon, Ursula Le Guin, entre vários outros) nos mostra que podemos e devemos imaginar futuros em que as minorias também sejam peças-chave, em que suas experiências sejam importantes e levadas em consideração. Falando particularmente da relação entre ficção científica e negritude, no ensaio *The Necessity of Tomorrows*, **Samuel R. Delany** diz que “Nós precisamos de imagens do amanhã; e nosso povo precisa mais do que maioria. (...) Só tendo imagens claras e vitais das muitas alternativas, boas e ruins, de onde se pode ir, teremos qualquer controle sobre a maneira com que chegaremos lá” (DELANY, 1984, p. 35, tradução livre). Aqui, não se trata apenas da necessidade de se ver representado num gênero no qual as vidas de grande parte da população foram sempre relegadas a segundo plano, mas de algo ainda mais importante; trata-se de reivindicar futuros melhores para todo mundo e de construir esses futuros conjuntamente. Não é (apenas) uma questão de representação, mas uma questão de experimentação. E, claro, uma questão política por excelência.

O que nos leva ao conceito de “literatura menor”, como pensado pelo filósofo francês Gilles Deleuze, e que, acreditamos, pode nos ajudar a entender as potencialidades políticas inerentes à ficção científica afrofuturista, em geral, e à obra de Octavia Butler, em particular. Deleuze concebe três características principais das literaturas menores. Primeiramente,

elas “desterritorializam a língua maior”, criando uma língua menor dentro dela. É uma questão de encontrar, na língua maior, as partículas que possam fazê-la delirar, levá-la ao seu limite, criando a língua de um povo ainda por vir. A segunda característica é que, nelas, “tudo leva ao político”. Se, nas “grandes literaturas”, as questões individuais se conectam apenas a outras questões individuais, nas literaturas menores, o individual, quando observado com atenção, está imediatamente conectado às questões políticas. Por fim, a terceira característica diz respeito ao aspecto eminentemente coletivo das literaturas menores. Deleuze dirá que, pelo fato de o talento não ser um fator abundante nas literaturas menores, não se trata de uma enunciação individuada, pois não estamos falando de uma literatura de mestre, mas de uma enunciação coletiva, da expressão de uma transindividualidade – aqui, o político contaminou o enunciado por inteiro. Não há mais um sujeito definido, mas agenciamentos coletivos de enunciação que as literaturas menores exprimem e “onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou como forças revolucionárias por construir” (idem, p. 41). Não há um ser individuado separado de sua relação com o coletivo. O indivíduo só devém novas dimensões de ser através desse coletivo. Dessa forma, nas literaturas menores:

É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade ativa apesar do ceticismo; e, se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação o coloca mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (idem, p. 40)

A literatura menor, então, cria uma nova comunidade nos limites daquela em que existe, cria uma comunidade por vir. Podemos pensar as características das literaturas menores sob o prisma da ficção científica para entendermos melhor o seu funcionamento. Os melhores trabalhos de ficção científica são aqueles que arrastam nossas noções pré-concebidas da realidade para os seus limites, pegam algumas das suas partículas e as saturam ou

tiram tudo delas, de qualquer forma, as compõem em movimentos múltiplos, delirantes. Produzem, através da linguagem, esses buracos que nos permitem ver por trás dela, através dela. Neles, também tudo é político e coletivo – a ação individual não pode existir separada de um mundo novo inteiro criado, e que essa ação necessariamente cria e transforma continuamente. E, ainda que possamos citar muitos talentos únicos no campo da ficção científica, seu caráter não canônico, de borda, não pode ser ignorado; isso permite muito mais a produção de agenciamentos coletivos de enunciação, que recusam a maestria, a grande literatura, e vão encontrar em formas consideradas de baixa cultura novas maneiras de encarar o mundo, de refletir sobre ele, de criar possibilidades de transformação.

Para Deleuze, menor não é a configuração de certas literaturas, mas as potencialidades revolucionárias no seio de literaturas estabelecidas, grandes, canônicas. E se consegue isso a partir de uma desterritorialização da expressão, retirando a linguagem da sua função representativa, eliminando a metáfora como forma de retratar o mundo e apostando numa utilização intensiva da linguagem. A criação de imagens não é mais uma metáfora da realidade, mas uma produção de devires.

Para pensar uma teoria dessa ficção científica que explore seus devires-minoritários e que, portanto, não parta da territorialização nem da saga do herói, nos voltamos rapidamente ao texto *The Carrier Bag Theory of Fiction* (algo como “A Teoria da Ficção como Bolsa”), da escritora de ficção científica feminista Ursula Le Guin. A teoria de Le Guin se importa principalmente com as histórias que contamos e em como essas narrativas determinam quem está no centro e quem está nos limites disso que chamamos de civilização, construída à base da arma e da guerra. É com a voz de quem não faz parte dessa civilização, de quem não quer fazer parte, que ela se volta contra as narrativas do herói, que não é outra coisa senão o homem branco heterossexual ocidental. Contra a narrativa da palavra como arma, como lança do tempo, Le Guin vai postular a bolsa, o saco, o recipiente como o herói de suas histórias, como um tipo completamente diferente de herói.

A partir de Elizabeth Fisher, Le Guin discorre sobre a ideia de que o primeiro instrumento cultural foi, provavelmente, alguma espécie de receptáculo. Não o machado ou a faca ou a lança, mas um recipiente para carregar as sementes e as frutas, para levar o filho enquanto se coleta; “junto ou antes da ferramenta que força energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa” (LE GUIN, online). E, se são as histórias que importam, não se trata da história das armas, das matanças. Da lança que começa em um ponto e chega a outro ponto, acertando seu alvo pré-concebido. A história que exclui todos que não são leais à sua ideia de civilização. Enfim, a narrativa molar, por excelência, o contrário da literatura menor. Na teoria da ficção como bolsa, que Le Guin propõe, falamos numa narrativa que segura coisas, que forma uma rede com elas, articula elementos diversos, múltiplos, que não cabem na reta perpetrada pela lança. Nesse sentido, o conflito, a batalha, a guerra também são parte da narrativa do recipiente, eles só não são o seu único objetivo, pois o propósito dessa ficção não é “nem a resolução nem a estabilidade, mas o processo contínuo” (idem).

Nesse sentido, Ursula Le Guin refuta também a ideia de uma ficção científica como a mitologia da tecnologia moderna, no que essa noção tem de heróica, hercúlea, sendo a história do Homem conquistando o espaço, os alienígenas, o futuro etc. A ficção científica como uma ficção da bolsa está livre para explorar os devires-menores da sociedade, os seus limites, as histórias não contadas. Pode criar uma rede que articule tantos elementos distintos quanto quiser, uma rede que não considere o tempo como uma flecha sempre adiante, mas que possa atuar pelos seus entremeios, criando zonas de indiscernibilidade, incertezas que as narrativas lineares, progressivas, não podem se dar o luxo de ter. Donna Haraway (2013), ao falar desse texto de Le Guin, dirá que os recipientes sugerem histórias de devir-junto, de indução recíproca, ou seja, de agenciamentos coletivos de enunciação.

Ficção científica propriamente concebida, como toda ficção séria, não obstante

engraçada, é uma maneira de tentar descrever o que de fato está acontecendo, o que as pessoas realmente fazem e sentem, como as pessoas relacionam-se com tudo mais nesse vasto saco, essa barriga do universo, esse ventre de coisas a serem e tumba de coisas que foram, essa história sem fim. Nela, como em toda ficção, existe espaço para manter até mesmo o Homem onde ele pertence, no seu lugar no esquema das coisas; há tempo o bastante para coletar muitas aveias selvagens e também as semear, e cantar para o pequeno Oom, e ouvir a piada de Ool, e observar salamandras, e ainda assim a história não acabou. Ainda há sementes a serem coletadas, e espaço no saco das estrelas. (LE GUIN, online)

A ficção científica em que acreditamos é capaz de criar agenciamentos múltiplos, de nos arrastar para os encontros com as diferenças, com o desconhecido. Os agenciamentos, o encontro com a diferença, são temas recorrentes do trabalho de Octavia Butler. No seu conto mais famoso, *Bloodchild*, ganhador de prêmios como o Nebula e o Hugo, Octavia narra a última noite da infância de Gan, um refugiado humano num mundo alienígena. Ele e sua família vivem numa espécie de campo de concentração de humanos chamado Reserva. Os humanos e os Tlics, a espécie alienígena que domina o planeta, vivem uma relação simbiótica, ainda que desigual. Em termos gerais, os Tlics encontraram nos terranos os hospedeiros ideais para gestarem os ovos dos seus filhos. A relação entre as duas espécies já foi muito pior; antes da Reserva, os terranos, além de servirem como corpos-hospedeiros, eram drogados (os ovos Tlics têm propriedades psicotrópicas e afrodisíacas) e juntados aleatoriamente para reprodução e manutenção da espécie. Uma amiga da família de Gan, no entanto, a política Tlic T’Gatoi, está tentando mudar essas relações, primeiramente instituindo a Reserva e também experimentando uma nova forma de reprodução, em que os Tlics escolhem o seus humanos hospedeiros ainda na infância, acompanham o seu crescimento, ajudam a sua família etc.

É exatamente esse experimento que T’Gatoi está fazendo com Gan. Ela o escolheu, antes mesmo de nascer, para gestar os seus ovos, e, na noite narrada no conto, Gan terá que escolher se aceita ou não esse destino que lhe foi traçado. Assim, o conto subverte posições naturalizadas em nossa sociedade ocidental moderna (é o garoto que engravida; na espécie Tlic,

são as mulheres que se envolvem em política. São os alienígenas com aparência animal que utilizam os humanos por causa das suas funcionalidades), deslocando, assim, o foco do Homem (branco, heterossexual, ocidental etc.) e da narrativa do Herói tradicional, que resolve suas problemáticas na base da guerra, do fogo. O drama de Gan, nessa história-bolsa, nessa rede de relações e afetos, é muito mais íntimo e complexo; ele não envolve dominar o outro, subjugar-lo, mas, muito pelo contrário, se unir a ele, ser completamente vulnerável e aberto – ou não.

O problema é que Gan testemunha, nessa mesma noite, toda a dor, o sangue e as vísceras de um parto repentino de um humano grávido de um Tlic. Parto sobre o qual, descobre, ele não sabia tanto quanto imaginava – ele vê as larvas que nascem, que comem as cascas de seus ovos e estão prontas para comer a carne do hospedeiro, caso não sejam retiradas a tempo. Gan fica abalado e dividido. Por um lado, ele está completamente assustado, pela primeira vez, entendendo o escopo do poder que se investe sobre o seu corpo; por outro... ele ama T'Gatoi. Esse amor corre por baixo de toda a narrativa e é decisivo para Gan. Aqui, não podemos nos esquecer da literatura menor deleuziana: a escolha de Gan não é uma escolha apenas individual, dela depende o sucesso de uma ação que mudará o destino de toda a sua espécie nesse planeta. Sua decisão é política e coletiva. E é muito importante que, no fim das contas, Gan decida por aceitar carregar os ovos de T'Gatoi, apostando na diferença, no encontro com o Outro como produtor de novas realidades, novas formas de estar no mundo.

Mas Butler não se limita a celebrar o encontro, ela também o problematiza. Gan tem que desconfiar de toda a visão de mundo que lhe era dada, tem que enxergar tudo como alienígena para que sua escolha fosse realmente sua e não algo que lhe foi imposto. Gan entende também a sua responsabilidade, agora que ele sabe como um parto realmente se dá e quais são os perigos envolvidos. Por isso, ele demanda de T'Gatoi um tratamento horizontal (“Se nós não somos seus animais, se essas são questões adultas, aceite o risco. Há riscos, Gatoi, em lidar com um parceiro”) e ainda insemina em T'Gatoi, ao mesmo tempo em que ela implanta seus

ovos nele, a ideia de que todos os humanos merecem saber, entender os riscos que correm e, assim, poder decidir com clareza. Gan também se torna político nesse momento mais pessoal. Fronteiras são transpostas enquanto outras continuam latentes, e novas se apresentam. E é uma aposta no encontro com a diferença, na abertura, no devir, que Octavia Butler nos exige em sua história.

Na trilogia *Lilith's Brood*, Octavia continua explorando temas do encontro com o Outro e diferentes configurações de sexualidade e reprodução. Os livros se passam depois de um apocalipse nuclear que destruiu toda a Terra e os seus habitantes. Lilith Iyapo, a personagem principal, é uma mulher negra que acorda séculos depois do fim do mundo (ainda que, a princípio, não saiba), em uma nave alienígena, prisioneira de uma espécie chamada oankali. Os oankali viajam pelo espaço procurando novas formas de vida para trocarem material genético. Eles são capazes de “ler” os genes de todas as criaturas vivas, e os membros de um terceiro gênero, em particular (além do feminino e masculino), os ooloi, conseguem manipulá-los. Assim, eles passam gerações (que têm vidas muito maiores do que a média humana) viajando, armazenando material genético e fazendo trocas pelos lugares onde passam, deixando um pouco de si, levando um pouco dos outros. Eles fazem isso há tanto tempo, que ninguém sabe qual o planeta de origem da espécie e, com as misturas produzidas pelos encontros, qual era a sua forma original. Quando Lilith os vê pela primeira vez, sua forma não é tão diferente da humana (aqueles que teriam contato direto com os humanos tiveram o código genético manipulado para se parecerem mais com eles), mas ela ainda fica completamente assustada pelo que encontra: a pele acinzentada e os tentáculos cobrindo todo o corpo. A aproximação é lenta, demora anos para que Lilith aceite a troca que os oankali desejam fazer: eles tornaram a terra habitável novamente, e os humanos podem voltar a morar lá, desde que aceitem se reproduzir só com os oankali, formando, assim, um híbrido entre as duas espécies (eles também querem que Lilith os ajude a treinar os humanos salvos para viver na Terra sem as tecnologias com as quais estavam acostumados).

O conflito de Lilith, como o de Gan, é altamente político, coletivo: valerá a pena sobreviver, mas perder tanto da sua humanidade? A sua lealdade está com aqueles que destruíram a Terra ou com aqueles que a salvaram, mas a um preço gigantesco? Como na decisão de Gan, aqui também a balança do poder não está equilibrada. Mas, com Octavia, a questão nunca é tão simples quanto um poder apenas opressor: os oankali têm o destino dos terráqueos nas mãos e são hábeis em manipular os humanos para os seus planos, mas também são uma espécie cujos processos políticos são altamente horizontais, que só decide as coisas coletivamente e por meio de consenso e que nunca mente. Lilith decide sobreviver, a qualquer custo, e, com isso, carrega, para sempre, por sua longa vida aumentada por seus captores/futura família, o peso da sua escolha; muitos humanos a abominam por ter aceitado se misturar com os oankali, e ela não sabe como se sentir em relação a si mesma e em relação aos alienígenas que ela, aos poucos, aprende a amar. Ela quer ter filhos, ela quer ajudar a reconstruir a Terra e, se, para isso, ela precisa fazer um pacto que a transformará para sempre, ela viverá com as consequências. De fato, boa parte da obra de Butler gira em torno daquilo que precisa ser feito para sobreviver, das escolhas incrivelmente difíceis, das enormes dificuldades enfrentadas para se construir um mundo novo. E algo que fica claro nessas duas histórias, *Bloodchild* e *Lilith's Brood*, é que talvez seja preciso deixar de ser humano – pelo menos, essa ideia moderna de humanidade e o que ela traz de roldão, que seja a separação entre cultura e natureza, da humanidade e do resto do mundo, do sujeito e do objeto etc. É preciso aprender a olhar o outro, a amar o outro, a devir junto com o outro – aqui, essa experiência se dá na forma dos alienígenas que nossas personagens encontram em seus caminhos, mas podemos pensar nas tantas diferenças existentes entre humanos, e, mais além, nos animais e plantas que povoam nosso planeta. Como só podemos sobreviver como espécie se nos aliarmos a eles, se devirmos no mundo junto com eles.

Não é à toa, obviamente, que os personagens que carregam a decisão de mudar e se tornarem algo diferente de humanos para sobreviver, nas

histórias de Octavia, sejam negros, ou refugiados, ou mulheres, ou tudo isso misturado. E não apenas porque essas são características compartilhadas pela escritora. Mas porque são essas pessoas, são os seus devires-minoritários, revolucionários, suas histórias em rede, em saco, que sabem que mudar é necessário, que o status quo não interessa, que, em algum grau, o fim do mundo é tão iminente quanto necessário. O que significa realmente deixar de ser humano para quem nunca o foi de verdade? Nesse sentido, construir um outro futuro, um outro mundo, passa, necessariamente, por encontrar novas configurações de vida, novos acoplamentos, novas simbioses – Donna Haraway fala de um sympoiesis que viria substituir a autopoiesis:

Finalmente, e não um momento cedo demais, sympoiesis substitui a autopoiesis e todas as outras fantasias de autoformação e autossustentação. Sympoiesis é um saco [no sentido de Ursula Le Guin] para a continuação, uma aliança para devir junto, para ficar com o problema (*staying with the trouble*) de herdar os danos e as conquistas das histórias naturaculturais coloniais e pós-coloniais ao contar a narrativa da ainda possível recuperação. (HARAWAY, 2013, p. 146)

Ficar com o problema significa também admitir que o fim do mundo como o conhecemos não está nem um pouco longe de chegar. No livro *Há Mundo Por Vir?*, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro vão discutir largamente sobre as narrativas humanas do fim do mundo. Os autores comungam com os teóricos do Antropoceno a ideia de que uma nova era geológica está em andamento, uma em que a ação do homem (e não usamos a palavra homem aqui despropositadamente) tem tanto ou mais impacto no ecossistema terrestre que as forças geológicas e atmosféricas. E, se exatamente a separação entre cultura e natureza da modernidade é uma das culpadas pela aproximação eminente do fim do mundo, com sua narrativa de dominação da natureza e progresso capitalista desenfreado², ironicamente, o Antropoceno vem para acabar de uma vez por todas com

² O capitalismo, obviamente, é também um grande culpado pelo Antropoceno, mas os autores dizem que não pode ser eleito como o único – a União Soviética, por exemplo, não teve uma atitude diferente em relação à ecologia.

essa separação: a humanidade se torna um fenômeno da natureza, a cultura e o pensamento humanos são capazes de transformar indelevelmente o destino da Terra, numa escala cada vez maior e mais perigosa – uma “comunicação aterradora entre geopolítica e geofísica”. As histórias do fim do mundo não são novas, é claro, e, no livro, Danowski e Viveiros de Castro refletem sobre diferentes visões e imaginários sobre o fim, da expulsão de Eva e Adão do Éden à queda do céu dos Ianomâmi. No contexto que nos interessa aqui, no entanto, e no mesmo contexto da sociedade ocidental que provoca o cataclismo ecológico, é inegável a importância, e até a recente onipresença na cultura pop, das narrativas da ficção científica pós-apocalíptica. Os autores chamam essas histórias de um dos mitos da nossa época e, para eles, a fabulação mítica vem exatamente quando “a relação entre os humanos como tais e suas condições mais gerais da existência se impõe como um problema para a razão” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 17). Uma questão definitivamente colocada pelo fim do mundo.

Nos livros *The Parable of the Sower* e *The Parable of the Talents*, Octavia Butler novamente tematiza o apocalipse. Mas, dessa vez, não da forma abrupta e rápida de *Lilith's Brood*, em que a guerra nuclear destruiu a Terra antes mesmo do começo da narrativa. Nos dois livros (que deveriam formar uma outra trilogia, mas Butler morreu antes de poder concluí-la), o fim do mundo chega por via do aquecimento global e das mudanças climáticas. Ele é “lento”, como o nosso, como o que os autores de *Há Mundo Por Vir?* discutem. As pessoas demoram a perceber a gravidade da situação em que estão inseridas, esperando que a abundância do capitalismo pós-industrial dos países desenvolvidos retorne num passe de mágica. Atitude que irrita profundamente a protagonista, Lauren Olamina. No começo dos livros, Lauren é uma jovem negra, de uma família de classe média, que tem o luxo de viver numa vizinhança murada na região de Los Angeles, nos Estados Unidos. Mas ela sabe que isso não pode durar – do lado de fora dos muros, a cidade e o país estão abandonados e perigosos. Simplesmente andar nas suas ruas pode significar assaltos, surras, estupro, principalmente,

morte. Uma droga, em particular, faz com que os seus usuários tenham prazer orgásmico em colocar fogo nas coisas (ou pessoas) e vê-las queimar. A insegurança do lado de fora, uma hora ou outra, ia acabar com o sono tranquilo da comunidade de Lauren, e ela era a única a realmente se preparar para o inevitável. Quando o dia chega, Lauren é jogada nas estradas da Califórnia seca, em chamas; aos poucos, angariando pessoas para uma jornada ainda sem objetivo certo, entre hordas de caminantes sem rumo, onde roubo é apenas uma questão de sobrevivência, e estar pronta para matar é primordial se você deseja sobreviver.

Mas Lauren Olamina tem duas coisas diferentes, que levam sua história para além da simples distopia apocalíptica (ainda que esse elemento sempre permaneça de fundo): ela é empática e carrega, desde muito nova, a semente de uma ideia que a acompanhará para sempre. O fato de ser empática significa que ela partilha dos sofrimentos e prazeres das criaturas a seu redor. Já a ideia se chama Earthseed e é uma nova religião. Na verdade, o assunto principal dos dois livros (parábolas) é o desenvolvimento da religião fundada por Lauren. O deus de Earthseed é, pura e simplesmente, a mudança – tudo muda sempre e precisamos aprender a mudar juntos. O fim do mundo chegou, não adianta negá-lo; precisamos trabalhar em volta, por dentro, precisamos aprender a reformar (*reshape*), a moldar deus. A primeira comunidade Earthseed, chamada Acorn, não por acaso é completamente ecológica (inclusive por motivos financeiros). Eles plantam sua própria comida, reciclam tudo que consomem, trabalham duro e discutem Earthseed aos domingos. Mas Acorn não dura muito tempo; as pessoas que ainda negam o fim do mundo elegem um presidente evangélico extremista (soa familiar?) como o salvador da pátria, aquele que restaurará a glória da América. Os partidários do presidente, incitados por seus discursos contra os infiéis, invadem e dominam Acorn, roubam as crianças da comunidade (incluindo a filha de Lauren) e transformam os integrantes de Earthseed em escravos. Eles só conseguem fugir quando os seus captores são mortos por um deslizamento do morro em cujo pé a comunidade se fixava – deslizamento que acontece por desmatarem a encosta, o que Lauren

e seus companheiros nunca fizeram. Como todas as protagonistas de Butler, Lauren Olamina tem que passar por provações e sacrifícios gigantescos por causa de suas escolhas, mas, diferentemente das personagens que vimos anteriormente, Lauren criou sua própria alternativa. *Earthseed* é a *sua* ideia para mudar um mundo em colapso, para moldar suas formas, para devir um futuro mais justo.

É a questão do reflorescimento, aquela que Haraway já disse que Butler aborda tão bem. Da construção contínua, a cada decisão, de um mundo melhor. Através dos devires-minoritários da sociedade, contra as narrativas molares da conquista e da guerra (a guerra é a primeira decisão do líder evangélico em *The Parable of the Talent*), através de uma ficção-bolsa, que a tudo e todos pode carregar, as protagonistas de Octavia semeiam um outro futuro. Danowski e Viveiros de Castro, a partir de Bruno Latour, chamam esses semeadores de Terranos, e a batalha, agora, se dá entre os Terranos e os Humanos, aqueles que insistem em dividir e conquistar, em separar cultura e natureza, pensamento e mundo. O que está em jogo não é nada senão a sobrevivência da Terra. Com Butler, com Olamina, podemos enxergar um caminho em que o importante é a empatia com todas as espécies, o encontro com a diferença (*Earthseed* é formada por mulheres e homens, negros, latinos, brancos, homossexuais, heterossexuais etc. etc. etc.), o devir junto, a sympoiesis. Através da sua literatura afrofuturista, Octavia Butler nos diz que o fim desse mundo que está aí vai ser desagradável, certamente, mas talvez não seja tão ruim. Ele também é uma oportunidade, desde que ajamos e consigamos semear um futuro melhor. E Octavia sabe que as ferramentas para essa transformação, aquelas necessárias para moldar deus e nos moldar no mesmo processo, estão nas mãos dos excluídos do mundo; dos negros, dos refugiados, dos escravos. Lauren, depois de tudo que passou, de ser humilhada, estuprada, escravizada, de perder sua casa mais de uma vez, de ver familiares, amores, amigos morrerem, de perder sua filha, consegue ainda realizar seu sonho: no fim do livro, *Earthseed* começa a florescer e a enviar suas sementes para outros planetas. Lauren Olamina consegue, literalmente, semear outros mundos.

Para Samuel R. Delany, o objetivo da ficção científica não é dar respostas, mas oferecer questões. Mais que isso, oferecer *a próxima questão*, a questão a seguir. Desde a década de 80, e ainda antes, Butler estava iluminando as problemáticas do nosso tempo, apontando terríveis futuros possíveis e algumas cintilações de esperança, se agirmos a tempo. Ela se pergunta sobre abandonarmos a humanidade e fala de empaticamente nos juntarmos com os outros, outros Terranos e outras espécies, para, através de nossos devires-minoritários e revolucionários, criarmos novas realidades. Aí está a incrível potencialidade da ficção científica, em geral, e sua verve afrofuturista, em particular: pegar os problemas do presente e delirá-los, explorar suas potencialidades ao máximo, enchê-los de intensidade para podermos fazer, nesse grande panorama, buracos, traçar linhas de fugas. Octavia Butler foi uma das melhores criadoras do gênero exatamente porque as suas questões se tornam, a cada dia, mais prementes e incontornáveis: conseguiremos abandonar a humanidade? Conseguiremos nos entregar às diferenças e aos acoplamentos múltiplos? Conseguiremos devir um mundo novo? São perguntas-ementes e, por ora, fazemos o papel de vento, de abelha, tentando criar possibilidades para novas comunidades por vir.

Referências:

- BUTLER, Octavia. Bloodchild. In: *Bloodchild and other stories*. New York: Seven Stories Press, 2005.
- _____. *Lilith's Brood*. New York: Grand Central Publishing, 2007.
- _____. *Parable of the Sower*. New York: Grand Central Publishing, 1993.
- _____. *Parable of the Talents*. New York: Warner Books, 1998.
- CSICSERY-RONAY, Istvan. *The SF of theory: Baudrillard and Haraway*. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/icr55art.htm>>. Acesso em 26/08/2015.
- DANOWSKI, Déborah, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Sócio Ambiental, 2014.
- DELANY, Samuel R. The necessity of tomorrows. In: *Starboard Wine: more notes on the language of science fiction*. New York: Dragon Press, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- GROBOWICZ, Margret, MERRICK, Helen (Orgs.). *Beyond the cyborg: adventures with Donna Haraway*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013.
- HARAWAY, Donna. Sowing Worlds: a seedbag for terraforming with earth others. In: GROBOWICZ, Margret, MERRICK, Helen (Orgs.). *Beyond the cyborg: adventures with Donna Haraway*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013.
- LE GUIN, Ursula. *The carrier bag theory of fiction*. Disponível em: <<http://www.trabal.org/texts/pdf/LeGuin.pdf>>. Acesso em 05/10/2015.

CADETE ESPACIAL³

Ytasha Womack

Quando estava na quarta série, fantasiei-me de Princesa Leia para o Halloween. Leia, a princesa e líder nata das forças rebeldes em *Star Wars Episódio IV: Uma Nova Esperança*, era minha heroína na escola primária. É uma memória particular, porque se vestir toda de branco com uma espada de madeira na cintura, no meio de uma tempestade, e tentar explicar a vizinhos oferecendo doces que você é uma princesa cósmica é uma memória que você não esquece. Com duas tranças gigantes enlaçadas em rolos e espetadas cuidadosamente nos dois lados da minha cabeça, eu achei a ideia de ser uma princesa corajosa e inteligente bem legal. Mais tarde, eu iria entender o mito da Força e as batalhas arquetípicas entre ego e luz que deixam os fãs de *Star Wars* tão entusiasmados. Mas, como criança, eu ficava um pouco mais enfadada com sabres de luz e Ewoks, e contente que Luke e Leia não se apaixonavam, porque eram irmãos Jedi.

Enquanto era divertido ser a garota do espaço sideral em minha imaginação, a jornada para enxergar a mim mesma ou a pessoas negras nessa era espacial, nesse épico galáctico, era importante para mim. Através dos olhos de uma criança, a ausência de tal imaginário não me escapava. No que dependesse de mim, eu secretamente desejava que Lando Calrissian, interpretado pelo muso **Billy Dee Williams**, não tivesse perdido a Millennium Falcon em uma aposta – então, talvez ele, e não Han Solo, aparecesse mais na tela navegando através de sistemas solares. Eu desejava que, quando a face de Darth Vader fosse revelada, fosse do ator **James Earl Jones** a verdadeira voz por trás da máscara, e não que aparecesse o intérprete britânico David Prowse. E, finalmente, eu também

³ Texto gentilmente cedido para este catálogo pela autora Ytasha Womack e pela editora Chicago Review Press, Incorporated. Originalmente publicado na obra: WOMACK, Ytasha. *Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

desejava que a Princesa Leia, e não Luke, tivesse sido a primeira a ser treinada como um Jedi, e, então, eu poderia carregar um sabre de luz no Halloween, em vez da espada de madeira do meu irmão.

Enquanto talvez fosse fácil desqualificar esses desejos como besteiras infantis do passado, é em desejos assim – todos resultantes da óbvia ausência de pessoas não brancas no futuro/passado (lembre-se de que a história aconteceu muito tempo atrás, em uma galáxia muito, muito distante) – que as sementes foram plantadas nas imaginações de inúmeras crianças negras que também ansiavam se ver em espaçonaves mais rápidas do que a luz. Estando a diversidade da nação e do mundo, cada vez mais, em forte contraste com a diversidade de obras futuristas, não é surpreendente que tenha surgido o Afrofuturismo.

Não é surpreendente, tampouco, que, tendo deixado a Princesa Leia alguns anos solares para trás, eu tenha criado *Rayla 2212*, uma série multimídia, com música, livros, animação e jogos, que segue Rayla Illmatic. Rayla é uma estrategista rebelde e cidadã da terceira geração do Planeta Esperança, uma colônia da Terra convertida em zona de guerra daqui a 200 anos no futuro. Seu apelido é Princesa, e ela é encarregada de encontrar Moulan Shakur (observe as referências à Disney e a Tupac), um misterioso cientista que a treina para encontrar os Ausentes. A jornada a leva a vários mundos e épocas. Ela é uma mulher de pele escura. Ela tenta equilibrar sua atitude durona com uma inclinação para o amor, ela cita letras de músicas pop dos séculos XX e XXI como se fossem Shakespeare, e ela carrega uma bela e reluzente espada de dois gumes.

Amigos e colegas fizeram piadas dizendo que a imagem 3D de Rayla se parece comigo.

Não brinca.

Negra para o futuro (Black to the Future)

Fui uma afrofuturista antes que a palavra existisse. E qualquer fã de ficção científica, nerd de histórias em quadrinhos, leitor de fantasia, trekker ou ganhador de feira de ciências que já se perguntou por que pessoas negras aparecem tão pouco em representações pop do futuro, ou estão tão

nitidamente ausentes da história da ciência, ou, então, marginalizadas na galeria dos inventores do passado, e que se propôs a fazer algo para mudar isso, também pode ser qualificado como um afrofuturista.

Quando pessoas negras não são discutidas na história mundial, é um problema. Felizmente, equipes de historiadores dedicados e de defensores culturais conseguiram afastar a propaganda muitas vezes vendida como história para os estudantes do mundo, de modo a erradicar aquele erro grosseiro. Mas, quando, mesmo no futuro imaginário - um espaço onde a mente pode se estender para além da Via Láctea, para conceber viagens intergalácticas rotineiras, animais extraterrestres fofinhos, macacos falantes e máquinas do tempo -, as pessoas não podem imaginar uma pessoa descendente de não europeus um século adiante de nós, então um passo cósmico precisa ser dado.

Uma piada antiga dizia que os negros dos filmes de ficção científica dos anos de 1950 a 1990, geralmente, tinham um final sombrio. O homem negro que salvava o dia na versão original de *A Noite dos Mortos-Vivos* era morto por policiais que gostavam de apertar o gatilho. O homem negro que aterrissava com Charlton Heston no *Planeta dos Macacos* original logo foi capturado e posto em um museu. Um cientista negro, afoito em excesso, quase provoca o fim do mundo em *O Exterminador do Futuro 2*. Por vezes, o personagem negro nesses filmes aparecia como alguém silencioso e místico ou, talvez, como uma bruxa médica sinistra. De todo modo, era bastante claro que, nas representações artísticas do futuro da cultura pop, pessoas negras realmente não importavam.

Mas, então, veio o sucesso esmagador de *Matrix* e de *Avatar*. Ambos os filmes falavam de uma reelaboração do futuro que misturava misticismo, explorava os limites da tecnologia e defendia a autoexpressão e a paz. *Matrix* incluía um elenco de personagens multiétnicos, uma oposição tão grande ao legado homogêneo das representações *sci-fi* que até o crítico de cinema Roger Ebert perguntou se os realizadores do filme imaginavam um futuro dominado por negros. Então, **Denzel Washington** interpretou o salvador da humanidade no filme pós-

apocalíptico dos Irmãos Hughes, *O Livro de Eli*. A trilogia heróica *Blade*, com **Wesley Snipes**, inspirou uma nova linhagem de heróis vampiros negros, para não falar na febre de cosplay que levou inúmeros homens a usar a fantasia de Blade.

Will Smith, o rei dos blockbusters de verão e o cara esperto e gente boa contumaz, foi o herói inaugural da ficção científica no novo milênio. Como ator, ele salvou a Terra e a humanidade três vezes (e contando), para não falar de quando ele superou a tecnologia de vigilância em *O Inimigo do Estado*. Smith colocou uma pitada cósmica na representação monolítica do herói de ficção científica. Ele interpretou um devotado cientista e o último homem na Terra trabalhando para salvar a humanidade de um apocalipse zumbi em *Eu Sou a Lenda*; ele foi o piloto de caça durão que deu um soco em um alienígena e que podia pilotar aeronaves galácticas, pondo fim à invasão alienígena, em *Independence Day*; e ele interpretou um agente do governo de óculos escuros dedicado a manter os humanos desinformados acerca das populações alienígenas massivas, amigáveis e hostis, que frequentam a terra na trilogia *Homens de Preto*. Em *Depois da Terra*, Smith faz o papel do pai de um personagem interpretado por seu próprio filho, **Jaden Smith**, em um planeta distante, alguns milhares de anos depois de a Terra ter sido evacuada. Os dois homens, em uma viagem através do espaço, se encontram em uma Terra muito diferente, e a linhagem de salvadores do planeta continua. Deixando de lado esses marcos culturais, uma cultura mais ampla de cabeças da ficção científica negra agora assumiu para si a tarefa de criar suas próprias visões da vida futura, por meio das artes e da teoria crítica. E suas criações não se parecem com nada que tenhamos visto antes.

O que é o Afrofuturismo?

O Afrofuturismo é uma interseção entre a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação. “Geralmente defino o Afrofuturismo como um modo de imaginar futuros possíveis usando uma lente cultural negra”, diz **Ingrid LaFleur**, uma curadora artística e afrofuturista. LaFleur realizou uma apresentação no

independentemente organizado TEDx, no Fort Greene Salon, no Brooklyn, em Nova York. “Vejo o Afrofuturismo como um modo de encorajar a experimentação, reimaginar identidades e ativar a liberação”, ela disse.

Seja por meio da literatura, das artes visuais, da música ou da organização de base, os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude hoje e amanhã. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para a teoria crítica, o Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, da fantasia, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais. Em alguns casos, é uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais.

Pegue o caso do romance publicado de modo independente pelo próprio autor, *Discover: Volume 1 of the Darkside Trilogy*, de **William Hayashi**. A história segue a descoberta de supostos separatistas americanos negros que, desgostosos pela disparidade racial, criaram uma sociedade na lua muito antes da chegada de Neil Armstrong. A história realiza comentários sobre a teoria separatista, raça e política que invertem os temas nacionalistas do começo da corrida espacial.

Ou, então, considere a exposição *Black Kirby*, de **John Jennings** e **Stacey Robinson**, um tributo à lenda das histórias em quadrinhos Jack Kirby, que fez sua fama na Marvel e na DC Comics. A mostra gira em torno da pergunta: “E se Jack Kirby fosse negro?”, mostrando capas icônicas do artista usando temas da cultura negra. São traçados paralelos entre a cultura negra e a herança judia de Kirby, explorando a alteridade e a alienação, e acrescentando novas dimensões à cultura de heróis pop.

O Afrofuturismo também pode misturar o misticismo com comentários sociais. *Who Fears Death*, da premiada ficcionista **Nnedi Okorafor**, captura as lutas de Onyesonwu, uma mulher em uma África pós-nuclear e apocalíptica que está sob a tutela de um xamã. Ela espera usar seus recém-descobertos dons para salvar seu povo do genocídio.

Seja a moda afrofuturista da antiga cantora do Diddy-Dirty Money, **Dawn Richard** – revelada em seus clipes para o álbum digital *Goldenheart* –, ou o filme e videogame *Project Fly*, que foi criado pelo **DJ James Quake** e acompanha um grupo de ninjas negros no South Side de Chicago, a

criatividade da cultura de raiz negra na ficção científica e na fantasia vive uma evolução entusiasmante.

Essa cultura florescente é única. Ao contrário de eras anteriores, os artistas de hoje podem se valer do poder das mídias digitais, de plataformas sociais, vídeos digitais, artes gráficas, tecnologias de videogame e mais ferramentas ainda para contar e compartilhar suas histórias, conectando-se com audiências sem ter custos para isso – um presente dos deuses da ficção científica, por assim dizer, que era impensável na virada do século. Os guardiões das narrativas desapareceram com o modem de alta velocidade, e, pela primeira vez na história, pessoas não brancas têm uma maior habilidade para projetar suas próprias histórias. O cabo de guerra sobre pessoas negras controlarem a própria imagem muda consideravelmente quando um cineasta novato pode filmar sua própria série de ficção científica para a internet em uma DV cam de 500 dólares, para, então, postá-la no Youtube e promovê-la no Instagram e no Twitter.

Enquanto a tecnologia empodera criadores, o próprio envolvimento com a ficção científica e com a fantasia inverte o pensamento convencional sobre a identidade negra e coloca a imaginação em primeiro lugar. A identidade negra não precisa ser uma negociação entre estereótipos horríveis, uma visão distópica da raça (lembre-se das histórias sobre homens-negros-como-espécie-em-extinção, ou dos constantes relatos sobre “Por que mulheres negras estão solteiras?”), um senso abismal de impotência ou um reconhecimento de realidades difíceis. O fatalismo não é um sinônimo para a negritude.

Se o fio condutor de uma história ou a disposição de um artista não estivessem tingidos por fatalismo, preceitos sulistas ou realidade urbana, então alguns questionavam, até mesmo, se poderiam ser considerados “negros”. A autora de ficção científica de vanguarda e escritora **Octavia Butler**, que escreveu a famosa série *Parable* e abriu caminho para incontáveis heroínas e autores de ficção científica, disse que, invariavelmente, era confrontada em conferências por alguém que perguntava: “Mas o que a ficção científica tem a ver com pessoas negras?”.

A ascensão do nerd negro

Mais do que uma moda hipster, na qual óculos grandes, ternos apertados e calças pescando-siri são a norma, o fenômeno nerd negro normaliza todas as coisas formalmente consideradas nerds. Amantes de ciências, astrônomos amadores, fãs de histórias em quadrinhos, aficionados em tecnologia ou qualquer um que emprega análise de nível altíssimo só pela própria diversão pode ser considerado um nerd, de acordo com o conhecimento convencional. Hoje, tais interesses são legais, funcionais e, muitas vezes, necessários – ou, ao menos, há um mundo mais vasto, onde aqueles de mentes parecidas podem encontrar uns aos outros online e não estão limitados a andar com, digamos, o outro garoto do bairro que também curte física quântica. Uma ou duas décadas atrás, muitas crianças tinham que esconder suas paixões em um manto de frieza, atletismo e popularidade, ou então arriscariam ser isoladas e zombadas para todo o sempre.

O último projeto do documentarista **Tony Williams**, *Carbonerdious: Rise of the Black Nerd*, conta a história dessa mudança na cultura nerd. Autoproclamado entusiasta de tecnologia e amante de música e de quadrinhos, ele admite ser um nerd e viaja o país entrevistando nerds negros entusiastas de todas as áreas da vida. Na verdade, a sutileza do nerdismo foi celebrada na Black Geek Week, na Universidade de Illinois, em 2013, uma semana de painéis, contando com cientistas, animadores, ilustradores de quadrinhos, autores de ficção científica e especialistas em ficção científica. A maioria deles nasceu em famílias que encorajaram uma forte identidade cultural e uma curiosidade natural que os fizeram se sentir à vontade por estarem fora do centro. Eu também participei e fiquei impactada pelo senso de dever acompanhando os palestrantes. Hoje, esses nerds, outrora dentro ou quase dentro do armário, assumiram esta palavra um dia temida como uma medalha de honra, a recompensa final por sua persistência, inteligência e esperteza, e pelo inferno completo que frequentemente enfrentaram quando compartilhavam seus interesses nerds com colegas desinteressados. Hoje, esses nerds estão cada vez mais por cima,

trabalhando na indústria de tecnologia, possuindo lojas de histórias em quadrinhos, ilustrando como animadores ou estudando em laboratórios por todo o país. Todas aquelas horas solitárias de trabalho, aqueles anos infernalmente esquisitos e aqueles momentos de isolamento valeram a pena.

Na verdade, quando comentei de passagem, pouco depois da conferência, com algumas pessoas que eu estivera em um encontro de nerds negros, os ouvintes me confidenciaram que, a despeito de seus trajes elegantes, eles também eram nerds. Mas esse momento de união já acontecera antes. A noção apareceu na festa de lançamento do livro *How to Be Black*, de **Baratunde Thurston**, onde, após ouvirem diversas histórias satíricas, mas reais, as pessoas trocaram confidências sobre seus passados nerds. Histórias foram compartilhadas em uma hora de narração do Vocalo.org, na qual participantes compartilharam casos sobre a aceitação de seus nerds interiores.

Pessoas de todo o país revelavam os Ns gigantescos em seus peitos: parte confessando, parte orgulhosa, todos suspirando para ter a honra restaurada. Haveria o nerd interior se tornado um mecanismo de afeição? Embora o nerd negro não seja novo ao território americano – a América Negra tem uma história de intelectuais e nerds negros, ainda que nerd e intelectual não sejam necessariamente a mesma coisa –, a celebração estraçalha por completo com as noções limitadas de identidade negra. **Mia Coleman**, uma fanática por ficção científica que atravessa o país para ir a convenções do gênero, às vezes pedindo apoio a Carl Brandon Society, uma organização designada a encorajar a diversidade na ficção científica, diz que o gênero é o espaço perfeito para aqueles que tiveram dificuldade para se adaptar. “Eu adoro a ficção científica; ela pode salvar a vida das pessoas. Se você se acha esquisito, há um lugar bem grande que vai acolhê-lo. Ao invés de fazer com que se sinta esquisito e isolado, ela une as pessoas”.

As regras do cosplay

O mesmo vale para o cosplay. Cosplay, ou o ato de se fantasiar como seu personagem favorito dos quadrinhos, videogames, mangás ou animes, é bastante popular, totalmente geeky e realmente divertido. Há um grande número de participantes negros na comunidade cosplay, cada um vestido como seu herói favorito ou sua heroína favorita na ComicCons e em outros eventos ao redor do país. De Tempestade a Blade, de Batman a Supermoça, de Lanterna Verde a Pantera Negra, fãs negros de cosplay adotam maneirismos, trajes e maquiagem de todos eles. Na última ComicCon a que fui, vi um homem vestido de Django, o ex-escravo que se torna caubói em *Django Livre*. Um amigo viu uma dupla de marcianos formada por pai e filha.

Esse jogo livre com a imaginação, um jogo que não está limitado ao Halloween ou ao cinema, é uma ruptura com a identidade, ruptura esta que espelha o comportamento montado, associado a **George Clinton**, **Grace Jones** e outros excêntricos, agora chamados de afrofuturistas. Enquanto é tudo uma encenação, há um poder liberado ao romper parâmetros rígidos de identidade e adotar a personalidade de um de seus heróis favoritos.

“O cosplay é uma forma de empoderamento para crianças e adultos”, diz Stanford Carpenter, presidente e cofundador do Institute for Comics Studies, que diz que costumava desqualificar o fenômeno. Após comparecer a dezenas de ComicCons, no entanto, ele testemunhou o hábito de se fantasiar, mudando os heróis mascarados para sempre. “O cosplay diz respeito a empoderamento. Ele é sobre as possibilidades do que você pode ser ou fazer. E, quando você vê pessoas em grupos sub-representados, ele aumenta a fantasia libertadora de, digamos, não apenas ser o Super-Homem, mas também de questionar os papéis muito limitados que nos são designados. Esta ideia do super-herói tem uma dimensão adicional porque ela contraria muitos dos estereótipos que nos são impostos. É esta oportunidade de expandir as fronteiras do que você pode ser; e, quando você as expande, você está imaginando todo um

novo mundo e possibilidades para si mesmo que vão além da experiência de cosplay”, diz Carpenter. “É como subir ao topo da montanha, de onde tudo parece pequeno. Não é que você permaneça lá no alto para sempre, mas, quando você desce, você não é mais o mesmo. Você tem uma nova perspectiva. Uma escolha que você não conhece é uma escolha que você, na verdade, não tem. A imaginação é o maior recurso dos seres humanos. O cosplay trabalha isso. Ele coloca a imaginação e o desejo em ação, de uma maneira que permite que as pessoas olhem para as coisas de modo diferente”.

O que conferências nerds negras, confissões nerds, princesas guerreiras espaciais e fãs negros empolgados vestidos como Lanterna Verde e Blade têm a ver com o progresso? Tudo.

O Afrofuturismo solta as amarras da mente. Essa liberação para estimular o pensamento crítico é a razão pela qual museus, incluindo o Tubman African-American Museum, em Macon, na Geórgia, a Sargent Johnson Gallery, em Oakland, na Califórnia, e o Museum of Contemporary Diasporan Arts, no Brooklyn, promoveram exposições sobre o Afrofuturismo, todas com a esperança de envolver crianças e outras comunidades pouco habituadas às artes.

“O Afrofuturismo dá outra saída para os nossos jovens”, diz **Melorra Green**, coordenadora de artes visuais da Sargent Johnson Gallery, em Oakland. “Eles precisam ver pessoas fugindo da norma”.

Lembro-me de uma jovem afro-americana de vinte e poucos anos que assistiu às minhas aulas de roteiro uma vez. Ela se sentia imensamente frustrada porque queria escrever uma ficção histórica com personagens negros, mas se sentia tolhida pela realidade do racismo no passado. Não podia haver herói caubói, romance vitoriano, épico do sul anterior à guerra civil ou qualquer outra história sem a sombra da escravidão ou do colonialismo a amaldiçoar o destino de seus personagens. Ela não podia ter uma só ideia para uma história que tivesse final feliz, pelo menos não que tivesse se passado nos últimos 500 anos até, digamos, 1960. Quanto a escrever ficção científica ou a criar um mundo

no futuro ou a construir uma fantasia completa, ela não sabia como integrar a cultura negra à história. Os parâmetros de raça haviam aprisionado sua imaginação.

Um movimento que contraria os pressupostos históricos é o steampunk, que tem uma larga subcultura negra. Na verdade, os livros e as ilustrações que surgem da cultura são considerados steamfunk. O steampunk é um subgênero da ficção científica que usa tecnologias a vapor, da era do Velho Oeste e da era Vitoriana, como o pano de fundo para sagas sobre mundos históricos alternativos. As histórias são tão vívidas como as pessoas que se vestem de modo steampunk no mundo real – uma legião de pessoas obcecadas com o século XIX, vestindo corsets e anáguas, que modernizam a cartola e o relógio de bolso para a era contemporânea.

Em seu coração, o Afrofuturismo expande a imaginação muito além das convenções de nosso tempo e dos horizontes da expectativa, expulsando as ideias preconcebidas sobre negritude para fora do sistema solar. Seja por meio de histórias de ficção científica ou de uma excentricidade radical, o Afrofuturismo inverte a realidade.

O Afrofuturismo escreve suas próprias histórias.

“O Afrofuturismo, como a pós-negritude, desestabiliza as análises anteriores sobre a negritude”, afirma Reynaldo Anderson, professor-assistente de humanidades na Harris-Stowe State University e escritor de teoria crítica do Afrofuturismo. “O que me agrada no Afrofuturismo é que ele ajuda a criar nosso próprio espaço no futuro; ele nos permite controlar nossa imaginação”, ele diz. “Um afrofuturista não ignora a história, mas ele também não permite que a história restrinja seus impulsos criativos”.

O alvorecer de uma nova era

O termo “Afrofuturismo” foi criado pelo crítico cultural **Mark Dery**, que o usou em seu ensaio *Black to the Future*, de 1994, para descrever um grande número de análises desenvolvidas por universitários e artistas negros apreciadores de ficção científica que estavam revigorando as discussões sobre arte e mudança social através das lentes da ciência e da tecnologia nos anos 1980 e 1990. Dery aprofundou-se

em um sério estudo da cibercultura e deu um nome para as tendências tecnoculturais da América Negra. Os críticos musicais e culturais Greg Tate, Mark Sinker e Kodwon Eshun estavam entre os primeiros teóricos do Afrofuturismo, com interesse similar ao de Dery. As raízes da estética começam décadas antes, mas, com a emergência do Afrofuturismo como um estudo filosófico, subitamente artistas, como a lenda do jazz de vanguarda **Sun Ra**, o pioneiro do funk George Clinton e a autora de ficção científica Octavia Butler, foram redescobertos e revalorizados como agentes promotores de mudança social pelos afrofuturistas.

O papel da ciência e da tecnologia sobre a experiência negra como um todo foi desencavado e visto sob novas perspectivas. Inovadores musicais negros estavam sendo estudados pelo uso que faziam delas e pela criação de tecnologias progressistas. Inventores como **Joseph Hunter Dickinson**, que fizeram inovações no piano automático e na vitrola, foram vistos como ícones da produção musical negra. O uso de reverbs por **Jimi Hendrix** em sua guitarra foi reconsiderado como parte de um legado musical e científico negro. Outros exploraram o impacto social e histórico das tecnologias avançadas em pessoas de ascendência africana e como foram usadas para afirmar divisões raciais ou então para superá-las.

E muitos encontraram os paralelos entre os temas da ficção científica de abduções por alienígenas e o tráfico transatlântico de escravos, ao mesmo tempo assustadores e fascinantes. Então as histórias sobre alienígenas, na verdade, eram apenas metáforas para a experiência de negros nas Américas?

Os afrofuturistas tentaram desencavar as histórias ausentes de pessoas descendentes de negros e seus papéis na ciência, na tecnologia e na ficção científica. Eles também tentaram reintegrar as pessoas não brancas nas discussões sobre cibercultura, ciência moderna, tecnologia e cultura pop de ficção científica. Com a internet ainda na infância, eles esperavam facilitar o acesso igualitário às tecnologias do progresso, sabendo que sua adoção generalizada diminuiria o poder baseado na raça – e, esperançosamente, as limitações baseadas em cor –, definitivamente.

Nasce um movimento cibernético

A estudante de pós-graduação Alondra Nelson vivia em Nova York no final da década de 1990 quando lançou uma *listserv* na AOL, um dos primeiros fóruns de discussão na internet para estudantes e artistas que queriam explorar ideias sobre tecnologia, espaço, liberdade, cultura e arte tendo a ficção científica como eixo. Nelson era uma fã do gênero e via paralelos entre temas populares na ficção científica e temas na história e na cultura dos descendentes de africanos nas Américas. Ela ficava especialmente mobilizada pelo tema da abdução cultural e pelos cientistas negros não celebrados, frequentemente ausentes dos livros de história.

“O primeiro moderador foi **DJ Spooky**”, Nelson diz, referindo-se ao DJ famoso por remixar o filme *O Nascimento de uma Nação* ao vivo em uma turnê. Outros, incluindo a premiada autora *sci-fi* **Nalo Hopkinson** e o teórico Alexander Weheliye, também assinaram a lista. “O site se tornou um espaço de trocas ricas”, diz Nelson. A *listserv* se tornou um grupo do Yahoo!, depois disso, um grupo do Google, e, eventualmente, alguém criou um website. Por volta dos anos 2000, Nelson escrevia sobre Afrofuturismo para a revista *Colorlines*. “Escrevi sobre a comunidade e sobre o que estávamos tentando fazer”, ela diz.

Discussões sobre artes, direitos humanos ou marcos culturais entre pessoas descendentes de africanos, como essas, eram novas e empolgantes. Lá, havia uma gama de escritos e criações que eram deixados um pouco de fora do paradigma cultural e que, até então, não se encaixavam em nenhum movimento artístico existente – e esse novo prisma, influenciado pelo espaço sideral, dava a eles um contexto.

Conforme mais obras eram reveladas e discutidas nessa nova estrutura, tornou-se claro que havia uma tradição de obras futuristas e de ficção científica criadas por pessoas de ascendência africana, que se estendia até a África pré-colonial. Descobria-se que ser imaginativo e criativo no presente, até mesmo projetando a cultura negra no futuro, era parte de uma linhagem de resistência a estruturas de poder ameaçadoras. As conversas sobre esses assuntos levaram algumas pessoas a criar novas

obras e a redescobrir outras antigas, e um entusiasmo para documentar o movimento se seguiu. Subitamente, o mundo dos viciados em ficção científica e fãs de histórias em quadrinhos negros que se sentiam isolados em seus interesses e ignorados pelos criadores mais populares de ficção científica tinha uma casa virtual, uma estética na qual se basear e um passado academicamente reconhecido.

A ideia do Afrofuturismo era revolucionária, assim como o próprio uso do emergente espaço virtual que permitia a conversa. “Teria sido muito mais difícil ter aquela discussão dez anos antes”, diz Alexander Weheliye, hoje um professor que ensina Afrofuturismo e perspectivas pós-integração na Northwestern University.

Muitos dos professores e artistas mais proeminentes do Afrofuturismo eram participantes na *listserv*. “Estar na *listserv* oferecia um espaço para nossas ideias”, diz Weheliye. Nelson levou a conversa sobre o Afrofuturismo para além da análise artística, a ponto de criar mudanças para o futuro.

O próprio nome Afrofuturismo concentrava-se, sobretudo, em círculos acadêmicos e artísticos, especificamente naqueles círculos que participavam da discussão. Mesmo hoje, muitas pessoas criando obras afrofuturistas são neófitas ao termo. Mas as ideias de criar obras de ficção científica e explorar a participação de negros no futuro se espalham como um fogo indomável.

A internet continua a ser o principal ponto de encontro para afrofuturistas. Em 2008, Jarvis Sheffield criou o site BlackScienceFiction.com, um espaço para artistas, escritores, cineastas e animadores *sci-fi*. Motivado pela eleição de Barack Obama, Sheffield, um fã de quadrinhos e pai, queria criar um site com imagens variadas para seu filho. O site foi lançado com 10 perfis. Em 2012, tinha 2.016. “Sou viciado no site. Toda semana alguém posta algo novo”, diz Sheffield. Ele reuniu obras de escritores que tinham publicado no site e lançou *Genesis: An Anthology of Black Science Fiction*, em dois volumes. Hoje, o site é um grande portal para criadores de ficção científica.

A espaçonave aterrissa em uma Universidade e Faculdade Historicamente Negras (UFHN)

Minha introdução ao que depois eu iria descobrir que era o Afrofuturismo começou na faculdade. Eu não conhecia Nelson. Não conhecia Dery. Mas eu conhecia grupos de alunos de Clark Atlanta, Morehouse, Spelman e Morris Brown que se reuniam entre e depois das aulas para conversar. Eles estavam dispostos a honrar as conexões entre a história negra e a ficção científica e se baseavam na crença de que mais artes e mais escritos teóricos sobre o tema poderiam promover mudanças sociais.

Uma vez que esses grupos caminhavam a passos largos rumo à iluminação, a poucos anos do começo do século XXI, você podia se encontrar discutindo qualquer coisa entre eles, de metáforas no último lançamento do hip-hop underground à validade do Livro do Gênesis. Mas a lógica nas equações cíclicas que estes filósofos urbanos compartilhavam variava da física quântica à filosofia africana, à estética do cinema, a teorias econômicas, à teoria musical e muito mais. Os raciocínios sempre colocavam pessoas não brancas no coração dos teoremas. O flagelo de pessoas negras coletivamente delineou a hipótese, formulou o corpo de estudos e as conclusões, de algum modo, sempre unindo passado e futuro de forma tão intrínseca como os filamentos do DNA.

Kamafi, um estudante de física e de história nascido na Filadélfia, lançou um jornal underground sobre o assunto, que publicava ensaios e obras de seus colegas estudantes. Loquaz, esperto, incisivo como um chicote e orgulhoso, ele encarnava a estética do hip-hop como se fosse a capa de um guerreiro. Autoproclamava-se um “Du Boisiano” que saía por aí destruindo torres de marfim, utilizando conhecimento baseado na terra. Eu gostaria de pensar que fui uma das poucas pessoas que não foram lançadas ao espaço com seu arsenal charmoso de teoria, mas, ao menos uma vez, ele me deixou embasbacada: sua exaltação demolidora do **Parliament/Funkadelic**.

Na época, eu não via a profundidade de *One Nation Under a Groove* ou de *Freak of the Week* para além das hipnóticas linhas de baixo. Ele,

então, se pôs a explicar a cosmologia do Parliament/Funkadelic – um inspirador conto galáctico no qual o funk cumpria a função da Força em *Star Wars*, em um épico espacial que opunha malfeitores e aqueles à procura da luz, tudo contado em uma série de álbuns. Ele se referia aos duplos sentidos nas obras, às camadas múltiplas em várias letras. E, quando eu estava prestes a responder que ele estava inventando tudo, percebi que aquilo fazia algum sentido.

Porque a estética daquelas músicas estava pipocando em letras de hip-hop e neo-soul. A compositora **Erykah Badu**, que se graduou em física na Grambling University, outra UFHN, fez referências casuais à espaçonave P-Funk e à física quântica. Como uma moradora recém-chegada a Atlanta, eu estava sob o feitiço do segundo álbum do **Outkast**, sagazmente intitulado *ATLiens*. Entre os grupos de universitários que queriam discutir *Star Wars* e a redescoberta do P-Funk no hip-hop da década de 1990, o surgimento de uma estética era óbvio. Uma cultura de artistas e fãs de ficção científica, amigos entre si, estava usando a arte e plataformas de mídia para explorar a humanidade e experiências de povos na diáspora africana em obras futuristas.

Ao longo dos anos, fiquei fascinada pelo crescente número de pessoas que encontrei desenvolvendo arte que explorasse pessoas negras e o futuro. Artistas visuais, artistas gráficos, músicos, poetas, DJs, dançarinos, escritores e cineastas – cada um deles imerso em obras com temas fortemente marcados pela ficção científica e histórica, muitas vezes flertando com uma filosofia oriental ou africana, e todos utilizando personagens ou estéticas negras para desconstruir imagens do passado, de maneira a revisualizar o futuro.

Fui ao Museu de Arte Contemporânea, em Chicago, para ver a remixagem do DJ Spooky do filme *O Nascimento de uma Nação*, com scratches em discos e batidas retorcidas sublinhando uma versão reeditada e ritmada dos personagens fazendo blackface. Encontrei artistas como **Nicole Mitchell**, uma flautista e compositora de jazz que escreveu uma composição em homenagem a Octavia Butler, e **Chris Adams**

e **Jonathan Woods**, diretores de vídeo que incorporaram imagens e temas da ficção científica em suas obras. Cada vez mais, me encontrei conhecendo artistas que estavam se esforçando para criar um futuro digital, com uma urgência reflexiva só comparável a uma crescente cultura de afro-americanos devorando filmes, quadrinhos, música e romances, à procura destas próprias criações.

Tudo dava o que pensar em uma crescente lista mental para o meu próprio estudo privado. Claramente, essa linha de pesquisa era incategorizável – alguma psicologia pop benigna que unia ficção e fantasia com elementos históricos usados para dar peso a debates inacabáveis. Então, em um dia de primavera, eu estava em Chicago para uma exposição na G. R. N’Namdi Gallery. A galeria estava repleta de colecionadores e artistas, exultantes que o clima finalmente estava ficando menos frio, quando conheci uma mulher que fez um comentário que, mesmo ouvido indiretamente, pescou minha curiosidade. **D. Denenge Akpem**, uma artista e professora que eu já conhecera outra vez, mencionou que ensinava um novo curso na Columbia College, em Chicago. “Estou ensinando Afrofuturismo”, ela afirmou. Imediatamente, minha mente voltou, à velocidade da luz, para meus anos universitários e para o culto às análises entre colegas que discutiam fenômenos culturais. Ao mesmo tempo em que eu nunca antes ouvira o termo, eu sabia exatamente do que ela estava falando. “Você quer dizer que estão ensinando isso em faculdades agora?”, perguntei. A resposta dela foi “Bem, sim”.

Depois do choque, eu me dei conta, por que não iriam ensinar?

Há um grupo crescente de professores, os quais têm muito em comum com os famosos professores de hip-hop que apareceram há uma década, que estão dedicados ao estudo de obras que analisam as dinâmicas entre raça e cultura específicas às experiências de pessoas negras por meio de obras de ficção científica e de fantasia. Eles usam essas obras como uma plataforma para discutir questões relacionadas à humanidade – incluindo a guerra, o apartheid e genocídios –, enquanto exploram também questões de classe, espiritualidade, filosofia e história. Outros reconsideraram o uso

da tecnologia, suas aplicações na sociedade e seu papel na criação de arte como um processo. Outros, ainda, olham para essas análises como metodologias para liberar as pessoas de bloqueios mentais e limitações sociais. Mas cada um deles, do artista ao professor ao fã, prioriza a revisualização de pessoas negras em um futuro compartilhado harmônico, livre de questões de poder baseadas em raça. No mínimo dos mínimos, eles criam um futuro com pessoas não brancas integralmente envolvidas – algo que contraria o fracasso relativo da cultura pop em fazer o mesmo.

Vem bem a calhar que este livro esteja sendo publicado após a reeleição do primeiro presidente negro dos Estados Unidos. Um sonho tão caro aos futuristas do passado, não muito tempo atrás, a ascensão do presidente estaria limitada à ficção científica. Hoje, o futuro é agora. A primeira voz humana transmitida de Marte foi a do diretor da Nasa, Charles F. Bolden, um fuzileiro naval aposentado e ex-astronauta que é negro. O presidente encarregou a Nasa de pousar em um asteroide em 2025, e a empresa privada Mars One está recebendo inscrições para que terráqueos estabeleçam uma colônia em Marte em 2023. Estamos na aurora da era espacial comercial. A interseção entre imaginação, tecnologia, cultura e inovação é crucial. A sinergia entre os quatro cria um prisma informado que pode redefinir estilos de vida, visões de mundo e crenças. O Afrofuturismo, com frequência, é o guarda-chuva para um amálgama de narrativas, mas, em seu cerne, ele valoriza o poder da criatividade e da imaginação para revigorar a cultura e ultrapassar limitações sociais. A resiliência do espírito humano está em nossa capacidade de imaginar.

A imaginação é uma ferramenta de resistência. Criar histórias com pessoas negras no futuro desafia a norma. Com o poder da tecnologia e liberdades emergentes, artistas negros têm mais controle sobre suas imagens do que nunca.

Bem-vindo ao futuro.

MAIS CONSIDERAÇÕES SOBRE O AFROFUTURISMO⁴

Kodwo Eshun

Imagine uma equipe de arqueólogos africanos do futuro – um pouco de silício, um pouco de carbono, meio molhados, meio secos – escavando um sítio, um museu de seu passado: um museu cujos documentos arruinados e discos vazados são identificáveis como pertencentes ao nosso presente, o começo do século XXI. Vasculhando cuidadosamente através dos destroços, nossos arqueólogos dos EUAF – os Estados Unidos da África – iriam ficar espantados ao constatar quanto da subjetividade afrodiaspórica no século XXI constituiu a si própria por meio do projeto cultural de recuperação. Em sua Época de Recordação Total, a memória nunca se perde. Apenas a arte de esquecer. Imagine-os reconstruindo a estrutura conceitual de nosso momento cultural a partir daqueles fragmentos. Quais são os parâmetros daquele momento, os limites daquela estrutura?

A guerra da contra-memória

Em nossa época, deduzem os arqueólogos dos EUAF, o racismo imperial negou a pessoas negras o direito de pertencer ao projeto do iluminismo, criando, portanto, uma necessidade urgente de demonstrar uma presença histórica substantiva. Esse desejo determinou a cultura intelectual atlântica negra por diversos séculos.

Para estabelecer o caráter histórico da cultura negra, para trazer a África e seus sujeitos à história negada por Hegel e cia., foi necessário reunir contra-memórias que contestassem o arquivo colonial, situando, desse modo, o

⁴ Texto gentilmente cedido para este catálogo pela autora Ytasha Womack e pela editora Chicago Review Press, Incorporated. Originalmente publicado na obra: WOMACK, Ytasha. *Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

trauma coletivo da escravidão como o momento fundador da modernidade.

O trauma fundador

Em uma entrevista com o crítico Paul Gilroy em sua antologia *Small Acts*, de 1991, a romancista Toni Morrison afirmou que os sujeitos africanos que experimentaram a captura, o roubo, a abdução, a mutilação e a escravidão foram os primeiros modernos. Eles passaram por condições reais de exílio, alienação, deslocamento e desumanização, que filósofos como Nietzsche depois definiriam como quintessencialmente modernas. Em vez de civilizar pessoas africanas, os deslocamentos forçados e a commodificação que constituíram o tráfico negreiro significaram que a modernidade tornou-se suspeita para sempre.

Disputas correntes sobre reparações indicam que esses traumas continuam a influenciar a era contemporânea. Nunca é uma questão de esquecer o que demorou tanto tempo para ser lembrado. Ao invés disso, a vigilância que é necessária para acusar a modernidade imperial precisa ser estendida para o campo do futuro.

Fadiga do futurismo

Uma vez que a prática da contra-memória se definiu como um compromisso ético com a história, com os mortos e com os esquecidos, a produção de ferramentas conceituais que pudessem analisar e construir contra-futuros foi entendida como um abandono antiético do dever. A análise futurológica foi recebida com suspeita, cautela e hostilidade. Tais atitudes dominaram a academia na década de 1980.

Para artistas africanos, havia boas razões para o desencanto com o futurismo. Quando Nkrumah foi deposto em Gana, em 1966, o episódio assinalou o colapso da primeira tentativa de construção dos EAAF. A combinação de vingança colonial e insatisfação popular criou uma hostilidade prolongada em relação às utopias planejadas de um socialismo africano. Pelo resto do século, intelectuais africanos adotaram variações da posição que Homi Bhabha (1992) denominou “melancolia em

revolta”. Essa fadiga com a futuridade chegou aos ativistas culturais do *Atlântico Negro*, que, pouco a pouco, pararam de participar do processo de construção de futuros.

Imagine os arqueólogos usando seus emuladores para estudar os frágeis arquivos. Em seu tempo, é um lugar-comum que o futuro é um terreno cronopolítico, um terreno tão hostil e traiçoeiro quanto o passado. Conforme os arqueólogos pacientemente vasculham os arquivos do século XXI, eles ficam espantados com o impacto que essa constatação teve sobre esses seres esquecidos. Eles ficam tocados pela seriedade desses pais e mães fundadores do Afrofuturismo, pela responsabilidade que eles tiveram em relação ao que ainda-não-é, ao que virá a ser.

Controle por meio da previsão

Avança rápido para o começo do século XXI. Um momento em que futuros distópicos são rotineiramente invocados para esconder o presente em toda a sua infelicidade. Nesse contexto, investigações na produção de futuros se tornam fundamentais, ao invés de triviais. O campo do Afrofuturismo não procura negar a tradição da contra-memória. Antes disso, ele procura ampliar aquela tradição, reorientando os vetores interculturais da temporalidade do *Atlântico Negro* em direção ao proléptico, assim como ao retrospectivo.

É claro que o poder, agora, opera tanto preditiva quanto retrospectivamente. O capital continua a funcionar por meio da dissimulação do arquivo imperial, assim como ele o fez no último século. Hoje, no entanto, o poder também funciona através da antecipação, da administração e da entrega de futuros confiáveis.

Na era colonial do começo à metade do século XX, vanguardistas, de Walter Benjamin a Frantz Fanon, se revoltaram em nome do futuro, contra uma estrutura de poder que se baseava no controle e na representação do arquivo histórico. Hoje, a situação é reversa. Os poderosos empregam futuristas e extraem poder dos futuros que eles apoiam, condenando, desse modo, os despossuídos a viverem no passado.

O momento presente está se esticando, convertendo-se, para alguns, no que aconteceu ontem, alongando-se, para outros, no amanhã.

Capital SF

O poder agora utiliza um modo que o crítico Mark Fisher (2000) denomina “capital SF” (*sci-fi*). O capital SF é a sinergia, a troca benéfica para ambas as partes, entre mídias orientadas para o futuro e o capital. A aliança entre teorias do futurismo cibernético e da “Nova Economia” afirma que a informação é um gerador direto de valor econômico. Dessa maneira, informações sobre o futuro circulam como uma commodity cada vez mais importante.

Isso está presente em formalizações matemáticas, como simulações de computador, projeções econômicas, relatórios climáticos, plataformas de futuros na bolsa de valores, relatórios de think-tanks, artigos de consultorias – e também por meio de descrições informais, como filmes de ficção científica, romances de ficção científica, ficções sônicas, profecias religiosas e o capital de risco. Conectando os dois lados, estão híbridos formais e informais, tais como os cenários globais do futurista mercado profissional.

Olhando retrospectivamente para as mídias criadas a partir do boom dos computadores na década de 1990, é claro que o efeito das indústrias do futuro – definidas aqui como as indústrias entrecruzadas da tecnociência, da mídia de ficção, da projeção tecnológica e da previsão de mercado – foi alimentar o desejo por um boom tecnológico. Dado esse contexto, seria ingênuo compreender a ficção científica, localizada no campo expandido da indústria de futuros, como meras previsões do futuro distante, ou como um projeto utópico para imaginar realidades sociais alternativas.

A ficção científica pode ser melhor compreendida, nas palavras de Samuel R. Delany, como algo que oferece “uma distorção significativa do presente” (*Last Angel of History*, 1995). Para ser mais preciso, a ficção científica não está olhando para o futuro e nem é utópica. Antes disso, na expressão de William Gibson, a ficção científica é um meio pelo qual se pré-programa o presente (citado em Eshun, 1998). Olhando para

trás, dentro do gênero, fica aparente que a ficção científica nunca esteve preocupada com o futuro, mas sim em articular trocas entre seu futuro preferido e seu devir presente.

O amor da Hollywood dos anos 1990 por ficções de ciência e tecnologia, de *O Show de Truman* a *Matrix*, de *Homens de Preto* a *Minority Report*, pode, portanto, ser visto como marketing indireto do poder de produzir realidade das redes de computadores, que acaba contribuindo para explosões nas tecnologias que louvam. Conforme ideias da Nova Economia se sedimentam, futuros virtuais geram capital. Uma oscilação sutil entre previsão e controle está sendo articulada, na qual descrições bem-sucedidas ou poderosas do futuro têm uma crescente habilidade de nos atrair, de nos comandar para que as tornemos carne.

A indústria de futuros

A ficção científica agora é um departamento de pesquisa e desenvolvimento no interior de uma indústria de futuros que sonha com a previsão e o controle do amanhã. O mercado corporativo procura administrar o desconhecido por meio de decisões baseadas em cenários, enquanto a sociedade civil responde a choques futuros através de hábitos formatados pela ficção científica. A ficção científica opera por meio do poder de falsificação, da pulsão de reescrever a realidade e da vontade de negar a plausibilidade, enquanto as análises de cenários operam por meio do controle e da previsão de amanhã alternativos plausíveis.

Tanto a ficção científica quanto o cenário são exemplos de um futurismo cibernético que fala, no pretérito, de coisas que ainda não aconteceram. Nesse caso, o futurismo tem pouco a ver com a vanguarda italiana ou russa; antes disso, essas abordagens procuram modelar a variação no tempo, oscilando entre a antecipação e o determinismo.

Imagine o Programa Arqueológico Pan-Africano (PAPA) investigando o sítio com seus cronômetros. Repetidamente, eles vasculham as cinzas. Imagine os leitores em seus aparelhos, os indicadores apontando os perigosamente altos níveis de projeções hostis. Essa área mostra uma densidade extrema de previsões

distópicas, níveis que, se corretos, teriam tornado a própria existência dos arqueólogos impossível. O PAPA é mais sábio do que isso: tal delírio estatístico revela os fervorosos desejos e sonhos do mercado daquela época.

Distopia de mercado

Se cenários globais são descrições primariamente interessadas em criar futuros seguros para o mercado, então, a primeira prioridade do Afrofuturismo é reconhecer que a África, cada vez mais, existe como o objeto de projeções futuristas. A realidade social africana é superdeterminada por cenários globais intimidantes, projeções econômicas apocalípticas, previsões climáticas, relatórios médicos sobre a Aids e estimativas de expectativa de vida, todos estes prevendo décadas de miséria.

Essas poderosas descrições do futuro nos desmoralizam; elas nos orientam a afundar nossas cabeças em nossas mãos, a gemer de tristeza. Comissionados por multinacionais e organizações não governamentais (ONGs), esses futurismos do desenvolvimento funcionam como o outro lado das utopias corporativas, que tornam o futuro seguro para a indústria. Aqui, somos seduzidos não por faces sorridentes olhando reluzentes para uma tela; antes disso, somos ameaçados por futuros predatórios, que insistem que os próximos 50 anos serão hostis.

No interior de uma economia que se baseia em capital SF e futurismo de mercado, a África é sempre a zona da distopia absoluta. Há sempre um negócio confiável nas projeções de mercado para as crises socioeconômicas da África. As distopias de mercado objetivam prevenir contra futuros predatórios, mas sempre o fazem em um discurso que aspira a certeza incontestável.

A virada museológica

Para artistas africanos contemporâneos, entender e intervir na produção e na distribuição dessa dimensão constitui um ato cronopolítico. É possível ver uma forma que essa intervenção cronopolítica pode assumir olhando a obra de artistas africanos contemporâneos, como **Georges Adeagbo** e

Meshac Gaba. Na tradição de Marcel Broodthaers e Fred Wilson, os dois artistas voltaram-se para a emulação museológica, pondo a nu, manipulando, zombando e criticamente afirmando a estrutura contextualizadora e historicizante do conhecimento institucional.

O Museu de Arte Contemporânea (Contemporary Art Museum) de Gaba é “ao mesmo tempo uma crítica à instituição museológica como concebida em países desenvolvidos e uma formulação utópica de um modelo possível para uma instituição não existente. Essa natureza dual, crítica e utópica é relacionada ao artista (...) fundar uma estrutura onde não existe nenhuma, sem perder de vista as limitações de modelos existentes que pertencem a certa ordem econômica e social baseada nas realidades mais duras de dominação” (Gaba, 2002).

Intervenção proléptica

Seguindo a pista dessa “natureza dual, crítica e utópica”, um projeto de arte afrofuturista pode trabalhar na exposição e no reenquadramento de futurismos que atuam para prever e consertar a distopia africana. Para o artista africano contemporâneo de 2005, essas projeções de implacável desastre social contêm certas implicações conceituais.

O artista africano que pesquisa essa dimensão irá encontrar um espaço para diferentes tipos de designs antecipatórios, projetos de emulação, manipulação, parasitismo. Interpelações em futuros corporativos brilhantes, por meio de anúncios repletos de rostos sorridentes voltados para telas, podem se tornar uma piada amarga às custas das ilusões de multinacionais. Os artistas podem reconstruir os futuros predatórios, que insistem que os próximos 50 anos serão de desespero absoluto.

O Afrofuturismo, portanto, está interessado nas possibilidades de intervenção na dimensão do preditivo, do projetado, do proléptico, do visionado, do virtual, do antecipatório e do futuro condicional.

Isso implica a análise de três esferas distintas, mas que se entrecruzam parcialmente: primeiro, o mundo das simulações matemáticas; segundo, o mundo das descrições informais; e, terceiro, como Gilroy (2001)

aponta em *Between Camps*, a articulação de futuros com as formas cotidianas e predominantes da expressão de linguagem popular negra. Tendo conferido as implicações para a arte africana através da primeira e da segunda dimensões, agora voltamos nossa atenção para a terceira. Para trabalhar com esse material, o Afrofuturismo é obrigado a aproximar as audiovisões de extraterrestalidade, futurologia e de ficções tecnocientíficas com paciência e seriedade.

Imagine os arqueólogos em seu intervalo. Eles sentam ao redor de seus computadores de gel líquido gerando futuros possíveis para cidades reais por meio do World Scenarios, um videogame que formula cenários alternativos. Baseado em Lagos, com continuações a caminho, o jogo convida os usuários a especificar variáveis de transporte, consumo de energia, eliminação de resíduos e zoneamento residencial, comercial e industrial. O jogo retorna visões do que essas escolhas significarão para a vida em 2240.

Processo sônico do Atlântico Negro

É difícil conceber o Afrofuturismo sem um lugar para o processo sônico em seus modos vernáculo, especulativo e sincopado. A vida cotidiana da expressão de linguagem popular negra pode ser a antítese da arte contemporânea. Não obstante, essas histórias de futuros que já passaram podem ser afirmadas como um recurso valioso.

Imagine que o artista Georges Adeagbo criou uma instalação que usa as imagens das capas dos álbuns do Parliament e do Funkadelic, entre 1974 e 1980, para construir um novo ciclo mítico de fantasias sociopolítico-sexual-raciais da memória cultural dessa era. Imagine que os arqueólogos do futuro estão, agora, descobrindo fragmentos daquela obra, tecnofósseis dos objetos de amanhã...

O Afrofuturismo estuda os apelos que artistas, músicos, críticos e escritores negros fizeram ao futuro, em momentos em que qualquer futuro era difícil de ser concebido para eles. Em 1962, o bandleader e compositor **Duke Ellington** escreveu *The Race for Space* (Ellington, 1993), um breve ensaio que tenta pressionar o futuro a serviço da liberação negra. Em 1966,

entretanto, Martin Luther King, em seu texto *Para Onde Vamos Daqui?*, podia argumentar que o vácuo entre as realizações sociais e tecnológicas era profundo o suficiente para colocar a própria ideia de progresso econômico e social em questão (Gilroy, 2001).

Afrofilia in excelsis

Entre o fim do Black Power no final da década de 1960 e a emergência de um Pan-Africanismo popular em meados dos anos 1970, com **Bob Marley**, a imaginação musical afrodiaspórica foi caracterizada por uma afrofilia que invocava, ao mesmo tempo, um idílio liberacionista de arcaísmos africanos e a ideia de uma modernidade científica africana, ambos assumidos em um equilíbrio instável, porém útil.

Esse equilíbrio foi personificado, em termos populistas, pelas fantasias egiptológicas do **Earth, Wind and Fire**. A oscilação entre a África pré-industrial e a científica, todavia, foi estabelecida na década de 1950, com **Sun Ra**, o compositor e bandleader cujo conjunto da obra constitui uma cosmologia criada por ele próprio.

O momento cosmogenético

Em 1995, o grupo situado em Londres **Black Audio Film Collective** lançou *The Last Angel of History*, também conhecido como *The Mothership Connection*, seu filme de ensaio que continua sendo a mais elaborada exposição da convergência de ideias que formam o Afrofuturismo. Por meio da figura de um nômade viajante no tempo, conhecido como Data Thief (Ladrão de Informações), *The Last Angel of History* cria uma rede de conexões entre música, espaço, futurologia e diáspora. Processos sônicos africanos são aqui reconcebidos como telecomunicação, isto é, como os componentes distribuídos de um código para uma tecnologia secreta negra, que é a chave para o futuro diaspórico. A noção de uma tecnologia secreta negra permite ao Afrofuturismo alcançar um estágio de aceleração especulativa.

Imagine os arqueólogos olhando com os olhos semicerrados para a tela rachada da instalação de microvídeo que mostra Data Thief preso nos vácuos da história da África Ocidental...

O diretor do Black Audio, **John Akomfrah**, e o roteirista **Edward George** integraram uma tese do ensaio *Brothers from Another Planet*, escrito em 1993 pelo crítico John Corbett, cujo título faz referência ao filme de ficção científica de 1983 de **John Sayles**, no qual um alienígena assume uma identidade afro-americana para escapar de seus inimigos interestelares. Akomfrah e George abordam, em particular, a obra de **Sun Ra** e de seu grupo, a Arkestra; de **Lee Perry**, produtor de reggae, compositor e arquiteto de dub; e do produtor de funk do Parliament-Funkadelic, **George Clinton**, três figuras analisadas devido aos usos que fazem do estúdio de gravação, do vinil e do apoio à obra de arte e à gravadora como um veículo para álbuns conceituais que apresentam quadros mundiais mitológicos, programáticos e cosmológicos.

Corbett faz referência ao grupo de Ra, a Arkestra; ao estúdio de gravação de Perry, o Black Ark; e à Mothership Connection, o ciclo de álbuns do Parliament entre 1974 e 1981, para defender que “em vasta medida, independentes entre si, cada um trabalha com um conjunto de imagens mitológicas compartilhadas e com ícones como iconografias espaciais, a ideia de extraterrestralidade e a ideia de exploração espacial”.

Código de identificação não identificado

Na década de 1980, a tecnologia digital emergente de sequenciadores, samplers, sintetizadores e aplicações de software começou a embaralhar a capacidade de assinalar identidade e, desse modo, racializar a música. Processos familiares de reconhecimento racial tornavam-se não confiáveis. Ouvintes não podiam mais assumir que os músicos eram racialmente idênticos a seus samples.

Se a identificação racial se tornou intermitente e obscura ao ouvinte, para o músico, uma dimensão de heteronomia passou a estar disponível. A interface homem-máquina se tornou a condição e o tema do Afrofuturismo.

As fantasias ciborgues de produtores de techno de Detroit, como **Juan Atkins** e **Derrick May**, eram usadas tanto para aliená-los da identidade sônica quanto para familiarizar-se à alienação. As notas de **Thelma Golden** em direção à formulação de uma estética “pós-negra” para o século XXI descrevem esse momento cultural de processos sônicos baseados em um estudo do que fazem as práticas visuais baseadas em galerias.

As implicações do revisionismo

Gilroy argumenta que as articulações delineadas acima geralmente se sobrepõem a pontos de fulgor histórico. Analisar futuros populares negros, desse modo, é situá-los como consequências de movimentos sociais e de liberação, ou até mesmo partes diretas desses movimentos. Esses momentos podem ser historicizados por movimentos político-espirituais, como a Black Christian Eschatology e o Black Power, e por tradições político-esotéricas do pós-guerra, como a Nação do Islã (NOI), a Egiptologia, a cosmologia Dogon e a tese do Legado Roubado (“Stolen Legacy”).

A escatologia da Nação do Islã combinava uma narrativa racial para a origem humana com uma teoria catastrófica do tempo. Ogotomelli, o místico Dogon, oferecia um conhecimento astronômico da estrela Sirius B, elaborado pelos etnógrafos franceses Marcel Griaule e Germaine Dieterlen, que demonstrava um conhecimento científico africano superior e compensatório.

O desejo da Egiptologia de recuperar as glórias perdidas de um passado africano pré-industrial era animado por um autoritarismo utópico. Antes de *Black Athena*, de Martin Bernal (1988), *Stolen Legacy*, de George G. M. James (1989), simultaneamente enfatiza as conspirações brancas que ocultaram o legado roubado da ciência africana, revertendo o pensamento negro ao insistir na civilização africana original.

O Afrofuturismo não é, de modo algum, ingenuamente celebratório. O maniqueísmo reacionário da Nação do Islã, os mecanismos de compensação regressiva da Egiptologia, a cosmologia Dogon e as reversões totalizantes do afrocentrismo realizadas pelo Legado Roubado são

imediatamente evidentes. Escavando os momentos políticos de tais futurologias de linguagem vernácula, uma linhagem de visões de mundo que tenta reorientar a história ganha foco. Ao identificar a emergência e a disseminação de sistemas de crenças, se torna crítico analisar como, nas palavras de Gilroy, “mesmo quando o movimento que os produziu se esvai, permanece um grau de distúrbio temporal”.

Criando complicações temporais e episódios anacrônicos que perturbam o tempo linear do progresso, esses futuros ajustam a lógica temporal que condena sujeitos negros à pré-história. Falando cronopoliticamente, essas historicidades revisionistas podem ser entendidas como uma série de poderosos futuros competindo entre si, que infiltram o presente em taxas diferentes.

A lógica revisionista é compartilhada por historiadores revisionistas, como SunRaeGeorgeG.M.James, do *Legado Roubado*, e por intelectuais contemporâneos, como Toni Morrison, Greg Tate e Paul D. Miller. O argumento de Morrison de que escravos africanos que experimentaram a captura, o roubo, a abdução e a mutilação foram os primeiros modernos é importante para colocar a escravidão no coração da modernidade. A mudança cognitiva e de atitude exigida por sua declaração também mistura a filosofia com a brutalidade, e vincula a crueldade à temporalidade. O efeito é atar sistemas separados de conhecimento para acabar com a ilusão de inocência dos dispositivos de conhecimento.

O Afrofuturismo pode ser entendido como uma elaboração sobre as implicações da tese revisionista de Morrison. Em uma entrevista de 1991 com o escritor Mark Sinker, o crítico cultural Greg Tate sugeriu que o limite entre o significante e o significado poderia ser entendido como relativo à *Middle Passage*⁵ que separava a significação (o sentido) do signo (a letra). Essa analogia do terror racial com o processo semiótico uniu o mundo do trauma histórico com o dispositivo do estruturalismo. As

5 O autor faz um jogo de palavras entre duas acepções, completamente diferentes, de *Middle Passage*: passagem intermediária e tráfico negreiro. O limite entre o significante e o significado, em sua consideração, acaba por corresponder ao próprio tráfico de escravos (Nota do tradutor).

duas genealogias entrecruzaram-se com uma força inquietante que contamina o último e abstrai o primeiro.

Os usos da alienação

O Afrofuturismo não se limita a corrigir a história do futuro. Nem é uma simples questão de inserir mais atores negros em narrativas de ficção científica. Esses métodos são apenas os primeiros passos rumo à realização mais geral de que, na fórmula de Greg Tate, sujeitos afrodiaspóricos vivem o estranhamento que escritores de ficção científica concebem. A existência negra e a ficção científica são uma coisa só.

Em *The Last Angel of History*, Tate argumentava que “a forma em si, as convenções da narrativa em relação aos modos como ela lida com a subjetividade, se foca em alguém que está em desacordo com o dispositivo de poder da sociedade e cuja experiência profunda é de deslocamento cultural, alienação e estranhamento. A maioria dos contos de ficção científica lida dramaticamente em como o indivíduo irá lidar com estas sociedades e circunstâncias alienantes e excludentes, e isso praticamente resume as experiências de massa do povo negro no século XX pós-escravidão”.

No começo do século, Dubois denominou a condição de alienação estrutural e psicológica como “dupla consciência”. A condição da alienação, entendida em seu sentido mais geral, é uma inevitabilidade psicossocial que toda a arte afrodiaspórica usa em sua própria vantagem, por meio da criação de contextos que encorajam um processo de desalienação. A especificidade do Afrofuturismo está em construir abordagens conceituais a práticas de contra-memória para, deste modo, acessar memórias triplas, quádruplas, alienações anteriormente inacessíveis.

*Imagine que, mais tarde, naquela noite, após o sítio ter sido isolado, preparando-se para o próximo dia, depois dos PAPA terem sido todos desinfetados, um dos arqueólogos sonhe com seis toca-discos: a realização do sonho do Homem Invisível, personagem de **Ralph Ellison**, de escutar “What Did I Have to Do to Be so Black and Blue”, de **Louis Armstrong**, multiplicado pelo poder de seis.*

A virada extraterrestre

O Afrofuturismo usa a extraterrestralidade como uma alegoria hiperbólica para explorar os termos históricos, as implicações cotidianas do deslocamento imposto à força e a constituição de subjetividades do *Atlântico Negro*: de escravos a pretos, a pessoas de cor, a *évolués*, a negros, a africanos, a afro-americanos.

A extraterrestralidade, desse modo, se torna um ponto de transvaloração, por meio do qual essa variação, ao longo do tempo, entendida como uma mutação forçosa, pode se tornar um recurso para especulação. A alegoria espacial não deve ser entendida tanto como escapismo, mas antes como uma identificação com a potencialidade do espaço e um distanciamento em relação à zona de alta pressão da hostilidade racial perpétua.

Não é que subjetividades negras estejam aguardando que autores de ficção científica articulem o mundo de suas vidas. É o contrário. As convenções da ficção científica, marginalizadas dentro da literatura, mas centrais ao pensamento moderno, podem funcionar como alegorias para a experiência sistêmica de sujeitos negros pós-escravidão no século XX. A ficção científica, como tal, é reformulada à luz da história afrodiaspórica.

O Afrofuturismo, dessa forma, encena uma série de retornos enigmáticos ao trauma constitutivo da escravidão à luz da ficção científica. Isolando a enigmática frase “Apocalypse bin in effect” [“O cesto do apocalipse está em vigor”], da faixa de 1992 *Welcome to the Terrordome*, do **Public Enemy**, o ensaio *Loving the Alien*, escrito em 1992 por Mark Sinker, afirmou que esta letra pode ser interpretada de modo a equiparar a escravidão, que teria sido experimentada como um apocalipse, a uma abdução alienígena: “Os navios atracaram há muito tempo: eles já arrasaram sociedades inteiras, abduziram e alteraram geneticamente grupos enormes de cidadãos (...). A África e a América – e por extensão a Europa e a Ásia – já são, de várias maneiras, nações alienígenas”.

Um ziguezague temporal

O Afrofuturismo aborda a música contemporânea digital como um intertexto de citações literárias recorrentes, que podem ser usadas e citadas como declarações capazes de reordenar a cronologia na imaginação e de fantasiar a história. A declaração lírica é tratada como uma plataforma para a especulação histórica. A realidade social e a ficção científica criam uma relação mútua entre si, na mesma frase. Os encontros com alienígenas e as abduções interplanetárias que as pessoas experimentaram como ilusões durante a Guerra Fria já aconteceram no passado, de verdade.

Todos os sintomas específicos de um encontro imediato já aconteceram em uma escala gigantesca no passado. A ilusão coletiva de um encontro imediato é transplantada para o tráfico negreiro. O efeito não é questionar a realidade da escravidão, mas desfamiliarizá-la por meio de um ziguezague temporal que reordena suas implicações se valendo de ficções sociais do pós-guerra, fantasias culturais e da ficção científica moderna. Todos esses elementos começam a parecer modos elaborados de dissimular e admitir o trauma.

Mitos do *Atlântico Negro*

Em 1997, essa estética do estranhamento foi levada ao limite pelo **Drexciya**, o grupo de enigmáticos produtores, sintetistas e designers trabalhando em Detroit. No texto da capa de seu CD *The Quest*, o Drexciya (1997) propunha uma nova narrativa de ficção científica para o tráfico negreiro. Os “Drexciyans” são seres capazes de respirar debaixo d’água, mutantes aquáticos que descendem das “escravas negras grávidas arremessadas dos navios, aos milhares, durante o trabalho por estarem doentes e serem uma carga indesejada”.

Poderia ser possível para humanos respirar debaixo d’água? Um feto no útero de sua mãe está certamente vivo em um ambiente aquático. É possível que elas tenham dado, no fundo do mar, à luz bebês que nunca precisaram de ar? Experimentos recentes mostraram ratos capazes de respirar oxigênio líquido e um bebê humano prematuro salvo da morte certa respirando oxigênio líquido por meio de seus pulmões

subdesenvolvidos. Estes fatos, combinados às aparições relatadas de monstros do pântano na costa sudeste dos Estados Unidos, tornam a teoria do tráfico escravo inquietantemente verossímil.

Ao tratar *O Atlântico Negro* (1993) como uma ficção científica que é desenvolvida por meio de uma análise em quatro etapas da imigração e da mutação da África para a América, o Drexciya construiu uma mitologia do *Atlântico Negro*, que especula, com êxito, a respeito do código evolucionário da subjetividade negra. Por sua vez, o projeto inspirou uma série de pinturas abstratas da artista afro-americana **Ellen Gallagher** e respostas, na forma de ensaios, dos críticos Ruth Mayer e Ben Williams.

O projeto do Drexciya recentemente se expandiu rumo ao espaço. Para o seu CD *Grava 4*, lançado em 2002, o grupo contatou o Registro Internacional de Estrelas, na Suíça, para adquirir o direito de nomear uma estrela. Tendo batizado e registrado sua estrela como *Grava 4*, uma nova instância em sua ficção sônica é produzida. Ao embalar sua ficção especulativa em composições eletrônicas que dizem respeito a um espaço extraterrestre existente, o Drexciya garantiu para si o direito imperial de nomear e colonizar o espaço interestelar. O absurdo de comprar e possuir uma estrela distante de modo algum diminui o direito contratual de propriedade com o qual o grupo se envolveu. O processo de ratificação, então, se torna a plataforma para uma intervenção inesperada: uma declaração sono-ficcional que funde o metafórico e o jurídico, e o sintético e o cartográfico. O fato contratual se mistura com a ficção sônica, que se mistura com o mapeamento astronômico em uma colonização da imaginação audiovisual contemporânea antes da chegada militar.

Em conclusão: o Afrofuturismo pode ser caracterizado como um programa para a recuperação das histórias de contra-futuros criadas em um século hostil à projeção afrodiaspórica e também como um espaço no qual o trabalho crítico de produzir ferramentas capazes de intervir no atual regime político pode ser levado a cabo. A produção, migração e mutação de conceitos nos campos do teórico e do ficcional, do digital e do sônico,

do visual e do arquitetural exemplificam o campo expandido do Afrofuturismo, considerado como um projeto multimídia distribuído através dos nós, centros, anéis e estrelas do *Atlântico Negro*. Como uma caixa de ferramentas desenvolvida por e para intelectuais afrodiaspóricos, o imperativo para codificar, adotar, adaptar, traduzir, adulterar, retrabalhar e rever esses conceitos, sob as condições especificadas neste ensaio, tende a persistir nas décadas que estão por vir.

Referências:

- AKOMFRAH, John. *The Last Angel of History*. London: Black Audio Film Collective, C4/ZDF, 1995.
- BERNAL, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Vol. 1, *The Fabrication of Ancient Greece, 1785–1985*. Piscataway, N.J.: Rutgers University Press, 1988.
- BHABHA, Homi. Postcolonial Authority and Postmodern Guilt. In *Cultural Studies*, editado por Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler. New York: Routledge, 1992.
- CORBETT, John. Brothers from Another Planet. In *Extended Play: Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham: Duke University Press, 1994.
- DREXCIYA. Liner Notes. *The Quest. Submerge SVE-8*. Compact disk, 1997.
- ELLINGTON, Duke. The Race for Space. In *The Duke Ellington Reader*, editado por Mark Tucker. New York: Oxford University Press, 1993.
- ESHUN, Kodwo. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books, 1998.
- FISHER, Mark. SF Capital. *Themepark* magazine, 2000.
- GABA, Meshac. *Short Guide to Documenta XI*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2002.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- . Living Memory: A Meeting with Toni Morrison. In *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London: Serpent's Tail, 1994.
- . *Between Camps*. Allen Lane, 2001.
- JAMES, George G. M. *Stolen Legacy: Greek Philosophy Is Stolen Egyptian Philosophy*. Khalifahs Book Sellers (reimpressão), [1954] 1989.
- SINKER, Mark. Entrevista com Mark Tate. Transcrição inédita, *Arena* magazine, 1991.
- . Loving the Alien. *The Wire* 96, 1992.

POR DENTRO DO AFROFUTURISMO: UM GUIA SÔNICO ⁶

Ashley Clark

De **Sun Ra** e **Public Enemy** a **Flying Lotus** e **Janelle Monáe**, músicos negros adaptaram os temas e a iconografia da ficção científica para imaginar realidades negras alternativas. Este artigo convida você a embarcar em uma viagem pelo estranho e maravilhoso mundo do Afrofuturismo com nosso guia musical.

Como descrever o termo “Afrofuturismo”?

Bem, aqui está uma breve tentativa: a palavra representa uma estética artística flexível e também uma estrutura para uma teoria crítica que aborda obras multimídia interessadas em tratar de experiências negras imaginadas e alternativas. A autora **Ytasha Womack** escreve: “O Afrofuturismo combina elementos da ficção científica, da ficção histórica, da ficção especulativa, do afrocentrismo e do realismo mágico com crenças não ocidentais”.

Embora o termo em si tenha sido cunhado pelo teórico cultural americano **Mark Dery**, em seu influente ensaio *Black to the Future*, de 1994, as ideias por trás do conceito permearam a cultura negra por muito tempo, particularmente na esfera da música. O que se segue é uma playlist comentada⁷ – ou um guia sônico, se você achar melhor – para ajudá-lo a navegar pelo maravilhoso, vasto e estranho mundo do Afrofuturismo.

O homem-chave do afrofuturismo é Sun Ra. Nascido Herman Poole

⁶ Texto gentilmente cedido para este catálogo pela autora Ytasha Womack e pela editora Chicago Review Press, Incorporated. Originalmente publicado na obra: WOMACK, Ytasha. *Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

⁷ Escute a playlist em

<<http://open.spotify.com/user/ashstreath85/playlist/0e1pyRaYmgp7bdFi2Zieom>>.

Blount, na cidade propícia às leis de Jim Crow⁸ de Birmingham, Alabama, em 1914, Ra assegurava que não era oriundo deste planeta. Cuidadosamente, ele compôs uma persona mítica e intangível, misturando ideias e estéticas da ficção científica com misticismo egípcio. Tudo isso inspirou a música que ele produziu até sua morte, em 1993.

O bizarro e inclassificável filme *Space Is the Place* (1974), de **John Coney**, traz Ra interpretando uma versão de si próprio como um profeta cuja missão é reunir a juventude negra marginalizada de sua época para realocá-la no paraíso utópico do espaço. Ao lado de sua banda, a Arkestra, ele também manda ver em algumas músicas fabulosas, incluindo a mágica faixa-título. Obras anteriores, como a dissonante *Astro Black*, fundem, com naturalidade, pensamento cosmológico com grooves insondáveis e perturbadores.

A segunda figura crucial do afrofuturismo é o primeiro e único **George Clinton**. Seus projetos **Funkadelic** e **Parliament** exploraram a ficção científica e a mitologia espacial de maneiras inovadoras e cheias de vida. Suas grandes ideias sempre foram inseparáveis de sua música, que ele descrevia como “P-Funk” (funk puro, sem cortes). Como Clinton comenta no brilhante documentário de **John Akomfrah** sobre o Afrofuturismo, *The Last Angel of History* (1996), ele queria ir aonde nós “ainda não tínhamos visto pessoas negras” – isto é, no espaço sideral. Sua música prenuncia uma era espacial na qual personagens negros são os protagonistas primários e os árbitros culturais do futuro. Os lendários shows em estádios do Parliament na década de 1970 eram famosos por receberem a visita de um óvni imenso e cintilante, que surgia do teto em meio a nuvens de fumaça e efeitos pirotécnicos.

O álbum essencial do Parliament, *Mothership Connection* (1975) – no qual *Star Child*, de Clinton, veio à luz –, é o lugar para começar, mas todo seu catálogo está recheado de ideias cósmicas e alteregos arrebatadores,

⁸ As leis de Jim Crow eram leis de segregação racial aplicadas em esferas estaduais e locais no sul dos Estados Unidos. Instituído desvantagens sociais, econômicas e educacionais, algumas delas estiveram em vigência até 1965 (nota do tradutor).

como *Dr. Funkenstein*, “O demônio disco com o som monstro / O ghoul maneiro com o transplante de gingado”⁹.

O filme *The Last Angel of History* menciona o influente produtor jamaicano **Lee “Scratch” Perry** como o terceiro pilar do Afrofuturismo musical. Se Ra tinha sua Arkestra e Clinton tinha sua Mothership, então Perry tinha seu Black Ark, o lendário estúdio onde ele continuou a produzir seu space-reggae ecoante. Sobre a música de Perry, Dery comentou: “Em seus momentos mais misteriosos, ela soa como se tivesse sido feita de matéria escura e gravada no campo gravitacional esmagador de um buraco negro”. Um exemplo disso é a faixa *Disco Devil*, um remix super-dub do clássico da década de 1970 de **Max Romeo**, *Chase the Devil*.

Kodwo Eshun, crítico cultural e autor do livro-manifesto Afrofuturista *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* (1998), comentou a respeito do que conecta a música desses três grandes artistas negros: “Eles não têm nada em comum com a ideia habitual de música negra como algo que pertence ‘à rua’ ou ‘ao palco’ – não é nem ao vivo e nem está à solta no urbano. É uma música impossível, imaginária”. “Impossível”, “imaginária” – essas são palavras-chave quando se consideram ideias do afrofuturo.

Outros prolíficos artistas de reggae, como o jamaicano **King Tubby** – um engenheiro de som e especialista em eletrônicos – e, mais tarde, o mestre guianense do dub **Mad Professor**, elaboraram grooves tão profundos como o mar, que reverberam como o medo e o assombro de algo oriundo de uma realidade extraterrestre.

Músicos de jazz de vanguarda nos anos 1960 e 1970 miraram planos superiores com suas composições sônicas experimentais, de texturas densas, e com capas de álbuns alucinatórias e afrocêntricas – estas, uma clara inspiração para as animações coloridas no drama romântico de **Terence Nance**, *Uma Supersimplificação de Sua Beleza*

⁹ The disco fiend with the monster sound / The cool ghoul with the bump transplant.

(*An Oversimplification of Her Beauty*, 2012).

Na vanguarda, estava o saxofonista **Ornette Coleman**, que, como o brilhante documentário *Ornette: Made in America*, de **Shirley Clarke** (1985), revela, foi procurado pela Nasa para compor música para o seu programa espacial. Isso não é de surpreender: as improvisações alucinadas e cortantes de Coleman parecem sempre operar em um nível mais subliminar e superior, e, em 1972, até chegou a lançar um álbum simplesmente intitulado *Science Fiction*.

Outros grandes artistas de jazz, como **Alice Coltrane**, **Don Cherry** e **Miles Davis**, expandiram os limites da música (incluindo experimentos pioneiros com eletrônicos), ao mesmo tempo em que frequentemente exploravam ideias complexas de espiritualidade, cosmologia e realidades alternativas.

Não se pode falar sobre Afrofuturismo sem mencionar o pioneiro do hip-hop, pai do electrofunk e fundador da organização Universal Zulu Nation: o **DJ Afrika Bambaataa**. A ascensão da música eletrônica e o gradual colapso das fronteiras entre homens e máquinas abriram novas avenidas para o engajamento com temas científicos e socioculturais.

Como a teórica cultural Tricia Rose sagazmente observou em *Black to the Future*: “O que artistas como Afrika Bambaataa viram no uso de robôs pelo Kraftwerk foi uma compreensão de si, uma compreensão deles mesmos como já sendo robôs. Adotar ‘o robô’ refletia uma resposta para uma condição existente: em específico, eles compreenderam que eram força de trabalho para o capitalismo, que tinham muito pouco valor como pessoas nesta sociedade”. Se isso parece pesado, espere até escutar o hino-bomba de 1982 de Bambaataa, *Planet Rock*, que sampleava o gélido refrão de *Trans-Europe Express*, do Kraftwerk.

O grande pianista de jazz **Herbie Hancock** foi outro dos pioneiros a mesclar elementos musicais eletrônicos com uma dimensão visual. Seu álbum *Future Shock*, de 1983, é uma obra-prima incontestável do electrofunk, enquanto o icônico vídeo para o single *Rockit*, dirigido pelo ex-membro do 10CC **Kevin Godley**, trazia robôs dançando ao ritmo da

música e dos scratches da vitrola.

Ao longo dos anos, críticos, incluindo Dery, comentaram a escassez de ficção-científica negra – algo surpreendente, dados os subtextos comuns ao gênero de luta social, alienação e deslocamentos forçados (especialmente a escravidão, que muitos críticos comparam a uma experiência *sci-fi*). Ainda assim, o crítico Julian Jonker afirma que “poucos destes debates operam na interface entre ciência e estética, que é o ponto de partida obrigatório da expressão cultural negra contemporânea”.

Para falar sobre ficção científica negra, ele conclui, “pode ser melhor abandonar o literário e olhar para o que (...) Kodwo Eshun chamou de ‘ficções sônicas’: a variedade de sons futuristas negros que definiram o rumo da música eletrônica antes e depois das raves”. Nós já falamos sobre Afrika Bambaataa, mas seus herdeiros, o trio de Belleville – **Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson** –, criaram uma tempestade de fogo musical – o techno – na Detroit do final da década de 1980. Com um som mecanizado, ao mesmo tempo futurista e extraterrestre (a “alteridade” central às ideias afrofuturistas), estes pioneiros do techno estabeleceram uma influente cena de música eletrônica.

May uma vez descreveu ironicamente a cena techno de Detroit como sendo “um erro completo (...) como se George Clinton e o Kraftwerk ficassem presos em um elevador, com apenas um sequenciador para fazê-los companhia”. Atkins, enquanto isso, um fã confesso de ficção-científica, fala, em *The Last Angel of History*, sobre um desejo de perpetuar a revolução tecnológica por meio da música. “Sintetizadores”, ele diz, “representam a habilidade de fazer sons espaciais. Eu quero pousar um óvni em cima das músicas”.

Mais tarde, os misteriosos **Drexciya**, também baseados em Detroit, misturariam um posicionamento secreto, underground, em relação à mídia tradicional – algo como uma versão musical do Anonymous contemporâneo –, com arcanos mitológicos para potencializar o efeito dramático de sua música amaldiçoada e cheia de camadas. Seu nome, por exemplo, se referia a um mítico país subaquático habitado pelas crianças não nascidas de mulheres africanas grávidas jogadas ao mar de navios negreiros. Estas

crianças teriam se adaptado para respirar debaixo d'água.

O polímata de Washington DC **DJ Spooky** (nascido Paul Miller), enquanto isso, começou sua carreira artística escrevendo ficção científica, antes de mudar para apresentações e produção musical e, finalmente, realizar arte digital de vanguarda. Ele é talvez mais conhecido por seu inovador *Renascimento de uma Nação* (*Rebirth of a Nation*, 2005), um picotado, esticado e remontado mash-up do clássico racista de D. W. Griffith, que o presidente Woodrow Wilson descreveu em 1915 nos seguintes termos: “é como se a história fosse escrita com relâmpagos”.

A resposta de Spooky? “Eu me pergunto o que ele teria dito do clássico *Adventures on the Wheels of Steel*, de Grand Master Flash (1981)”.

Como *The Last Angel of History* mostra, a ideia de fazer música eletrônica colapsando as fronteiras entre o homem e a máquina, tal como desenvolvida em Detroit, também permeou a cultura da música dance da Grã Bretanha. **A Guy Called Gerald**, de Manchester, foi um mestre de batidas quebradas e pulsantes, construindo paisagens sonoras perturbadoras no final da década de 1980. Nos anos 1990, o drum ‘n’ bass e o jungle foram gêneros repletos de cosmologia e de imagens da ficção científica. Artistas como **Goldie**, de Bristol, operaram na tradição afrofuturista, elaborando paisagens sonoras espaciais e digitais que teciam comentários – às vezes de modo oblíquo, às vezes explícito – à vida urbana contemporânea. O duo londrino **4hero**, em álbuns como *Parallel Universe* (1995) e *Two Pages* (1998), habilmente entrelaçou jazz e breakbeats com imagens e temas do espiritualismo, de óvnis e da astrologia.

Ideias afrofuturistas também encontrariam uma casa pronta para recebê-las no hip-hop, no qual a criação de alteregos coloridos e controversos e de contos poeticamente elevados da vida urbana, desde o começo, foram características marcantes. Além disso, como o autor Greg Tate observa, “o sample é um modo de fundir todas as eras da música em um chip – uma memória racial digitalizada”. A fusão digital e as referências cruzadas da cultura são ideias altamente afrofuturistas.

O grande Public Enemy, liderado por Chuck D, chamou seu clássico

álbum de 1990 de *Fear of a Black Planet*, emprestando uma sagacidade da ficção científica a uma crítica veemente das relações raciais da América contemporânea. Outros, como **Dr. Octagon**, alterego de Kool Keith, usariam a música para investigar onde a ficção científica termina e a existência negra americana começa. A canção amaldiçoada *Earth People* (1996), de Octagon, é o relato alucinado em primeira pessoa de um alienígena de Júpiter – um viajante no tempo, ginecologista, para ser mais preciso – que aterrissa na Terra para pesquisar a vida urbana. Nosso lírico e ferozmente eloquente narrador felizmente tem muito mais a dizer do que a figura muda que aterrissa no Harlem em *The Brother from Another Planet*, de **John Sayles** (1984).

Mais ao sul, os showmen extravagantes do hip-hop **OutKast** inspiraram-se livremente em George Clinton e no P-Funk, atrás de elementos para sua aparência e seu som, seguindo a tradição da ficção científica em seu clássico segundo álbum, *ATLliens* (jogo de palavras entre seu estado natal, Atlanta, e a palavra aliens), de 1996. O acadêmico Mark Bould sugere que o título simboliza o “estranhamento do grupo em relação à sociedade americana, (...) a cidade do interior de seus anos de formação e suas condições hostis são de outro mundo”.

Ideias e estéticas afrofuturistas fizeram um retorno triunfal nos últimos anos, e a artista na linha de frente é Janelle Monáe, de Kansas City, que surgiu na cena em 2007 com ideias altamente conceituais e com um alterego pronto, chamado Cindi Mayweather. A própria Janelle explica: “Cindi é um androide e eu adoro falar sobre androides porque eles são o novo ‘outro’. As pessoas têm medo do outro, e eu acredito que iremos viver em um mundo com androides devido à tecnologia e aos modos como ela avança”.

Se você quiser um pouco mais de teoria, a acadêmica Marlo D. David, remetendo a Tricia Rose, afirmou que “na era da escravidão, pessoas de descendência africana eram humanas o bastante para viver e amar e ter cultura, mas, ainda assim, não eram humanas na medida em que eram ‘máquinas’, força de trabalho para o capitalismo”. Ela argumenta que

Monáe e outros afrofuturistas manipulam essas referências simbólicas do passado e do futuro, resultando em uma terceira entidade, “uma identidade ciborgue, em resistência àquele binário involuntário”.

Além de Monáe, muitos outros artistas inovadores continuaram a explorar ideias e imagens da ficção científica. Flying Lotus, também conhecido como Steven Ellison, de Los Angeles, buscou inspiração em uma miríade de fontes, incluindo a música cósmica realizada por sua tia-avó Alice Coltrane, funk e soul da década de 1970, ficção científica e até mesmo música para videogames.

King Britt, que foi o curador do evento de Afrofuturismo MOONDANCE, no Moma PS1, de Nova York, é, ele mesmo, músico e DJ, enquanto os músicos de hip-hop experimental **Shabazz Palaces**, de Seattle, ostentam alguns dos mais pungentes sons e imagens cosmológicos da contemporaneidade. Há também **Ras G**, que foi descrito como o novo Sun Ra. Quando você escutar suas confecções densas e cheias de camadas e conhecer sua queda por imagens do espaço sideral, você vai entender por quê.

Finalmente, enquanto seria difícil defender que a energética canção pós-punk *Born in Flames*, do **Red Krayola**, é afrofuturista em qualquer sentido convencional, ela é também a irresistível – e, francamente, algo estressante – música-título de um dos grandes filmes inspirados pelo Afrofuturismo: a distopia feminista viajante de **Lizzie Borden** de 1983.

SOBRE OS AUTORES

Carlos Calenti é formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo e é Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente, cursa o doutorado nesta instituição e escreve uma tese sobre a obra do autor norteamericano William Burroughs, particularmente seu livro *Almoço nu*, na qual reflete sobre questões políticas das Sociedades de Controle, assim como formas de subjetivação encontradas na obra de Burroughs. Também pesquisa temas relacionados à literatura de ficção científica, principalmente suas vertentes feminista, queer e afrofuturista.

Ytasha Womack é escritora, dançarina e inovadora. O seu livro “*Afrofuturism: The World of Black Sci Fi and Fantasy*” explora a cultura negra da ficção científica, dos geeks, dos quadrinhos e o legado do futurismo. Ela é autora dos livros aclamados criticamente “*Post Black: How a New Generation is Redefining African American Identity*” e “*Rayla 2212*”. Também é coeditora da antologia sobre hip-hop “*Beats, Rhyme & Life: What We Love and Hate About Hip Hop*”. Ytasha formou-se na Universidade de Clark Atlanta e estudou Gerência de Mídia, na Universidade de Columbia, em Chicago.

Kodwo Eshun é escritor, teórico e cineasta. Estudou Literatura Inglesa na Universidade de Oxford e Romantismo e Modernismo na Universidade de Southampton. Atualmente, é professor do Departamento de Cultura Visual da Universidade de Goldsmiths, em Londres. As pesquisas de Eshun abordam cibercultura, ficção científica e música com um foco de interseção entre esses temas e a diáspora africana.

Ashley Clark é jornalista freelancer e curador de mostras de filmes. Autor do livro “Facing Blackness: Media and Minstrelsy in Spike Lee’s Bamboozled”. Responsável pela curadoria da Mostras sobre Afroturismo: “Inside Afrofuturism” (BFI Southbank, 2014) e “Space Is The Place: Afrofuturism on Film” (BAMcinematek, 2015). Formou-se em Estudos de Filme e História Americana, na Universidade de Sussex.

LONGAS

BEM-VINDO AO TERRORDOME (WELCOME II THE TERRORDOME)



Ngozi Onwurah

(90 min., 1995, Reino Unido, 18 anos, DVD)

Em um futuro próximo, Terrordome é um enorme gueto onde toda a população negra foi forçada a viver. Após um incidente envolvendo Spike e sua irmã, Anjela, as tensões raciais, a pobreza e a brutalidade explodem em um violento conflito. É o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no Reino Unido. Essa distopia é influenciada pela mitologia africana, pelo cinema de Spike Lee e pelo hip-hop do grupo Public Enemy.

BOM DIA, ETERNIDADE



Rogério de Moura

(98 min., 2010, Brasil, 10 anos, DVD)

O filme conta a história de Clementino, fictício famoso ex-jogador de futebol que teve fama e sucesso. Participou da Seleção Brasileira de Futebol, na Copa do Mundo de 1958, na Suécia. Atualmente, velho, caído no esquecimento, vive das lembranças de um tempo de glória e sucesso. Tornou-se uma pessoa amarga e rancorosa. Acredita que sua vida acabou. Odete, sua esposa, é, ao mesmo tempo, companheira, mãe e enfermeira. Um dia, um acontecimento mágico mudará a rotina do casal. Clementino tem a chance de viver tudo novamente.

BRANCO SAI, PRETO FICA



Adirley Queirós

(93 min., 2014, Brasil, 12 anos, DCP)

Tiros em um baile black na periferia de Brasília ferem dois homens. Um terceiro vem do futuro para investigar o acontecido e provar que a culpa é da sociedade repressiva. O filme mistura elementos do documentário e da ficção científica para recriar e, ao mesmo tempo, vingar os eventos reais de brutalidade policial acontecidos em um baile charme, na Ceilândia/DF.

CRUMBS



Miguel Llansó

(68 min., 2015, Etiópia/Espanha, 18 anos, DCP)

O filme é um romance de ficção científica coproduzido pela Espanha e Etiópia. Candy, o herói da narrativa, está cansado de catar sucatas de civilizações extintas e sonha com uma vida longe do estado de medo perpétuo. O herói embarca, então, em uma jornada épica e surreal pelas paisagens de uma Etiópia pós-apocalíptica, na tentativa de chegar à nave espacial que há anos paira sob os céus do país.

DRYLONGSO



Cauleen Smith

(86 min., 1998, EUA, 12 anos, Digital)

Pica, heroína do filme, é uma menina com uma missão. Armada com uma câmera Polaroid, ela está determinada a documentar a existência de jovens negros. Ela, como muitos, está convencida de que eles são uma espécie que, em breve, será extinta. Seus instantâneos obsessivos irão levá-la a muitos personagens excêntricos do seu bairro, que a farão reconhecer o valor de sua vida e seu trabalho.

NASCIDAS EM CHAMAS (BORN IN FLAMES)



Lizzie Borden

(80 min., 1983, EUA, 18 anos, DVD)

A narrativa do filme está situada 10 anos após a revolução mais pacífica da história dos Estados Unidos, na qual o governo socialista ganha o poder. O filme apresenta uma distopia em que os problemas de muitos grupos progressistas - minorias, liberais, organizações dos direitos homossexuais, feministas - são tratados ostensivamente pelo governo. Apesar da revolução, ainda existem problemas com desemprego, com as questões de gênero e com a violência. Em Nova York, nesse tempo futuro, um grupo de mulheres decide se organizar e se mobilizar para levar adiante essa revolução, mais do que qualquer homem - e muitas mulheres - imaginaram em suas vidas.

ORNETTE: FEITO NA AMÉRICA (ORNETTE: MADE IN AMERICA)

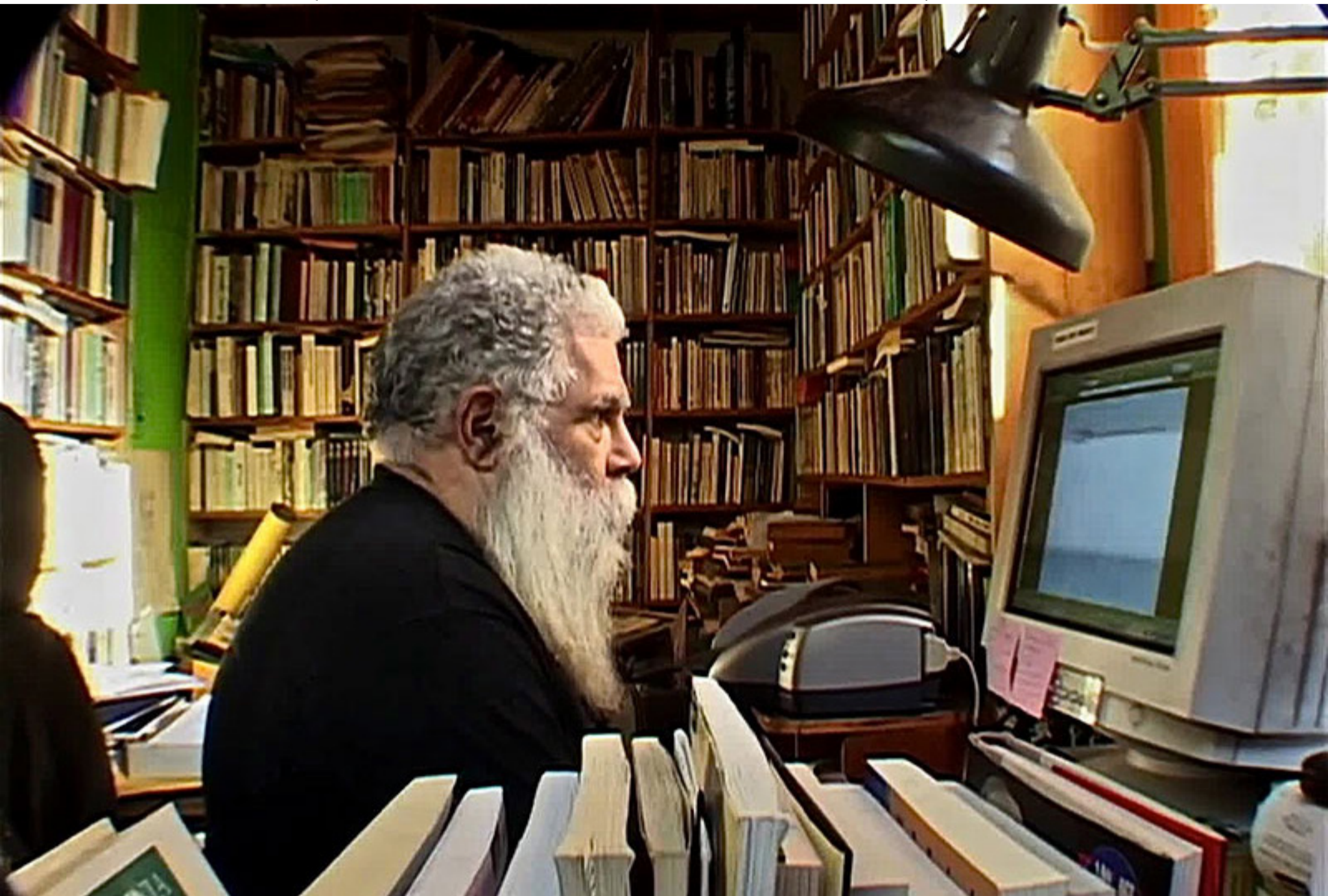


Shirley Clarke

(85 min., 1985, EUA, 12 anos, Digital)

O documentário narra de forma criativa os acontecimentos da vida e carreira do saxofonista e jazzista Ornette Coleman. A narrativa mistura, de forma livre (influenciada pelo estilo experimental do jazz de Coleman), fragmentos de performances, entrevistas, vídeos de músicas experimentais e reencenações da infância do músico.

*POLYMATH: A VIDA E
AS OPINIÕES DE SAMUEL R. DELANY*
(THE POLYMATH, OR THE LIFE AND OPINIONS OF SAMUEL R. DELANY, GENTLEMAN)



Fred Barney Taylor

(75 min., 2007, EUA, 16 anos, DVD)

Um documentário sobre o prolífico autor de ficção científica e crítico literário Samuel R. Delany. O escritor lembra, em detalhes, a experiência de ser negro no final dos anos 40 e 50 em Nova York e as particularidades de sua infância no Harlem. O escritor também fala sobre suas experiências como jovem adulto gay, com uma vida sexual bastante promíscua, enquanto ele escrevia os seus primeiros livros.

SPACE IS THE PLACE



John Coney

(85 min., 1974, EUA, 18 anos, 35mm)

O filme mostra o legendário jazzista experimental Sun Ra e sua “Arkestra” em sua busca de se tornarem exploradores do espaço. A intenção dos músicos é a de fundar um novo planeta com afro-americanos, levando-os para longe da Terra com o poder da sua música. Uma intrigante mistura de jogos de cartas, viagens intergalácticas no tempo, naves espaciais e música, *Space is the place* imagina o espaço como uma zona utópica livre de racismo, onde todos são livres para criar o seu próprio destino.

SUN RA: A JOYFUL NOISE



Robert Mugge

(60 min., 1980, EUA, Livre, Digital)

O filme documenta performances do jazzista Sun Ra e sua “Arkestra” na Filadélfia, em Washington D.C. e Baltimore. O material também inclui entrevistas com o músico e ensaios para as apresentações.

*UPSETTER: A VIDA E A MÚSICA
DE LEE SCRATCH PERRY*
(THE UPSETTER: THE LIFE AND MUSIC OF LEE SCRATCH PERRY)



Ethan Higbee e Adam Bhala Lough

(95 min., 2008, EUA, 18 anos, Blu-ray)

O documentário apresenta a história de vida da lenda musical jamaicana Lee 'Scratch' Perry. A narração do filme é feita pelo ator Benício Del Toro. O dub de Lee 'Scratch' Perry é considerado um dos pilares musicais da estética afrofuturista.

UMA SUPERSIMPLIFICAÇÃO DA SUA BELEZA

(AN OVERSIMPLIFICATION OF HER BEAUTY)

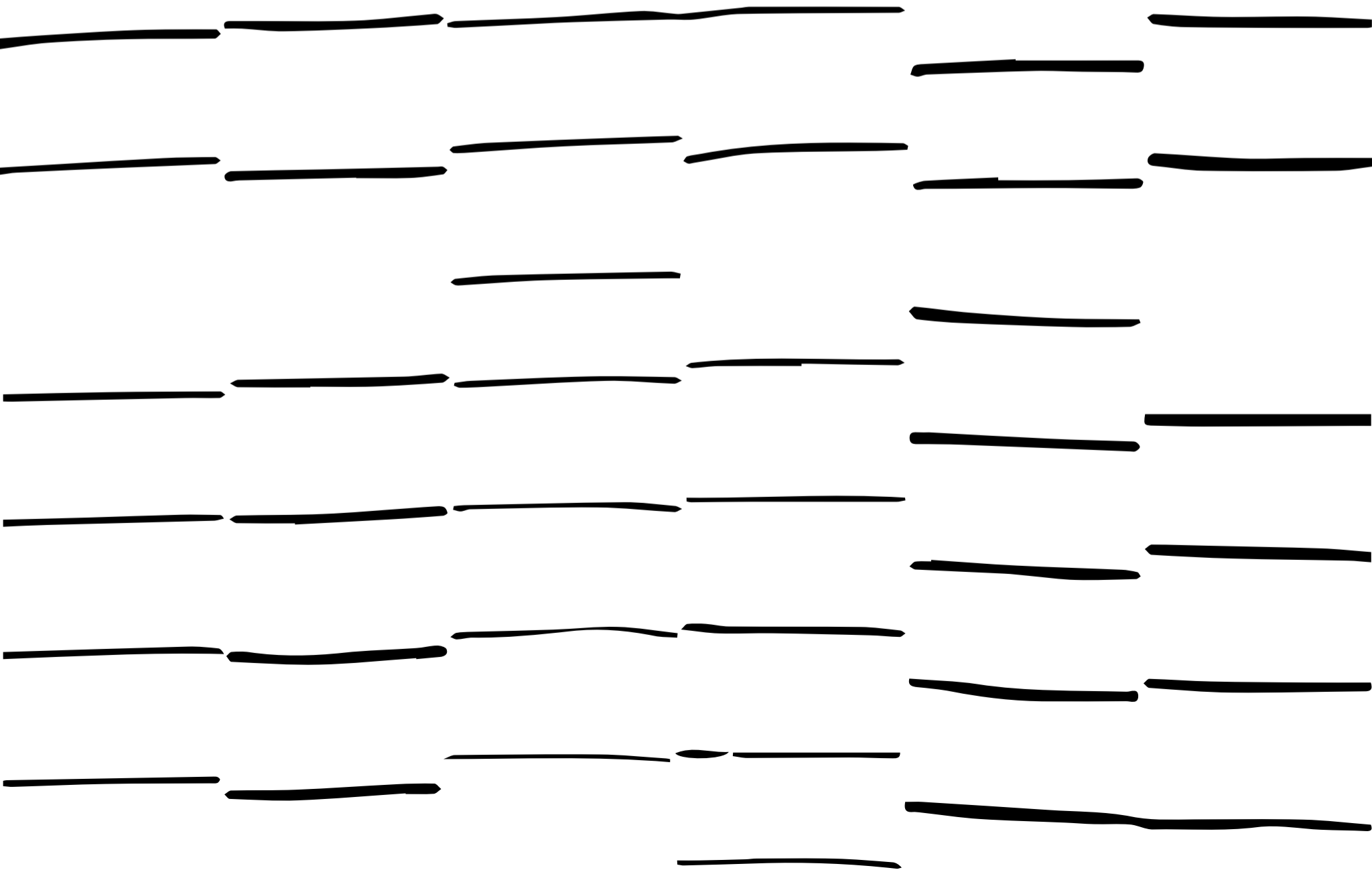


Terence Nance

(84 min., 2012, EUA, Livre, Blu-ray)

O filme mistura animação e live action para narrar a história do relacionamento entre o diretor, Terence Nance, e uma adorável moça. O romance oscila entre momentos românticos e uma paixão platônica. O filme explora as fantasias, as memórias e as emoções do diretor.

CURTAS



AFRONAUTAS

(AFRONAUTS)



Frances Bodomo

(14 min., 2014, EUA, Livre, Digital)

Em 16 de julho de 1969, os EUA se preparam para lançar o Apollo 11. A milhares de quilômetros de distância, a Academia Espacial de Zâmbia espera chegar à lua antes dos estadunidenses. O filme é inspirado em fatos reais.

BEATITUDE



Délio Freire

(15 min., 2015, Brasil, Livre, Digital)

A jovem Anastácia, uma das mulheres responsáveis pela confecção de panelas de barro em Goiabeiras (Vitória/ES), é vista pelo orixá Ajalá. Os dois apaixonam-se. O romance dos dois vai causar a alegria em uns deuses e a ira em outros. Esse amor perfeito irá resultar numa comunhão divina entre homens e deuses, mostrando que todo homem e toda mulher é uma divindade através da realização de seu trabalho no dia a dia.

ORQUÍDEA

(THE ORCHID)



Samuel R. Delany

(32 min., 1971, EUA, 18 anos, DVD)

Um curta experimental dirigido pelo famoso autor de ficção científica Samuel R. Delany. É o único filme dirigido pelo escritor.

OYÁ: A ASCENSÃO DOS SUPERORIXÁS

(OYA: RISE OF THE SUPORISHAS)



Nosa Igbinedion

(12 min., 2014, Nigéria, Livre, Digital)

Uma aventura mística conta a história de uma jovem mulher, Adesuwa, que se transforma em uma deusa guerreira e temível, Oyá, o Orixá da mudança. Adesuwa tem a missão de manter a porta fechada entre o Orixá e a humanidade.

PUMZI



Wanuri Kabiu

(21 min., 2009, Kenya, Livre, Digital)

Situado em um mundo pós-apocalíptico em que a escassez de água extinguiu a vida acima do solo, o curta segue a busca de uma cientista na investigação sobre a possibilidade de germinação de sementes para além dos limites da cultura repressiva de Nairobi subterrâneo.

QUINTAL

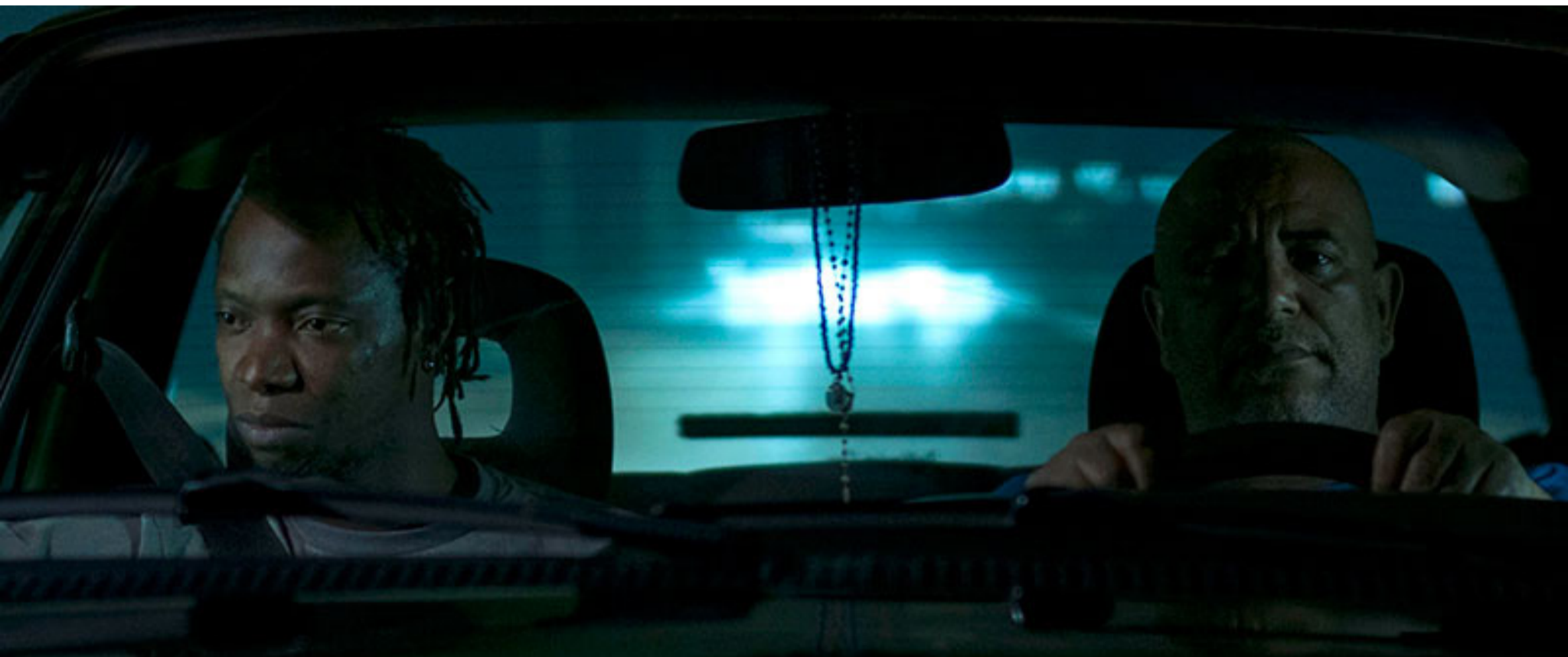


André Novais Oliveira

(20 min., 2015, Brasil, 16 anos, Digital)

Mais um dia na vida de um casal de idosos da periferia.

RAPSÓDIA PARA UM HOMEM NEGRO



Gabriel Martins

(24 min., 2015, Brasil, 12 anos, Digital)

Odé é um homem negro. Seu irmão, Luiz, foi espancado até a morte durante um conflito em uma ocupação em Belo Horizonte. O filme utiliza alegorias e simbolismos para contextualizar as relações políticas, raciais, de ancestralidade e urbanização no mais recente cenário social brasileiro.

ROBÔS DE BRIXTON

(ROBOTS OF BRIXTON)



Kibwe Tavares

(6 min., 2011, Reino Unido, Livre, Digital)

Brixton se degenerou em uma área habitada pela nova força de trabalho de Londres, composta por robôs construídos e projetados para realizar todas as tarefas que os seres humanos não são mais inclinados a fazer. A população mecânica de Brixton disparou, resultando em crescimento não planejado, rápido e vertical da paisagem humana. O filme acompanha os desafios dos jovens robôs sobreviventes nesse cenário inóspito, vivendo uma existência fadada à pobreza, à desilusão e ao desemprego em massa.

YANSAN



Carlos Eduardo Nogueira

(18 min., 2006, Brasil, Livre, Digital)

Yansan e Xangô vieram juntos ao mundo no mesmo dia. E eles morrerão juntos no mesmo dia. O mito da deusa da mitologia iorubá, que deu origem às religiões afro-brasileiras, é revisitado com roupagem animé nesta animação.

Presidenta da República: **Dilma Vana Rousseff**

Ministro da Fazenda: **Joaquim Levy**

Presidenta da Caixa Econômica Federal: **Miriam Belchior**

EQUIPE

Curadoria e Produção de Cópias: **Kênia Freitas**

Coordenação Geral: **Thalita Oliveira**

Produção Executiva: **Valterlei Borges**

Ilustração e Projeto Gráfico: **Bernardo Oliveira**

Revisão de textos: **Patrícia Galleto**

Tradução: **André Duchiade**

Registro Fotográfico: **Tati Hauer**

Assessoria de Imprensa: **Genco Assessoria e Comunicação**

Legendagem: **Mirroir Filmes**

Revisão de Cópias: **Pamela Cabral**

Monitoria: **Carmen Faustino**

AGRADECIMENTOS

Adilson Vilaça, Amilcar Freitas, André von Schimonsky, Aretha Cursino, Ashley Clark, Barbara Kahane, Breno Kuperman, Cristina Dadalto, Elaine Esteves, Fernanda Lima, Flávio Scramignon, Gilberto Vieira, Heverton Lima, Isac Rodriguez, Kipp Teague (Project Apollo Archive), Kodwo Eshun, Leandro Baptista Almeida, Miriam Cardoso, Paula Maia, Rita Cruz, Vitor Graize e Ytasha Womack.

patrocínio

CAIXA

G O V E R N O F E D E R A L
BRASIL
P Á T R I A E D U C A D O R A

produção



provisório
permanente
produções

apoio institucional

Spicine

apoio



PLANETA'S



Caixa Belas Artes - SP

19 de novembro a

02 de dezembro de 2015

Rua da Consolação, 2.423

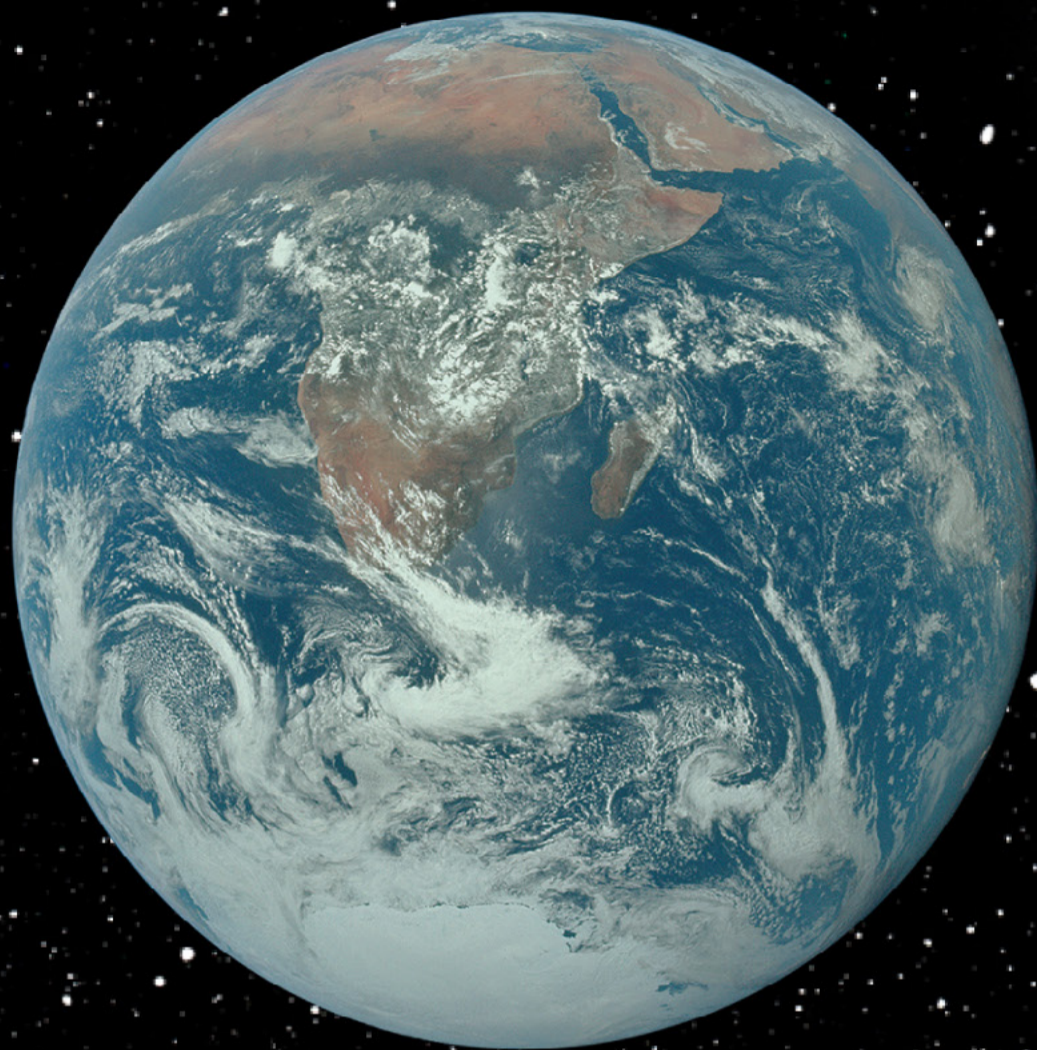
Tel.: (11) 2894-5781

#VivaMaisCultura

Acesse www.caixacultural.gov.br

Baixe o aplicativo CAIXA Cultural

Curta [facebook.com/CaixaCulturalSaoPaulo](https://www.facebook.com/CaixaCulturalSaoPaulo)



ISBN 978 - 85 - 5616 - 000 - 3

Distribuição gratuita. Comercialização proibida

produção



patrocínio

