



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JANCLEIDE TEXEIRA GÓES

**AFROCIBORGUE: PERFORMANCES NEGRO-
DIASPÓRICAS E PRÓTESES DIGITAIS DO HIP HOP
BRASILEIRO**

SALVADOR
2017

JANCLEIDE TEXEIRA GÓES

**AFROCIBORGUE: PERFORMANCES NEGRO-
DIASPÓRICAS E PRÓTESES DIGITAIS DO HIP HOP
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teorias e críticas da Literatura e da Cultura

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos.

Coorientadora: Tanya L. Saunders

SALVADOR
2017

J33

Góes, Jancleide
AFROCIBORGUE: PERFORMANCES NEGRO-DIASPÓRICAS E PRÓTESES
DIGITAIS DO HIP HOP BRASILEIRO / Jancleide Góes. -- Salvador,
2017.
130 f.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos.
Coorientador: Tanya L. Saunders.
Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras - Ufba, 2017.

1. Afrociborgue. 2. Hip-Hop. 3. Mulheres rappers. 4.
Tecnologia. I. Santos, Prof. Dr. José Henrique de Freitas. II.
Saunders, Tanya L. . III. Título.

JANCLEIDE TEXEIRA GÓES

**AFROCIBORGUE: PERFORMANCES NEGRO-
DIASPÓRICAS E PRÓTESES DIGITAIS DO HIP HOP
BRASILEIRO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos (UFBA)
Orientador

Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza (UFBA)
Examinador Externo

Profa. Dra. Denise Carrascosa da França (UFBA)
Examinador Interno

Prof. Dr. Amarino Queiroz (UFRN)
Suplente Externo

Prof. Dr^a Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA)
Suplente Interno

Data de Defesa: 20/02/17

Resultado: Aprovada

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, minha mãe, Maria do Carmo, e meu pai, João, que desde sempre me apoiam em todas decisões acadêmicas.

A Carol Antônia e a Lu Ramos pelo tempo prestado a leitura e revisão de algumas partes desta dissertação

A Marcus Falcão pelo amor, carinho, apoio e atenção que, desde o dia do resultado da seleção, quando vimos num bar no dois de julho a lista de aprovados, fez-se presente escutando *raps*, mostrando-me materiais, selecionando vídeos, pirando com minhas reflexões e lendo meus textos.

Aos amigos do Grupo Rasuras presentes durante essa trajetória de dois anos na sala 110 do anexo do Instituto de Letras.

A Filipe Pereira agradeço a companhia nas últimas madrugadas, a superação de seus próprios momentos, em prol dos meus instantes de finalização deste texto. Agradeço, sobretudo, o olhar minucioso e atento as traduções do primeiro capítulo, além do Abstract feito sob medida. Além disso, a amizade e o amor que só nós sabemos o tamanho.

A Henrique Freitas que fez essas reflexões chegarem ao papel de uma caminhada que começou na iniciação científica e segue pelo mestrado e pela minha experiência na docência superior.

A todos que vibraram com minha aprovação no mestrado, mesmo sem entender o que é Afrociborgue.

Agradeço a Verônica pelo apoio a revisão textual e os almoços que nos aliviaram nos momentos de prazos curtos e textos longos.

A Fapesb pelo financiamento desse projeto.

Às professoras doutoras Ana Lúcia e Denise por aceitarem compor essa banca

Se o que eu digo lhe fizer algum sentido
É porque o sangue de rainha ginga e ainda corre em mim
[...]
Que todo axé que faz minha pele tremer
É a força que me trará transcender pra acender
Uma fagulha ou um pavio que transforma em uma revolução
[...]
Eu tentei falar baixinho mas ninguém me ouviu
Eu tentei com carinho e o sistema me agrediu
Então eu grito! elevo o meu agudo ao infinito!
(*Ouçá-me*, 2016, Tássia Reis)

Deixa ela, deixa!
Ser livre, seguir sem se importar
Se quiser ir pra qualquer lugar, que vá
Não tem asas, mas pode voar
Ela só quer viver, ela só quer viver!
Andar de sandália pela Jamaica
(*Sandália*, 2013, Conká)

Você já sabe que pode, mediante exercícios diários
e condições especiais, tornar-se mais humano?
(*Um ano entre os humanos*, 2010, Ricardo Aleixo)

RESUMO

Emaranhado de fios, cabos e mais cabos. Plugues que saem do lado direito para o lado esquerdo, do estabilizador para o monitor, todos em direções desordenadas que fazem reluzir na tela, a internet. Olhar atrás de uma mesa de computador em meados da década de 1990 é constatar o caos causado por fios e conectores que geravam a inserção do internauta nas redes virtuais. É nesse lugar de cotidiano que este trabalho apresenta o conceito de afrociborgue enquanto performances negro-diaspóricas e próteses digitais do hip hop brasileiro. Evidenciar como mulheres do *hip-hop* fazem das tecnologias um jogo para trazer à tona seus *raps* à cena nacional, desde estratégias usadas para tornarem-se enunciadoras de letras e performances que trazem consigo interseccionalidade de gênero e raça, imbricados num trabalho artístico-político. O conceito afrociborgue, para além das evidências do termo, trata-se de uma complexa compreensão do trabalho artístico produzido por *rappers* negras que não se dividem em arte e ativismo, mas fazem do corpo um lugar híbrido e interseccional entre os debates, os conceitos e os modos de operações das identidades. Esse debate terá como instigadores teóricos: Haraway ([1991] 2009); Weiner ([1950]1954); Santaella (2003) para pensar o contexto da cibernética nos estudos sociais. Alondra Nelson (2002); Kodwo Eshun (2003); Ron Eglash (1999; [1995] 2006); Kalí Tal (2002); Erik Davis (2006) para as questões do sujeito negro com o futuro e como as novas tecnologias colocam em desvanecimento as tensões nunca superadas de gênero e raça; Hall (2003); Gilroy ([2001] 2012); Fanon (2008) Guerreiro (2010) que despontam nas questões da negra-diáspora. Rose (1994) Saunders (2015); Miranda (2014); Lopes (2012); Pimentel (1999) para ilustrar o contexto do hip-hop tanto no Brasil como nos Estados Unidos. Trata-se, pois, de um debate que se inicia nessa dissertação para mapear as relações tecno-informacionais que a cultura negra-diaspórica emprega em suas conexões culturais de uma globalização existente há séculos de história. A criação está em comunhão com os mais diversos processos de ancestralidade (Oliveira, 2007) que o enunciador dessa diáspora faz dialogar, sempre num jogo de sobrevivência e reexistência (Santos, 2012).

PALAVRAS-CHAVE: Afrociborgue. Hip-Hop. Mulheres *rappers*. Tecnologia.

ABSTRACT

Tangle of wires, cables and more cables. Plugs that exit from the right side to the left side. From stabilizer to monitor, disorderly directions that sparkle on the screen, the internet. Looking behind a computer desktop in the mid-1990s is to find the chaos caused by wires and connectors that generated the insertion of the Internet user into virtual networks. From this daily life place, this work presents the concept of afrocyborg as black-diasporic performances and digital prosthesis of Brazilian hip hop. Demonstrate as hip-hop women are at stake with the technologies in order to bring their raps to the national scene. The strategies used to become enunciators of lyrics and performances that bring with them gender and race, imbricated in a political work. The Afrocyborg concept, beyond the evidence of the term, is a complex understanding of the artistic work produced by black women rappers that do not divide between art and activism, but make the body a hybrid and intersectional place between debates, concepts and the modes of operations of identities. This debate will have as theoretical instigators: Haraway (1991); Weiner (1954); Santaella (2003) To think about the context of cybernetics in social studies. Nelson Alondra (2002); Kodwo Eshun (2003); Ron Eglash (2006); Kalí Tal (2002); Erik Davis (2006) to the issues of the black individual with the future and how the new technologies fade the never overcame gender and race tensions; Hall (2003); Gilroy ([2001] 2012); Fanon (2008) Guerreiro (2010) that emerge in the black diaspora issues. Rose (1994) Saunders (2015); Miranda (2014); Lopes (2012); Pimentel (1999) to illustrate the context of hip hop in both Brazil and the United States. A debate that begins in this dissertation to map the techno-informational relations that the black-diasporic culture uses in its cultural connections of a globalization existing for centuries of history. The creation is in communion with the most diverse processes of ancestry (Oliveira, 2007) that the enunciator of this diaspora dialogues, always in a game of survival and reexistence (Santos, 2012).

KEY-WORDS: Afrocyborg. Hip-Hop. Rapper women. Technology.

SUMÁRIO

1 INPUT	10
2 HIP HOP E CULTURA NEGRA HIGH-TECH	15
2.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE O HIP-HOP: DE CORPO A CORPO.....	17
2.2 IDENTIDADES EM TRÂNSITO NA DIÁSPORA NEGRA.....	26
2.3 CULTURA NEGRA HIGH TECH E FICÇÃO CIENTÍFICA OU O NASCIMENTO DO AFROCIBORGUE.....	38
3 ESQUISITXS E AFRO-TOMBADXS: AFROCIBORGUE: QUE NEGRX É ESSX NA CULTURA NEGRA <i>HIP-HOP</i>?	45
3.1 O QUE É UM AFROCIBORGUE?.....	47
3.2 <i>RAPPERS</i> E OUTROS LUGARES DO HIP-HOP NACIONAL.....	59
3.3 KAROL CONKÁ E A REINVENÇÃO DO COTIDIANO	68
3.4 LUANA HANSEN: AFROCIBORGUE E RESISTÊNCIA	81
4 ESTE CAPÍTULO TAMBÉM É UMA PRÓTESE: AINDA SOBRE AFROCIBORGUE	89
4.1 GLOBALIZAÇÃO E AFROCIBORGUE NO BRASIL?.....	91
4.2 LITERATURA NEGRA E A TECNO-PERFORMANCES	97
4.3 AFROFUTURISMO E FICÇÕES PERFORMÁTICAS NOS CORPOS NEGROS ...	105
5 CONSIDERAÇÕES SANKOFAS	119
REFERÊNCIAS	125

1 INPUT

Esta dissertação intitulada *AFRO-CIBORGUES: Performances negro-diaspóricas e próteses digitais no Hip Hop brasileiro* foi, desde a produção do projeto que delinearía o curso de Mestrado por dois anos, um lugar de desconcerto e redefinições, mais especificamente um lugar de torções, onde muitas teorias ocidentais se desvelaram incipiente e outras teorias produzidas por sujeitos negro-diaspóricos deram instigantes tons de debates ao trabalho. Muitas informações a serem tensionadas e muitos signos para dar conta de ler, analisar e pensar em emergentes surgimentos a exemplo do novo trabalho de Beyoncé, *Lemonade* (2016), que deu outro fôlego aos debates feministas e a chegada de Emicida com a LAB Fantasma¹ na *Fashion Week* ao movimentar tanto a cena estilística da moda, quanto as possibilidades estéticas que transitam no *hip-hop*. Com isso, percebi que, desde a entrada no Programa de Pós-graduação até a data de defesa, um trajeto de quatro semestres, pensar afrociorgue tornou-se cada vez mais interessante e necessário. Muitas produções estouraram como possibilidades estéticas, consumistas, musicais e literárias. O termo afrociorgue evidencia temas que em sua perspectiva afrorizomática (SANTOS, 2013) interage com as novas tecnologias, considerando os gerenciamentos estratégicos e acessos aos espaços *high tech* com as questões de gênero e raça.

A compreensão de que afrociorgue trata de um sujeito afrodiáspórico nos possibilitaria transitar por vários lugares de produção cultural, intelectual e social. Por objeto teríamos uma variedade muito abrangente para pensar as relações e as maquinações possíveis do corpo negro em diáspora. Nesse caso, o *corpus* foi definido a partir das evidências de que o corpo feminino negro tem se apresentado na cena musical/poética do *hip-hop*, como um potente lugar dos debates feministas contemporaneamente. O *hip-hop* é produto da diáspora e seus elementos, *MC, DJ, break, grafitti, conhecimento* - que isoladamente também se destacam - produz incessantemente e nos apresenta uma cena em movimento constante, sob o desígnio de autogestões e gerenciamento dos espaços de divulgação e apresentações. Como escopo de análise foi escolhido o *rap* produzido por mulheres na contemporaneidade,

¹ Lab Fantasma é uma empresa do Emicida e seu irmão, que além de produzirem seus trabalhos musicais vendem roupas. Em 2016, A Lab participou da semana de moda Fashionweek, em São Paulo. Segundo o site, nascida em 2009 como um coletivo batizado de Na Humilde Crew -, a firma começou vendendo de mão em mão camisetas produzidas artesanalmente. Hoje, a Laboratório Fantasma tem uma bem-sucedida banquinha nos shows e uma grande loja virtual, que responde por uma parcela importante do faturamento da empresa. Fonte: labfantasma.com.br

sobretudo aquelas que, a partir do próprio corpo referenciam estéticas de um lugar negro e de debate político da mulher na sociedade e no movimento *hip-hop*.

Nesse processo de escrita, cada capítulo que forma essa dissertação é um trabalho de colagem, reflexões e trabalho que tecem o emaranhado de possibilidades para pensar o contexto negro-diaspórico e tecnológico. Um breve histórico do *hip-hop* apresenta que o movimento, nesse caso, de uma dinâmica sempre constante no papel do jovem perante a sociedade, sempre esteve vivo e conectado com a vontade e a capacidade de organização, bem como com a produção artística e política. No caso do *hip-hop*, é compreender que desde um lugar marginalizado surgiram enunciadores de seus próprios discursos, de seus próprios textos, de sua própria dança e de sua música que ganhou o mundo. O *hip-hop* se reinventa a todo tempo, numa rede de memórias descontínuas que por quaisquer que sejam os motivos – imersões em espaços regionais, sociais, políticos –, se conectam para formar outros espaços identitários-performáticos. Foi assim a expansão do *hip-hop* pelo mundo, mas sobretudo nos espaços diaspóricos que ganharam potência pela memória-ancestral que encadeiam rizomaticamente os lugares transatlânticos.

Desde a década de 1980 – no caso do Brasil, mulheres estão inseridas no movimento, antes num lugar de montagem corporal, se vestiam como os rapazes, o que pode ser pensado também por lógica da estética vigente, que trazia uma “marca de gênero inevitável”. A bermuda larga e as camisetas com capuz eram demarcadoras do espaço masculino e, para transitar pelo *hip-hop*, era preciso de alguma forma reafirmar esse lugar. Esse lugar masculino de vestimentas pode ser visto operado por Queen Latifah, Lauryn Hill e Missy Elliot, alguns nomes de uma vanguarda de mulheres *rappers* nos Estados Unidos que traziam em seus corpos e formas de vestir e cantar marcas dos MCs homens. O mesmo se identifica no Brasil, quando os Bailes estavam a todo fervor. Jorge H. Miranda (2014) registra uma fala de Daiana idealizadora do grupo Funk Cobra Girls em 2006, quando ela fala sobre o grupo, os bailes e paixão pela dança. Ela afirma

nosso grupo sempre chamou mais atenção por ser passos estilo street. E todos olhavam curiosos quando a gente dançava. Geralmente íamos Estilo de Rua: calça folgada, boné, tênis skatista e muitas vezes com chupeta na boca. Achávamos que tendo nosso próprio estilo daríamos individualidade ao grupo. (MIRANDA, 2014, p.26-27)

É sintomática a presença das mulheres, crescentemente, na cena do movimento *hip-hop* em todos elementos. Como apresenta Rebeca Sobral Freire, em sua dissertação, *Hip Hop Feminista?*, após um evento intitulado *Seminário Lugar de mulher é também no Hip Hop*, as

falas de Negramone e Dina, integrantes do movimento de Salvador, trouxeram questionamentos e tensionamentos de gênero para a cena,

nas falas de ambas palestrantes estavam presentes símbolos de força, coragem e poder que identificavam as convenções de gênero acerca do modelo de feminilidade que se destacavam em diversas expressões, a exemplo da atitude de subir no palco, mostrar sua música, afirmarem sua identidade de mulher, negra, lésbica e outras. Entre elas foram destacadas questões em torno do contato e sua inserção no Hip Hop, e o envolvimento com seus elementos, sob críticas que se aportavam a um modelo masculino de atuação, como vestir roupas folgadas, falar no estilo malandro, cantar com uma mão no microfone e a outra como se pegando no pênis. O Hip Hop tem aspectos que o caracterizam como um movimento masculinista diante da majoritária presença de homens que expõem determinados símbolos, modos de comportamento, linguagens e entre outros que são reconhecidos pelo estilo (modelo) Hip Hop de ser. (2011, p.72)

A necessidade de debate sobre esse espaço feminino ultrapassa décadas e se mantém atual. A reconfiguração das estéticas, as hibridizações cada vez mais latentes das referências entre o blues, o jazz, o *dub*, o reggae, o forró, o samba e os sons que transitam nos terreiros do Brasil dão contornos a esses estilos revisitados pelas *rappers* brasileiras que, cada vez mais, se destacam em novos deslocamentos técnicos, teóricos e artísticos. O corpo da mulher no *hip-hop*, sempre deslegitimado, ganha tantos outros modelos e possibilidades que surgem, em grande parte, de referências afrodiaspóricas, pensadas e desenvolvidas por elas mesmas esse debate se torna mais acentuado no Capítulo 2.

Ainda no primeiro Capítulo, pensar *Identities em Trânsito* é pensar em multiplicidades que provocam a latência desses lugares negros. A partir das confluências de povos vindos de África proponho refletir a compreensão do termo identidade, ainda relacionado a uma nacionalidade que leva a impressão de uma unicidade e deslocar esse conceito para pensar a identidade em diáspora, não esquecendo da multiplicidade de línguas, corpos, sentidos, relações e afetos que se desencadearam nas rotas transatlânticas, no *vaivém* de navios, portos, revoluções e lutas incessáveis, dos momentos de guerra física e epistêmica. O terceiro tópico desse primeiro capítulo é o prenúncio do debate que se centraliza nesse estudo, a cultura negra *high-tech*, a música e a ficção científica, os três pontos de partida para compreensão da relação de futuro e do sujeito negro. Nesse último tópico, trago a primeira pessoa de quem escreve – um corpo negro, de uma mulher – pois, dessa forma, ponho em xeque como as primeiras reflexões do tema me vieram à tona a partir de meu próprio corpo. Remontar um pouco da minha relação com as tecnologias é mais um sentido de identificação

e um jogo para a compreensão do tema que se somam ao cotidiano de pessoas negras conectadas com tecnologias desde as básicas até as *high tech*.

O segundo Capítulo, sob o título *EsquisitXs e afro-tombadXs: Afroborgue: Que negrx é essx na cultura negra hip-hop?*, traz para o debate o termo Esquisito, cunhado por Karol Conká para se definir em várias entrevistas dadas em canais do YouTube. A partir desse lugar esquisito, remontamos ao espaço do estranho, na perspectiva estética levantada por Freud e de sujeito abordada pela teoria Queer para pensar sobre essa composição de sujeito trazido pela própria *rapper*. Todas as vezes que o termo “esquisita” aparece nas entrevistas concedidas por Conká, antes ou depois, há sentenças que configuram o racismo enquanto impulsionadores desse adjetivo ser ouvido por ela. A *rapper* apresenta um reposicionamento do termo para se pensar num lugar de estranhamento, que provoca o deslocamento do que se designa como normal e penso que seria possível tensionar a normalidade como algo não-produtivo. No bojo do debate sobre o *Black Queer*, Roderick A. Ferguson, em *Race-ing homonormativity: citizenship, sociology, and gay identity*, afirma

I argue here that sociological arguments about the socially constructed nature of (homo)sexuality index the contemporary entrance of white gays and lesbians into the rights and privileges of American citizenship. As they extend such practices and access racial and class privileges by conforming to gender and sexual norms, white gay formations in particular become homonormative locations that comply with heteronormative protocols. This compliance compels polymorphous exclusions and regulations of subjects whose nonnormative gender and sexual differences are understood through the particularities of race and class.² (2005, p.53)

A compreensão de uma (homo)normatividade sob os signos raciais brancos é uma reflexão imprescindível para o discurso de Luana Hansen, em debate no terceiro subtópico desse mesmo capítulo, pois ela aponta várias questões de exclusão dentro do movimento LGBT, ao tentar tocar na parada gay em São Paulo, por exemplo, e no movimento *hip-hop* interseccionalizada pelo gênero e pela função que galga ter, enquanto lésbica e produtora musical. É nesse capítulo que compreendemos o termo *esquisito* enquanto signo potente para pensar como as estéticas das mulheres negras *rappers* tem refeito e repensado, sob lugares também de ativismo feminista, mas não obrigatoriamente, os espaços majoritariamente

² Tradução minha: Discuto aqui que os argumentos sociológicos sobre a natureza socialmente construída da (homo)sexualidade apresentam contemporaneamente a entrada de gays e lésbicas brancos nos direitos e privilégios da cidadania americana. À medida que ampliam essas práticas, acessam também os privilégios raciais e de classe, conformando-se às normas sexuais e de gênero, as formações de gays brancos, em particular, tornam-se locais homonormativos que cumprem protocolos heteronormativos. Essa complacência obriga as exclusões e regulamentações polimorfos de sujeitos cujas diferenças de gênero e sexuais não-normativas são compreendidas pelas particularidades de raça e classe.

masculinos. Por isso, que no primeiro subtópico surge um cenário abrangente de *rappers* que têm ganhando destaque na cena nacional do *hip-hop* com base em divulgações e gerenciamentos de redes sociais e tecnologias.

A reivindicação das mulheres por lugares outros se expressa em versos como de Sara Donato, na *Cypher³ Machocídio⁴* (2016) ‘Esse som foi dedicado pras mina’ então que ‘seja pesado’. ‘Tô cansada de ouvir som meloso pra nois ser dedicado’. Aqui marca-se a rejeição frontal a um lugar romântico a partir meramente de distinção de gênero e definições estereotipadas que provocam a exclusão ou apagamento de muitos trabalhos produzidos por mulheres. Segue assim em diálogo com bell hooks, (2000, p. 20), quando afirma que “I have never taken a women's studies course or heard about one where works by men were deemed unimportant or irrelevant. Feminist critiques of all-male canons of scholarship or literary work expose biases based on gender”⁵.

É nesse diálogo entre música, poesia, teoria que o espaço feminista tem se reconfigurado contemporaneamente. *Machocídio* é uma música que denuncia, em *beats* pesados⁶ o machismo e a divisão de trabalho dentro da cena do *hip-hop*. Nessa interlocução que chegamos ao terceiro capítulo e trazendo, por fim, as *Considerações Sankofas* que tendem ser sempre precoces e futuristas ao mesmo tempo. Essa última seção trata de pensar a ideia de prótese que se confunde com o corpo. Ainda ser uma prótese é, em termos tecnológicos, compreender o pertencimento a um corpo que não se reconhece por inteiro. A extensão daquilo que não está além, mas gera a perspectiva do poder, do gerir poder para além das funções antes conhecidas.

O tópico *globalização e afrociborgue no Brasil* revisita os conceitos do que é global perpassando as reflexões de Milton Santos (2001), Paul Gilroy ([2001]2012) e Canclini (2007). Esses três teóricos apresentam debates que evidenciam os conceitos de fronteira, limites, nacionalidade e modernidade; são tópicos cruciais sobre a negro-diáspora e suas

³ É um termo dedicado ao trabalho de verso livre de rappers em um momento. É o trabalho de cada rapper apresentar seu verso, seguido de outros, num sentido livre, mas sem caracterizar uma batalha que gera o verso de encontro ao da outra rapper, na cypher, os versos dialogam num discurso maior, mas não necessariamente se mantêm linear. De modo geral, as características de cada rapper se mantem em seus versos.

⁴ A citação foi retirada da descrição da música hospedada no Canal no YouTube da DMNA Produtora, divulgado no final de 2016. A produção dessa *Cypher* foi em resposta do rap *Sulicídio* de Baco Exu do Blues & Diomedes Chinaski, produção de Mazili & Sly. Um rap importante para cena recente, mas ainda carregada de marcas machistas criticadas por várias *rappers*.

⁵ Tradução minha: Eu nunca fiz um curso de estudos femininos ou ouvi algo em as obras escritas por homens fossem considerados sem importância ou irrelevante. As críticas feministas a todos os cânones masculinos de erudição ou trabalho literário expõem os preconceitos baseados no gênero.

⁶ A ideia de beat pesado expressado pela própria Sara Donato, se relaciona com ideia de batida de raiz e não *trap* – considerado por muitos como estilo de batida que se coloca como mais dançante, com menos marcação das batidas, e para consumo de entretenimento - ou refrãos de batidas diferenciadas e consideradas suaves.

relações teóricas e técnicas. Para pensar a literatura negra em conexões de tecno-performances é preciso compreender que há um trabalho estético que valoriza, enquanto técnica, a tecnologia no labor da construção do produto literário: isso é observado, por exemplo, no trabalho de Ricardo Aleixo; da peruana Victória Santa Cruz e da portuguesa Grada Kilomba. Todos são produtos escolhidos para uma breve explicação de como técnicas contemporâneas e seus artefatos são provocadores do texto literário numa série de interações, entre imagens, sons, microfones, computadores, luz, data-shows, cenários, corpos, entonações, batidas, barulhos etc. Esse tópico é apenas o início das possibilidades de trabalho e análise.

Por fim, o último tópico é uma atenção ao movimento afrofuturista e as tendências tecnológicas que intentam, incessantemente, formular o futuro, sempre a partir de discursos dominantes. A compreensão de um futuro é dar conta das demandas que estão por vir, no caso, é o anseio de controlar para que nada saia dos trilhos, nada seja efetivamente inovador. Por esse motivo, compreendo que o futuro é uma das fatias mais caras para o mercado tecnológico, de armamento à saúde. São áreas de controle sistêmico e tendem a desejar o poder, via mercado. Nesse interim, falar do afrofuturismo é evidenciar o que foi negligenciado e justificado com o racismo. A ideia de que o sujeito negro não pensava no futuro por questões outras a se preocupar não pode ser levada como uma verdade sem contestação. A relação do sujeito negro com a tecnologia foi base para fazer dar certo as *plantations* que assolaram nas Américas e fizeram funcionar um sistema escravocrata, a partir das nas manutenções de equipamentos - mecânicos e sociais -, sobretudo dos engenhos. Esse terceiro capítulo se apresenta como uma prótese que possa dar continuidade às discussões iniciadas nessa dissertação.

2 HIP HOP E CULTURA NEGRA HIGH-TECH

Na avenida deixei lá
 A pele preta e a minha voz
 Na avenida deixei lá
 A minha fala, minha opinião
 A minha casa, minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me livre
 Do resto dessa vida,
 Na avenida, dura até o fim
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou e vou até o fim cantar (*A mulher do fim do mundo*, 2015)

Quando *A mulher do fim do mundo*, tanto a música quanto o disco, ecoaram para os ouvintes de Elza Soares parecia ser um prenúncio de algo que estava por vir. O disco é a reafirmação de que o negro-futuro sempre esteve sob o signo das contradições, embebido de ancestralidade.

O tempo ancestral é um tempo crivado de identidades (estampas). Em cada uma de suas dobras abriga-se um sem números de identidades flutuantes, colorindo de matizes a estampa impressa no tecido da existência. Por isso, não é um tempo linear, por isso não é um tempo retilíneo. Ele é um tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade que tem como referência o corrente. O devir, é, portanto, o demiurgo da ancestralidade – e não o contrário! (OLIVEIRA, 2007, p.246)

Em vida, Elza é a mulher do fim do mundo. Elza, num embalo discursivo eterniza seu trabalho sob uma estética instigante que provoca pensar, o que significa ser a mulher do fim?. A pele preta e a voz são Elza, - e o eco também é Elza. Elza é um composto, assim como o corpo afro-diaspórico é um composto nesse tempo ancestral. As relações com a tecnologia estão presentes no hip-hop e nos mais variados trabalhos produzidos na esteira da diáspora negra. Esse corpo negro em performance é um corpo *high tech* que opera técnicas e tecnologias tornando-as parte de si. O *hip-hop*, produto da diáspora negra, relaciona-se com a tecnologia desde sua aparição,

At the same time as rap music has dramatically changed the intended use of sampling technology, it has also remained critically linked to black poetic traditions and the oral forms that underwrite them. These oral traditions and practices clearly inform the prolific use of collage, intertextuality, boasting, toasting, and signifying in rap's lyrical style and organization. Rap's oral articulations are heavily informed by technological processes, not only in the way such oral traditions are formulated, composed, and disseminated, but also in the way orally based approaches to narrative are embedded in the use of the technology itself. In this contentious environment, these black techno-interventions are often dismissed as nonmusical effects or rendered invisible. These hybrids between black music, black oral forms, and technology that are at the core of rap's sonic and oral power are an architectural blueprint for the redirection of seemingly intractable social ideas, technologies, and ways of organizing sounds along a course that affirms the histories and communal narratives of Afro-diasporic people⁷. (ROSE, 1994, p.62)

⁷ Tradução minha: Ao mesmo tempo em que a música *rap* mudou dramaticamente o uso pretendido da tecnologia do *sample*, também permaneceu criticamente ligada às tradições poéticas negras e às formas orais que as subscrevem. Essas tradições e práticas orais explicam claramente o uso prolífico da colagem, da intertextualidade, da jactância, do brinde e da significação no estilo lírico e na organização do rap. As articulações orais de *rap* são fortemente perpassadas por processos tecnológicos, não apenas pela forma como essas tradições orais são formuladas, compostas e disseminadas, mas também pelas abordagens orais da narrativa nas quais estão inseridas o uso da tecnologia. Nesse ambiente contencioso, essas tecno-intervenções negras são muitas vezes descartadas como efeitos não musicais ou tornadas invisíveis. Esses híbridos entre música negra,

Não apenas o *hip-hop*, também o *dub* são exemplos de articulação da música com as novas tecnologias, que agregaram sua cultura aos equipamentos elétricos. A eletricidade fez o corpo negro vibrar em sua ancestralidade e suas redes interseccionais de saber. São diálogos entre os tópicos que marcam esses espaços. Os três tópicos desse capítulo estão em constantes diálogos e interseccionalizados no debate que pretende contextualizar, o hip-hop, as identidades afrodiaspóricas e as relações estabelecidas com a cultura high tech do corpo negro. Um breve histórico do *hip-hop* apresenta os contextos em que, essa produção músico-cultural surge como potente expressão do corpo negro-diaspórico. As identidades em trânsitos proporcionam reflexões sobre o conceito de identidade cultural em constante interação na rede transatlântica de informações. Por fim, as relações high tech que tendem excluir, numa determinada literatura de ficção científica os trabalhos desenvolvidos e articulados com referências de cultura negra.

2.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE O HIP-HOP: DE CORPO A CORPO

Apontar um breve histórico sobre o *hip-hop* é estar ciente da linearidade que a historiografia nos intima a narrar, muitas vezes, sem considerar a descontinuidade dos fatos como um fator crucial para a formação da memória, sobretudo do sujeito afrodiaspórico. A origem enquanto espaço de verdade e unicidade é um lugar que vive em tensão com o contexto afrodiaspórico que está permeado e transbordado pela ancestralidade, sendo inviável fincar a história em um ponto inicial de verdade incontestável, principalmente, ao considerar a dilatação da história que fora contada por nossos ancestrais. “O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate.” (FOUCAULT, 2014. p.59). Nesse caso, a genealogia desloca e dialoga com a constituição em afrorrizoma (SANTOS, 2013) do sujeito negro, principalmente, o contemporâneo. E por esse caminho, transitaremos por fatos e acontecimentos que regem os corpos negros, fincados na memória do movimento *hip-hop*.

O *hip-hop* é um produto da diáspora negra que surge em meio a tensões sociopolíticas que tomavam conta das ruas de Nova York na década de 1970 – ainda que os registros de

formas verbais negras e tecnologia que estão no cerne do poder sônico e oral do rap são um modelo arquitetônico para o redirecionamento de idéias sociais, tecnologias e formas de organizar os sons aparentemente intratáveis ao longo de um curso que afirma as histórias E narrativas comunitárias de pessoas afro-diaspóricas.

pichação e *graffiti* já despontem na década anterior -, quando sob muita violência e repressão, se constituiu como resistência e modo de operar seus discursos da comunidade negra e latina nos subúrbios dos Estados Unidos da América. Como nos apresenta Spensy Pimentel, em seu intitulado *Livro Vermelho do Hip-hop*, o cenário de surgimento do movimento *hip-hop*

gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados no mercado de trabalho. Ruas sujas e abandonadas, poucos espaços para o lazer. Alguns, revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas; muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; outros ouvem música, dançam, desenham nas paredes. (1999, p.1)

Esse contexto desolador de uma emergência socioeconômica pós-industrial iniciada nos Estados Unidos se repetiu e se reproduziu por muitas capitais e cidades que começaram a conhecer o processo de grande produção, consumo elevado e promessas de vida melhor nas chamadas metrópoles. A juventude, passada a explosão industrial e a chegada das novas cada vez mais autônomas – automatizadas e automáticas - numa reestruturação da mão-de-obra, se deparou com o desemprego que é um dos principais complicadores da vida social, sobretudo do jovem negro em periferias. Esse cenário atingiu frontalmente uma população inteira de afro-americanos e latinos, tornando o jovem o ponto crucial para a compreensão da organização do movimento *hip-hop*. Eles viviam nas regiões periféricas, fadados ao desemprego e à falta de ação social por parte do governo.

A formação de gangues era uma realidade estadunidense que gerou um complexo sistema de violência. O documentário *Hip-hop Evolution* (2016) apresentado pelo MC Shadrach Kabango e produzido pelo Netflix destaca os primeiros vinte anos do *hip-hop*, ainda que o foco dos capítulos seja a cena musical que envolve o *rap* – MCs – mestre de cerimônia e o DJs – disc jôquei. O documentário ilustra muito bem o contexto socioeconômico e a defasagem das políticas públicas que os subúrbios de Nova York estavam vivendo no momento inicial do *hip-hop*. O Bronx estava em estado de sítio, as gangues, sobretudo entre negros e latinos, estavam em constante disputa territorial e dominavam os mercados de drogas, enquanto as mortes por motivos considerados simples cresciam vertiginosamente. O *hip-hop* foi definido como cultura jovem e tratado como algo efêmero, mas consolidou-se como uma experiência ética e estética que estava no limite da diversão, criatividade, violência, linguagem e letramentos negros.

A relação economia – raça – políticas públicas é a principal perspectiva para observar o lugar dos surgimentos emergentes da cultura hip-hop. Tricia Rose, em seu livro *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America Music/culture*, apresenta e se interessa pela compreensão do período pós-industrial e seus reflexos na sociedade jovem de Nova York,

hip hop emerges from the deindustrialization meltdown where social alienation, prophetic imagination, and yearning intersect.³ Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community. It is the tension between the cultural fractures produced by postindustrial oppression and the binding ties of black cultural expressivity that sets the critical frame for the development of hip hop⁸ (1994, p.21)

Comprendemos que o integrante do *hip-hop* é um corpo mecanicamente reforçado pelo contexto de uma rua violenta e de espaços sem direitos civis garantidos. Nesse baile da vida, o sujeito do *hip-hop* precisa estar em um constante jogo de deslocamento para sobreviver. Assim, a formação da identidade cultural do *hip-hop* é banhada e interseccionada de cultura pop – como o disco – e pela *black music*, - a exemplo de James Brown - e vai ganhando contornos cada vez mais tensionados pelos discursos de organizações políticas como a Nação Islã e militantes do movimento negro que se preocupavam com o alto índice de violência e morte entre os jovens do Bronx. Trata-se da configuração, em processo constante de construção, de uma identidade cultural assentada nos debates afrodiaspórico – um sujeito interseccionado e fragmentado pelas multiplicidades culturais.

Esse sujeito fragmentado, em foco o sujeito do *hip-hop*, é um corpo quebrado, é o break produzido nas mesas dos DJs – que levavam b-boys a realizarem essa quebra com o corpo numa disputa de torções, malabarismos e equilíbrios. A quebra é também o desvio do corpo – lugar estratégico de sustentação que não precisa manter-se linear, não precisa estar em pé para estar firme. A quebra é uma bela metáfora para compreender o percurso dos sujeitos do *hip-hop* perante o contexto de destruição do lugar onde vive e dos corpos que transitam nas periferias. A quebra é o desdobramento do sujeito e se localiza no corpo do *b-boy* e no jogo de

⁸ Tradução minha: hip-hop emerge da desindustrialização onde a alienação social, a imaginação profética e os anseios se entrecruzam. Hip-hop é uma forma de cultura que se propõem a negociar experiências da marginalização, das oportunidades brutalmente truncadas e opressão dentro da imperativa cultura histórica, identitária e da comunidade Afro Americana e Caribenha. É nessa cultura fraturada produzida pela opressão pós-industrial e vínculos de expressividade cultural negra que define o quadro crítico para o desenvolvimento do hip hop.

versos cantados dos *Mcs*, assim como, na operação de discos do *Dj* que opera o break e nos traços torcidos, curvados e nunca retílineos dos *graffitis* e dos piches. Nesse jogo de corpo e quebras, o *hip-hop* desponta numa crescente torção das epistemologias que o cercavam e tinha colocado num porão a céu aberto – numa relação discursiva da colonialidade.

Esses fragmentos são a marca de um corpo fractal que, pela sua deformidade constante, consegue reproduzir um efeito de presença e descentramento, o que nos leva a convergir com a noção de um corpo afrorizomático. Esse corpo é inevitavelmente superfície, marcado por seus espaços de trânsitos; ele está na esteira da afrodiáspora, entendida como um espaço de circulação de identidades que, a partir do *sample* – música fragmentada e mixada com outras-, torna-se mais que um recurso para a composição musical, é a materialização modelar afrorizomática (SANTOS, 2015. p.128). No *sample*, por mais que se identifique alguma música base, não é possível desconectá-la do estranhamento com a suposta origem, trata-se de outra coisa, de outro produto, do outro que não é facilmente detectável. É nesse lugar instável, em construção permanente, que o *hip-hop* se apresenta. Foi a partir de meados da década de 70, nos Estados Unidos da América, especificamente em Nova York – a cidade e suas periferias - que os elementos, posteriormente integradores do *hip-hop* começaram a se destacar, esporádica e separadamente, sem qualquer relação imediata.

Há um conjunto de movimentos nos quais reconhecemos o *hip-hop*, movimentos de corpo, jogo, grafias, *beats*, cores e estéticas que encontramos nos espaços, especialmente, urbanos e periféricos. Todos esses movimentos são regras de vida e sobrevivência para muitos jovens; são também elementos constitutivos do que chamamos de movimento⁹ *hip-hop*, um lugar que existe, a partir de reconfigurações, releituras e reconhecimento de si, pondo em xeque a alteridade que dava uma falsa impressão de um protagonismo do sujeito. São quatro as atividades artísticas que compõe a cultura e o movimento e iniciam suas trajetórias paralelamente nos guetos dos Estados Unidos. O *Rap* – onde ritmo e poesia se encontram nas letras que são produzidas e cantadas pelo *MC* – mestra/mestre de cerimônia e mixadas pela/o

⁹ Movimento é organização dos quatro elementos artísticos e um elemento teórico discursivo, o conhecimento. Organizado a partir da Zulu Nation – que conseguiu diminuir as tensões entre gangues ao convocá-los para serem parte de um movimento chamado Hip-Hop. O termo *movimento* é considerado por alguns escritores e ativistas como distinto da expressão *cultura hip-hop*, como é o caso de Jorge Hilton, no seu livro *Bahia com H de Hip-hop*. O primeiro se destacaria pela articulação política com a qual se compromete, enquanto o segundo seria a valorização da estética apenas pelo entretenimento. Considero que cada vez mais não precisamos de binarismos que entrincheiram os conceitos. No momento contemporâneo há obras que oscilam pelos dois conceitos sem estarem fechados. Nessa dissertação, limito-me a usar o termo movimento para tratar dos objetos que estão organizados e organizando a cena atual, que se autocompreendem dentro de um movimento e não debato as distinções entre cultura e movimento.

a/o *DJ*, - disc-jóquei - que *sampleia* as músicas para que cheguem ao enquadramento do *rap*; o *graffiti* – que é uma arte feita pela rua e para ela mesma, sujeita ao tempo, a apreciação sem restrição e, sobretudo, disponível a depreciação do circuito urbano; o *break* – a dança ligada a passos rasantes e aéreos em um ciclo de corpo quebrado e performance das *b-girls e b-boys* que dão contorno à rua, não como instrumento um do outro, mas como suplemento sempre incompleto e necessário, há sempre passos e movimentos a serem feitos. Eles formam um conjunto de realizações artísticas, sociais e culturais, conhecidas por grande parte da sociedade contemporânea - ainda que, muitas vezes, apenas o *rap* passe por referenciador do *hip-hop*, principalmente nos Estados Unidos. Entretanto, é crucial atentar a todos os elementos para compreender como juntos eles formam, a partir de suas distinções, as identidades do sujeito negro-diaspórico do *hip-hop*.

O *graffiti* enquanto elemento do *hip-hop* é a escrita a partir do uso da tinta *spray* (MIRANDA, 2014 p. 45). De uma ou duas latas de *spray*, surge uma quantidade impressionante e inimaginável de formas de letras com técnicas que com o tempo só aumentou em diversidade e complexidade. Dele desponta, inicialmente, com as *tags* – a assinatura – que foi a primeira forma popularizada dessa manifestação de jovens e adultos periféricos nas paredes e/ou em todas as superfícies visíveis e de difícil acesso. É preciso se atentar que essa primeira forma popular se relaciona com que chamamos no Brasil de pichação. Os encontros para grafitar era, efetivamente, a demarcação espacial de território dos *writers* (escritores), como eram chamados os grafiteiros. Tratava-se de uma disputa a céu aberto que nos vagões dos trens iam sendo inscritos e escritos. Tudo era por uma disputa, não havia e não há uma romantização do artístico, belo e intocável, que se identificavam pelo embate entre si e, sobretudo, pela necessidade de driblar as instituições e o governo, que definiam qualquer escrita com *sprays* de tintas como crime. Até chegar a forma reconhecida de arte, muito dos espaços mais inóspitos das cidades foram grafitados e ganharam outros tons identitários.

Toda atividade artística precisa de um suporte. No caso do *graffiti* era preciso poucas latas e muitas paredes. A partir de meados de 1970, esse lugar de etiquetagem dos espaços com o *spray* deu margem a perspectivas artísticas e de complexidade produtiva. Como aponta Tricia Rose,

no longer a matter of simple tagging, graffiti began to develop elaborate individual styles, themes, formats, and techniques, most of which were designed to increase visibility, individual identity, and status. Themes in the larger works included hip hop slang, characterizations of b-boys, rap lyrics,

and hip hop fashion. Using logos and images borrowed from television, comic books, and cartoons, stylistic signatures, and increasingly difficult executions, writers expanded graffiti's palette. Bubble letters, angular machine letters, and the indecipherable wild style were used on larger spaces and with more colors and patterns. These stylistic developments were aided by advances in marker and spray paint technology; better spraying nozzles, marking fibers, paint adhesion, and texture enhanced the range of expression in graffiti writing¹⁰. (1994, p 42)

Esses avanços técnicos são reflexos do trabalho empregado para fazer arte, para concretizar cada *graffiti*. É também a evidência do desdobramento de um corpo marcado pela violência e dos muitos descasos sociais que se destacam em espaços de tensões sociais. São performances que destoam dos conceitos comuns/ocidentais de identidade.

Outro elemento que ganhou muito destaque foi a dança. Ao final da década de 1960, já se pode dizer que tem uma importância singular nas apresentações musicais, pois sempre que havia música a dança surgia, seja no gênero *disco*, *funky* ou em outros estilos da época. A explosão de um estilo musical, baseado nos gêneros citados, que parecia ser carne e osso, ou seja uma dança indissociável da música vai ganhando força nas ruas e proporciona a formação de *crews*¹¹ que se uniam para disputar e mostrar suas habilidades, assim como se exibirem nos bailes. Era uma música embalada ao som de uma mixagem de outras canções, com o *Dj* responsável por operar o som com dois toca-discos que, em algum momento, provocava uma breve parada para mudar de uma música para outra. Essa breve parada era o *break* que se corporificou nos *b-girls* e *b-boys*, os dançarinos do *hip-hop*.

Apenas em 1979 com o álbum *Rappers Delight* de The Sugarhill Gang, que o rap, vertente mais evidente do *hip-hop*, foi massivamente divulgado nos Estados Unidos e ganhou o mundo. Desde então, o mundo empresarial agarrou-se ao que parecia uma moda temporária e passou a produzir diretamente na indústria musical, da moda, na imprensa e na cinematografia (ROSE, 1994, p.3). Ainda assim, o rap é a parcela mais comercializável do *hip-hop*. A primeira década dos anos 1980 foi fértil para a produção de filmes divulgadores do

¹⁰ Não mais uma simples questão de assinatura, o *graffiti* começou a desenvolver elaborados estilos, temas, formatos e técnicas individuais, cuja maioria foi planejada para aumentar a visibilidade, identidade individual, e status. Temas nos trabalhos maiores incluíam gíria do *hip-hop*, caracterizações de *b-boys*, letras de *rap*, e moda *hip-hop*. Usando logos e imagens emprestadas da televisão, revistas em quadrinhos, e desenhos animados, assinaturas estilísticas, e execuções com crescente dificuldade, *writers* (escritores) expandiram a paleta do *graffiti*. Letras estilizadas eram usadas em espaços maiores e com mais cores e padrões. Esses desenvolvimentos estilísticos foram ajudados por avanços nas tecnologias de tintas *spray* e marcadores; melhores pulverizadores de *spray*, fibras de marcadores, adesão da pintura e textura aprimoraram a gama de expressão na escrita do *graffiti*.

¹¹ *Crew* significa basicamente a ideia de grupo – pode ser um grupo técnico, como uma tripulação, mas também grupos em geral, como multidão. No *hip-hop* *crew* significa, geralmente, um grupo de artistas do mesmo elemento. Por exemplo, existe a *Crew* Donas do Rolê de Salvador composta por grafiteiras que se organizam sistematicamente para formações, atuações e mutirões de grafite pela cidade com a reivindicação do espaço da mulher negra e sua representatividade nos grafites da cidade.

break mundo a fora como *Flashdance* (1983), *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984), *Breakin'* (1984). É a partir dessa produção audiovisual massiva e da popularização dos seus meios de reprodução no Brasil - a televisão e os cinemas de rua - que a cultura *hip-hop* desponta rapidamente nos espaços urbanos brasileiros. Foram das telas que vieram as imagens, sons e os estilos musicais nos quais reconhecemos a relação do *Dj* e *breaking*.

A vertente da dança chega por meio da cultura de massa. Entre dança, bailes, músicas e outros espaços de divulgação do cenário musical, a imagem do *Dj* – disc-jóquei - ganhou destaque e os passos daquilo que era uma dança de rua passou a ter visibilidade como *breakdancing*. Espaços interessantes para a reflexão do histórico do *hip-hop* são os clubes espalhados por várias cidades do Brasil. Em especial, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife onde a noite era de dança, a música era tocada geralmente por uma banda local/regional ou por *DJ* e dançada em estilos do *Miami bass*, *Soul music* e outros tantos tipos musicais que desapareceram ou perderam a atenção e destaque no país. Os jovens se aglutinavam nesses espaços que eram marcados pelas festas, curtição e, sobretudo, apresentavam os passos que aprenderam vendo em filmes, nos cinemas e nas TVs. Ainda não havia se estruturado o que chamamos de movimento *hip-hop*, mas havia uma forte presença da dança, com um estilo do que se convencionou chamar de *streetdance* e do *DJ*. Um destaque especial para a existência dos Bailes Blacks, lugar onde os corpos se encontravam – o nome Baile Black veio para ser uma marca da moda *soul* que vinha do exterior e parecia atraente para jovens brancos. Os bailes ganharam cor, forma, dança e música que justificavam o nome *Black* e, em uma confluência de elementos, apontavam para a cultura negra do Brasil, de um reconhecimento para a percepção de uma identidade.

A constituição de um espaço diaspórico é cada vez mais evidente, pois apenas fragmentos da cultura *hip-hop* desembarcavam no Brasil, graças a filmes hollywoodianos, muitas vezes caricaturais, e apenas o que as indústrias comerciais desejavam exportar, principalmente às capitais fora do eixo sudeste-sul. Desse modo, o que chegava a várias cidades, em especial Salvador, é refeito e reinterpretado; é um novo lugar (SANSONE, 2004, p.184), reforçando a lógica afrorrizomática do corpo negro. Todas essas experiências musicais perpassaram o movimento de lutas e sobrevivência do sujeito negro, primeiro nos Estados Unidos, mas depois também em todo continente americano, sobretudo no Brasil - foco deste estudo.

O lugar de debate das condições sociais do corpo negro nas Américas sempre foi de tensões. Vários movimentos sociais aconteceram logo após a abolição da escravatura que não deixou um lugar sequer minimamente humanizado para aqueles que eram abjetos das

sociedades americanas. Nos Estados Unidos, *o hip-hop* entra em confluência com os Panteras Negras, a cultura *Black Power* e a Nação Islã. Esses e outros movimentos políticos trouxeram o empoderamento político para os jovens que seguiram esse ritmo e se constituíram socialmente pelas interações artísticas e sociais. Enquanto no Brasil, os movimentos sociais negros despontavam na formação do cinema e do teatro, com o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento, o Ilê Ayê e outros espaços de debates que contagiavam também os jovens a produzir.

O espaço sociopolítico do movimento *hip-hop* conflui sem delimitações de uma fronteira física e estável, trata-se de um circuito outro – o Atlântico Negro apresentado por Gilroy ([2001] 2012). É por conta dessa relação transatlântica, perpassada por dores e violências que a afro-diáspora e seus sujeitos se constituem em constantes deslocamentos. No Brasil, *o hip-hop* desponta como movimento no início da década de 1980 e ganha as ruas a partir das comunidades populares. Cada vez mais, de modo mais sistêmico, esse movimento artístico-cultural ganha destaque e força na interação político-artístico-social – desde a dança nos bailes que permitiu a formação dos primeiros *grupos*¹² de dança que se organizavam para ir a festas apresentar seus passos. Ligado a um momento complicado político e socialmente, o fim da ditadura militar foi um marco, pois logo após um longo período de repressão social, grupos político-sociais iam às ruas se manifestarem por direitos, desde sempre omitidos pelo sistema governamental na exploração das esferas mais pobres e desprovida de conhecimento formal/institucional.

Os jovens que se encontravam no centro das cidades, em especial de São Paulo, após o trabalho, estudo e outras atividades regulares do cotidiano, *produziam*¹³. Trata-se de uma produção que gerou um movimento cultural e fortaleceu, em meio às tribulações sociopolíticas e econômicas, sua face potencialmente *artista*¹⁴. A visibilidade midiática fazia questão de divulgar a nova cultura jovem que estava expressa numa ideia de arte por prazer e diversão esvaziada, isso graças a muitos filmes hollywoodianos¹⁵ que citamos

¹² A potência da organização dos grupos é o princípio para a formação organizada do movimento e da produção artística, desde remontar que nos Estados Unidos, as gangues que aterrorizavam podem ser pensadas enquanto grupos organizados.

¹³ Nesse verbo está a potência do fazer, do articular, do se auto organizar e autogerir um sistema que demanda trabalho e conhecimento para chegar a resultados que tem valores importantes para quem participa da mesma rede.

¹⁴ Termo utilizado com frequência para referenciar ao artista que faz de seu trabalho artístico um lugar de ativismo, de posicionamento político e crítico para sociedade.

¹⁵ A indústria cinematográfica abraçou a causa do *hip-hop* em prol do consumismo e passou a produzir muitos filmes que divulgavam, sobretudo, a dança, em sua maioria se tratava do *break* ou do *streetdance*. Entretanto, no meio do mar de modas e consumo, essas peças fílmicas abordavam os passos com foco exclusivo das câmeras, nomes, termos técnicos. Era um primeiro plano de danças com cenas de 2 a 5 minutos apenas das apresentações,

anteriormente que não apresentavam ou tensionavam, na maioria das vezes, as questões políticas e sociais vividas nos Estados Unidos e também no Brasil. Paralelo a isso, com as referências políticas dos *Panteras Negras* e do movimento *Black Power* e imersos no contexto de lutas sociais, as letras de rap – conhecidas no início por *tagarelas*¹⁶, em São Paulo - a princípio bastante desconectados de posicionamentos políticos, passaram a ser registradas sociopoliticamente por muitos *rappers* em seus discursos falados em forma de protesto, reivindicações e denúncias.

O lugar de cada gênero que compõe o movimento foi modificando com o passar do tempo, mas sem perder a lógica da reexistência, termo cunhado por Ana Lúcia Souza (2013), em seu livro *Letramentos de reexistência*. O termo é a constatação da importância do sujeito negro, em especial, do ativista do movimento enquanto lugar de reconfiguração identitária, no caso do seu livro, através da linguagem. Os letramentos de reexistência,

mostram-se singulares, pois, ao capturarem a complexidade social e histórica que envolve as práticas cotidianas de uso da linguagem, contribuem para a desestabilização doo que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validades sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal. [...]. As práticas [...] uma vez que implicaram para os jovens assumir e sustentar novos papéis e funções sociais as comunidades de pertença e naquelas com que estão em contato. (SOUZA, 2013, p.36)

O *hip-hop* que foi organizado em quatro elementos por África Bambaataa¹⁷ – nome artístico de Kevin Donovan, fundador da Zulu Nation - ainda na década de 1970, ele propôs um quinto elemento, o conhecimento. Esse quinto elemento se destaca, sobretudo nos circuitos de forte ativismo, e/ou *ativismo*, bem como debate político estruturado.

Em meados da década de 1990, o *hip-hop* se consolidou no Brasil com forte representatividade fora da cidade de São Paulo que já estava na rota transatlântica dos elementos do movimento, desde a década de 1980. A cidade mais populosa do país, desde a

em forma de musical ou não, que os atores faziam. Esse modo de abordar as danças tirou a ideia de um plano de fundo para colorir e trouxe conhecimento que foi reprogramado em cada lugar e espaço diferente no Brasil, sob as demandas culturais que já faziam parte da identidade cultural de muitos jovens.

¹⁶ Devido à forma acelerada de ser cantada.

¹⁷ Kevin Donovan, nome de registro de Afrika Bambaataa, nasceu no Bronx, Nova York, em abril de 1957. Cresceu no mesmo bairro e durante a juventude foi integrante da gangue *Black Spades* – Espadas Negras, considerada uma das mais temidas, no quesito violência. Nesse contexto, já envolvido com o rap, passou a fazer uso de sons de vários discos e tapes, inclusive de James Brown para produzir sons. A ele é atribuída a referência de organizador da cultura e do movimento hip-hop, o que nos permite associar, o *grafitti*, o *Dj*, o *mc* e o *break* como *manifestações* de uma mesma lógica, a da produção de rua. Ele gozava de respeito com os chefes de outras gangues. Nesse prestígio ele propôs e conseguiu algumas reuniões para a produção de atividades artísticas com membros de gangues diferentes. Foi desse respeito que se concebe pensar e fazer acontecer a Zulu Nation.

década de 1950, era uma espécie de porto afro-diaspórico massivo, mesmo que não exclusivamente, mas havia um volume grande de produtos da indústria de consumo de roupas, músicas e vídeos que chegavam a cada lançamento que acontecia nos Estados Unidos, retroalimentando os símbolos da cena que se formava. Essa força industrial e sua relação com a tecnologia é um fator importante para a lógica estrutural do sujeito *hip-hop*. Não se trata apenas de conexões *input*¹⁸, onde o sujeito adiciona, em um determinado momento, algo a si. Trata-se do sujeito que se constitui com dezenas de periféricos já *imput-ados* em seu corpo. Paralela a essa força de vontade dos polos meramente comerciais, a articulação dos movimentos negros era um fio condutor importantíssimo no interior do país, assim como o trânsito de imigrantes internos que iam e voltavam a todo tempo no Brasil, passando com frequência a maior capital da América Latina.

2.2 IDENTIDADES EM TRÂNSITO NA DIÁSPORA NEGRA

Identidade, trânsito e diáspora negra são três termos conceituais que envolvem uma importante literatura para a compreensão do sujeito negro nos espaços ocidentalizados pela colonização expansionista do século XVI. Assim como elas são cruciais à percepção das consequências aterradoras da escravidão que prevalecem como estrutura base das relações e permite a manutenção do racismo e dos mais diversos problemas que subjagam o corpo negro em seus espaços produtivos, o que faz gerir, desse modo, uma relação colonizadora e bipartida entre branco e negro; ocidente e o não ocidente etc. Identidade, trânsito e diáspora negra são três conceitos-chave que estão em uma relação perturbadora e inquietante para compreensão sociocultural dos corpos negros das Américas e África, devem ser analisadas a partir de objetos *cronótopos*¹⁹ que ajudarão no entendimento das relações da cultura negra contemporaneamente e nas historiografias oficiais. O subtítulo, *Identidades em trânsito na diáspora negra*, nos leva a suposição de uma ação, o trânsito de sujeitos em um espaço – não apenas físico -, mas também a circulação dos signos culturais que dialogam em suas rotas diaspóricas.

¹⁸ *Input* se refere às entradas do computador que permite a inserção de periféricos diversos que exerceram outras funções, como um áudio externo, um vídeo, uma memória etc.

¹⁹ Termo usado por Bakhtin para definir analisar um objeto que leva em consideração o tempo e o espaço. Por exemplo, uma metáfora sempre usada e de relevância para as análises de Gilroy ([2001] 2012), - um navio de exploração colonial é um lugar e tem diversas inferências devido o momento em análise.

Nesse tópic, preocupamo-nos a refletir como os conceitos de identidade, transversalizados em nossa perspectiva de análise, são usurpados pelos discursos libertários modernos e pós-modernos mantendo sob uma clausura disfarçada a participação representativa dos negros nas culturas ocidentais modernas. Assim como pensar o conceito da palavra trânsito, a partir dos sistemas de exportação/importação e da globalização, na tentativa de apontar proposições que põem em xeque o deslocamento físico/material – o corpo - e cultural/material – tradições e técnicas - nas rotas transatlânticas. Por fim, tentaremos evidenciar que o *locus* de enunciação do sujeito negro-diaspórico é deslegitimado pelos mecanismos ocidentais de debates, devido as torções e complexidades que as epistemes transatlânticas provocam nos conceitos de nacionalismo, pertencimento, identidade.

Transitar é uma ação que faz parte da formação do sujeito negro das Américas. Trânsito é diáspora. A diáspora negra é, efetivamente, efeito de trânsitos. Pensar em trânsitos é perceber que, na diáspora negra, o corpo foi o primeiro lugar de deslocamentos: através do corpo negro se mixaram experiências de violência e de resistência constituindo muito de sua memória. Estamos marcados historicamente no deslocamento físico de milhões de cidadãos de inúmeros povos de África para o que chamaram de Novo Mundo. Entretanto, o termo diáspora negra se relaciona contemporaneamente a muitos outros processos de deslocamentos do sujeito negro nas rotas transatlânticas. O trânsito que nos atravessa séculos de história é autoidentificado pelas ações ultramarinas no Atlântico em um deslocamento de corpos sob um contexto de violência exacerbado, sem qualquer pudor, alicerçada no direito de escravização.

Esse direito à escravização aponta para um espaço social com um alto nível de opressão e agressão dos sujeitos que, indubitavelmente, fariam parte da constituição da colônia, o negro oriundo de África. O processo para atingir a máxima da cultura escravagista foi legalizar científica, jurídica e religiosamente o direito de subjugar o outro com argumentos que foram pensados para serem aceito pela sociedade daquela época. A verdade da igreja acalentava os religiosos, a verdade da ciência acalentava aos cétricos, a manobra jurídica respaldava os governantes. Com a participação de todas as instâncias política e socioeconômico, gerou-se um lugar potente e complexo para a manutenção dessa relação e sua reverberação por alguns séculos – haja vista que qualquer português no Brasil era colonizador de qualquer escravizado, mesmo sem escravos, e qualquer branco era superior ao negro. Isso ganhou tons de mitos da fundação das Américas.

O conceito de identidade se mantém constante e preciso, pois é imprescindível tensionar as considerações sobre etnicidade, cultura, raça, multiculturalismo, mestiçagem, hibridismo e globalização em tempos atuais (modernos/pós-modernos). É um conceito,

seguindo o discurso colonizador, operado no interior da subjetividade em prol da sua naturalização. Como propõe Hall (2003, p.28), a identidade tende a ser encarada como algo inerente ao sujeito, parte de sua natureza e indissociável de sua história através das relações de antecessores e antepassados, por isso, supõe-se que um corpo não pode apagar as relações afetivas no interior de determinada comunidade, ao menos, não completamente.

Ao pensar identidade numa relação de tempo, lugar e epistemologias percebe-se como afirma Bauman (2011, p.18) “de que é um monte de problemas, e não uma campanha de tema único”. A complexidade do tema, sobretudo no cenário do século XXI, com demandas ainda desconhecidas ou inibidas no ínterim discursivo acadêmico e na sociedade, a exemplo das novas formas de relação do *hip-hop* com a internet; feminismo negro; liquidez econômica transnacional, entre outros, demandam atenção e cuidado para não inaugurar novos conceitos por emergência, nem apenas ressuscitar os velhos.

A sistematização conceitual de Stuart Hall é oportuna à compreensão dos cenários históricos do conceito de identidade. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), Hall apresenta três concepções distintas de identidade: sujeito do Iluminismo aquele centrado e dotado da razão e linear; sujeito sociológico que é o reflexo da crescente complexidade da sociedade, formado na relação do sujeito com seu entorno social; e, por fim, o sujeito pós-moderno, aquele fragmentado, sem qualquer centralidade e fixidez. Os três apontam para a identidade como um conceito ocidental e no embalo da modernidade que está em jogo com os Estados-nação e sua formação, crescimento e estabilização desde finais do século XVIII. Assim como também se relacionam com as questões comerciais que após a Revolução Industrial ganham os contornos mais contemporâneos que conhecemos de exploração. A relação da identidade com o Estado-nação gerou o sintomático lugar singular dos quais todos fazem parte, a nação, e por isso desfrutam da nacionalidade, marca registrada e reconhecida de pertencimento a um grupo.

Ao pensar a diáspora negra, essa relação de nacionalidade e identidade é falha e pouco lógica. Como afirma Hall (2003),

nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. (...). Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. Em vez de um pacto de associação civil lentamente desenvolvido, tão central ao discurso liberal da modernidade ocidental, nossa "associação civil" foi inaugurada por um ato de vontade imperial (HALL, 2003, p.30)

Ainda que numa genealogia em relação aos milhares de corpos negros que transitaram de África – na concepção moderna – às Américas, é preciso enfatizar o que afirma Hall, nossa identidade é uma questão história (HALL, 2003, p.30). Na reflexão de quais identidades negras transitaram e transitam devemos nos remontar a tradições, culturas e modos de vidas que viajaram junto com corpos negros de diferentes grupos linguísticos, sócio étnicos. Para o Brasil, muitos povos foram trazidos e identificados e outros não. Da área ocidental da África, vieram povos das culturas iorubá ou nagô, jêje, fons, ewê e fanti-ashanti; da região do Sudão ocidental vieram os povos malês – peul ou fula, mandinga, haussa, tapa e gurunsi e também os povos de língua banto com numerosas etnias da região da África austral e central (MUNANGA, 2009, p.92). Desse modo, o que podemos chamar, em um primeiro momento, de Brasil negro e sua diáspora africana está baseada nessas e em outras etnias e nos muitos lugares e identidades culturais, assim como na pele, o registro da cor e dos fenótipos que foram entrando em contato e se hibridizando nas rotas que estes sujeitos transitaram, obrigados ao trabalho escravo ou em rota de fuga dele.

Nesse lugar de idas e mais idas de África às Américas, o termo africano passou a traduzir unicidade, e assim o negro era apenas um lugar étnico e serviçal, mesmo advindo dos muitos grupos étnicos que foram trazidos sob o regime da escravidão. O conceito de África é uma construção discursiva moderna (HALL, 2003) e se refere a variedades incontáveis de culturas, tradições e costumes. Como todo signo e sua incapacidade de completude, a unicidade de África tem sua incontinência significativa, pois é tanto um termo pejorativo que foi divulgado numa tentativa de apagar suas multiplicidades culturais e de diminuir a imensidão de seu território, de seus países e de seus povos, quanto foi, em certa medida, potência e força para o movimento pan-africanista²⁰, funcionando nas lutas de libertação como um referencial discursivo para os corpos diaspóricos que tinham a saudosa compreensão do lugar de origem dos negros em África. O conceito de identidade, na diáspora negra, transita nesse lugar de outros limites e outras extensões da África que não estão predispostos em mapas políticos ou econômicos, mas sim nas possibilidades epistemológicas e relacionais entre os sujeitos e os legados imateriais que resistem em muitos espaços colonizados e reexistem nos corpos negros.

²⁰ Em meados do século XX, esse lugar de unicidade ganhou seu efeito reverso no movimento Pan-africanista que tem um papel importantíssimo na história dos negros em diáspora, foi bandeira levantada por personalidades como W. E. B. Du Bois nos Estados Unidos e no Brasil por Abdias Nascimento. Sua época foi responsável pelo início do debate de “que negro é esse na cultura negra?” ensaiado por Hall (2003) algum tempo depois, sintoma daquilo que já transitava nos mais diversos espaços coloniais. As lutas de libertação, o Apartheid e a busca de apoio à guerra no Novo Mundo são fatores cruciais que movimentaram o Caribe, o continente Africano e as Américas. Esse é um novo cenário de trânsito em que o conceito de Diáspora negra desponta.

A construção identitária perpassa a linguagem e, no caso do Estado-nação, foi uma ferramenta esquemática de demarcação, bem como conservação dos espaços colonizados. A linguagem é âncora discursiva para a construção e realização dos sujeitos enquanto pertencentes a uma sociedade. É também uma marca política bem estruturada para criação de autenticidade de um país. É interessante lembrar que ainda no momento de posse e exploração das colônias nas Américas, as línguas nacionais estavam num processo de construção, ainda se escrevia muitos documentos oficiais em latim – a língua do Império Romano. O português e o espanhol estavam na dianteira do processo ao lançar suas gramáticas e publicar a oficialidade de suas línguas, já ao final do século XVI²¹. É preciso estar ciente da preocupação de muitos gramáticos em enfatizar o lugar da língua nos impérios ultramarítimos, como o caso do português e sua importância no domínio de seu território. O abandono do latim e a obrigatoriedade imposta em 1758 pelo Marquês de Pombal de falar o português nas terras de domínio de Portugal enfatiza a preocupação do Estado com a linguagem. Até porque, a solidez do Estado enquanto operador de poder, se abriga no conceito de língua e promove uma ideia de identidade – aquela ligada a uma origem. Essa estratégia fortaleceu a noção de nação, e posteriormente garantiu a manutenção das diferenças para a exclusão das mesmas.

Nessa perspectiva, a linguagem se relaciona diretamente ao conceito de nação principalmente para construção do discurso colonial que opera com todos conceitos que nos interessam para pensar esse subtítulo: identidades em trânsito na diáspora negra. E por isso, a nação, conceito moderno e nada decadente, é um dos pontos mais bem estruturados para gestão de identidades e seus significantes no cerne de suas representações de uma lógica estatal. É também uma demarcação espacial que constrói o sujeito pela lógica do pertencimento, da raiz única, do sentido de existir e de que não se está sozinho a partir de um lugar geopolítico e de obrigações/direitos civis. É bem verdade que a cultura nacional tem perdido seus limites dimensionais para os debates de gênero, raça e economia na rede da globalização. É potente considerar quando Benedict Anderson (1983) aponta as nações imaginadas e suas dimensões representativas, trata-se das conexões socioafetivas e de interesses de um determinado grupo que transcende aquilo que foi instituído pelas oficialidades das instituições.

Bauman (2011) aponta as relações feitas pelo crítico cultural George Steiner de três grandes escritores que se ligavam pela diversa fluidez linguística. Esse manejo com as línguas

²¹ Mais especificamente, a primeira gramática do espanhol foi do século XV, de 1492, de Nebrija. As primeiras do português datam de 1536, de Fernão de Oliveira, e 1540, de João de Barros, ainda assim, estão no processo inicial de gramaticalização da língua que não o Latim.

e suas proficiências são apontadas como transgressão de fronteiras que traz à tona a necessidade de inventividade e criação (BAUMAN, 2011. p.20). Quando pensamos no contexto de violência que sangrou os corpos da diáspora negra e das estratégias de exportação que evitava qualquer fluidez na comunicação, proibindo de modo sistêmico a interlocução entre sujeitos, é de supor que o modo de operar a língua enquanto espaço identitário tem um lugar fundamental, pois, em espaços afrodiáspóricos, a possibilidade de se comunicar era também um modo de sobrevivência.

Para milhares de negros dos mais diversos grupos étnicos, a criatividade pode ser substituída pela necessidade de resistência, de vida voltada à reconstrução social dos sujeitos negros que também são estrangeiros de sua língua e de seus parentescos linguísticos: a criatividade não é apenas fluida e sim imprescindível com o passar das gerações. E com isso, temos outras línguas que surgem no cerne das comunidades colonizadas como forma de resistência – como os crioulos de Curaçau e Aruba - o papiamento e do Suriname - o saramacano e muitos outros em diversas regiões de exploração colonial.

Compreender identidades em diáspora - no caso deste texto, a diáspora negra - é buscar lugares de interlocução com as culturas que, de alguma maneira, se relacionam no modo de existir em um circuito particular. Este é o exercício que se nota no capítulo *Identidade e cultura* de Glissant (2005), do livro *Introdução a uma poética da diversidade*, no qual o autor busca entender a identidade pensando o Caribe e a criouliização segundo a ideia de *rizoma*²², mas também sob os conceitos de cultura atávica e cultura compósita. Glissant se debruça a compreender os modos culturais do Novo Mundo, mas principalmente dos povos crioulos que estão concentrados no Caribe. Trata-se de uma oportuna reflexão que permite o desdobramento entre os conceitos já apontados de Hall (1992) e Bauman (2011) e uma interlocução com o Brasil, lugar cultural de escrita desse estudo.

Raiz única e cultura atávica²³; rizoma e cultura compósita²⁴ são relacionais para compreensão da ideia de identidade e cultura no texto de Eduard Glissant (2005), se associa a outro termo elencado por ele - a relação²⁵. Ao apontar a raiz única, os termos origem, gênese e

²² Conceito ancorado por Deleuze e Gattari no livro *Mil Platôs* (1995). Em um capítulo chamado *Rizoma*, os autores apresentam a relação da raiz – como a conhecemos, a origem da planta e o rizoma – raiz expansionista e agregadora. Essa imagem metafórica é pertinente a compreensão de origem e suas relações posteriores, sobretudo, nos estudos de humanidades.

²³ A cultura atávica é aquela que parte do princípio de uma Gênese e do princípio de uma filiação, com o objetivo de buscar uma legitimidade sobre uma terra que a partir desse momento se torna território (GLISSANT, 2005, p.72)

²⁴ Define por cultura compósita a formação da criouliização que no seu debate se contrapõe de modo a se oporem.

²⁵ A relação trata-se de possíveis conexões que se realizam na rede rizomática dos sujeitos negrodiaspórico, as relações não são aleatórias e menos ainda únicas, elas são interconexões que compõem o sentido da diáspora negra e suas rotas transatlânticas.

filiação são sentidos agregadores às culturas atávicas, bem como ao conceito de legitimação – aquilo que por excelência é original e representação máxima de uma cultura. Esse processo cultural está fincado em todos os povos colonizados, mas não em toda população desses povos-nação. A lógica da raiz única tende a agir igualmente como na natureza, matando qualquer outro diferente ao seu material orgânico - qualquer outra raiz, o que nos leva a ideia daquilo que é legítimo. Qualquer variação dessa raiz será tratada como parasita, como mutação daquilo que é original e essa é potência para a cultura atávica e sintomática para o controle dos cidadãos e, conseqüentemente, funcionam como agentes de manutenção da colonialidade.

A gênese é um regulador feroz das culturas atávicas, ela cobra do sujeito uma originalidade que é deslocada da origem base, no caso do Brasil, considera-se Portugal ou Europa, para ser imposta aos espaços colonizados como verdadeira e única. Qualquer desvio dessa identificação primeira, no caso dos povos negros e indígenas, marcavam o propósito de uma exclusão sócio-racial, baseada em ciências e argumentos que justificaram o racismo, mas também havia uma operação de inclusão imaginária e sempre inacabada gerenciada segundo o desejo de ser/pertencer. Enquanto a raiz rizomática é aquela que se expande e se agrega a muitos outros organismos orgânicos – outras raízes, sua expansão é horizontal, dispersa e confusa, metáfora conveniente aos povos crioulos e suas culturas compósitas, aquelas que estão em um processo contínuo e intenso de mudanças, sem buscar uma origem única. É, também, o ponto de diálogo com a cultura brasileira.

O autor frisa ainda a identidade rizoma, dentro da lógica da criouliização; hibridização e mestiçagem – sem o tom pejorativo e estereotipado que os acompanha na tradição colonial – que nada tem contra a singularidade e a identidade – esta última considerando os conceitos ocidentais de uma raiz única e indissociável da natureza do sujeito. O autor lembra, a todo tempo, a relação com a totalidade-mundo em uma breve aproximação com o conceito daquilo que chamamos de global que será discutido posteriormente. Essa totalidade-mundo evoca a ideia da relação: a diversidade que está impregnada no mundo, tende a relacionar-se com a efetivação de respeitos e aproximações sociopolíticas. A relação é um conceito vivenciado na diáspora negra, operado com presteza pelas identidades em trânsito e movimento constante. O conceito de identidade que neste texto se *relaciona* – a partir do conceito de Relação do Glissant – está bem posto quando lembra das diversidades e suas múltiplas realizações culturais e representativas e afirma que “o que emerge, sob o espetáculo das hegemonias, é,

sem sombra de dúvida, a fratura do universal generalizante e, a priori, a surpresa do *sendo*²⁶, do surgimento do existente, em contraposição a permanência do ser” (Glissant, 2005. p. 82).

A diáspora negra é o lugar produtivo das identidades negras que se deslocaram e se mantêm em movimento e *relação*. Adriana Lopes em seu livro *Funk-se quem quiser*, em diálogo com as reflexões de Gilroy (2012) sobre a diáspora tece as seguintes considerações:

Mar, movimento, mistura constituem metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea. Fundamental na constituição do mundo moderno ocidental, mas situada com toda violência à sua margem essa cultura tem origem híbrida nas viagens de antigos navios. Música dança e estilo são as marcas dessa cultura que desafia as fronteiras dos Estados-Nação com seus padrões de ética e estética. Disseminação é a forma de sua trajetória. Diaspórico é o estilo de sua identidade que só pode ser entendida no plural. (2011. p.17)

Nossa diáspora, trata-se de um lugar enunciador que só pode existir graças a resistência daqueles que nos antecederam e sobreviveram em posição de guerra. Esses corpos antepassados e sua presença nos velhos navios moribundos são responsáveis por nossa existência, um *nós* que ecoa nesse texto como convite a assumir esse lugar enunciativo de valor identitário das *relações* imbricadas em nossas subjetividades e identidades negro-diaspóricas. Relações instauradas pelo conceito de Afro-rizoma explorado por Santos (2013) de que

Se o rizoma opera a partir de uma lógica descentrada, pela qual não é possível demarcar sua origem de forma unilateral, nem tampouco pensá-lo a partir de uma teleologia, os afro-rizomas constituem-se como uma reversão da perspectiva que toma exclusivamente a influência colonial lusitana como determinante para a emergência das literaturas no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa, reconfigurando, desta forma, as relações em jogo. O termo afro, neste contexto, é ressignificado pela perspectiva da diáspora, que, de acordo com HALL (2003) e GILROY (2001), não se refere apenas à dispersão dos povos africanos pelo mundo, mas, principalmente, à construção de um novo espaço simbólico no qual a reversão da condição subalterna imposta pela escravização africana é realizada continuamente em campos como a música, a literatura e a produção cultural. (2013, p.54-55)

O conceito de Santos dialoga com Gilroy ([2001] 2012), quando em *Atlântico Negro* desperta o objetivo de apresentar a cultura negra como agente de participação direta na formação de certo nacionalismo cultural inglês, está confrontando diretamente os elementos que formam o Reino Unido como lugar único e homogêneo a partir de particularidades. É

²⁶ Relaciona-se com o rompimento da essencialização do sujeito para dialogar com o status de construção permanente e contínuo. E, conecta-se com uma noção de memória assentada no conceito de rastro/resíduo.

interessante perceber que as diferenças são excludentes e é a partir delas que as institucionalidades do Estado controlam os discursos e os lugares da nacionalidade. Desde a libertação dos sujeitos escravizados e as independências de muitos países das Américas o ranço mais arraigado nas culturas desses Estados-nação foi a manutenção do lugar colonial, operado pelos signos do pertencimento, nacionalidade e pureza, lugar sempre negado ao homem negro advindo de outras culturas e lugares. O estrangeirismo adotado ao signo da impureza impulsionou e ainda está presente nos discursos absolutistas e fascistas que impregnaram o mundo do século XX.

Paul Gilroy quando escreveu o prefácio à edição brasileira do *Atlântico Negro*, apontou a necessidade de localizar o Brasil nas rotas negro-diaspóricas desde as revoluções abolicionistas, já que o autor ignorou nas edições anteriores o Brasil, como sintoma de um “lapso” que excluiu as rotas Sul-Sul de suas reflexões. O lugar do maior país da América do Sul no debate em questão sempre esteve enviesado nas narrativas que transcendem o Atlântico, mesmo o *Atlântico Negro*. Assim, esta é uma estratégia teórica de Gilroy ([2001] 2012), para possibilitar variados modos de leitura e interlocução, já que o Atlântico Negro é um lugar de fala; é um lugar de linguagens; é um lugar de identidades. Para Santaella (2007), o ser humano forma-se culturalmente por meio da linguagem. Falar uma língua é integrar um grupo socialmente reconhecido. É estar em condições de empregar uma sintaxe, possuir uma morfologia, assumir uma cultura e suportar o peso de uma civilização, como nos apresenta Fanon (2008, p. 33) quando debate a relação do negro com a linguagem, em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*.

À medida em que os sistemas de significação se multiplicam na contemporaneidade, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de representações nas quais se formam; se deformam e se transformam as identidades. Quando se trata do sujeito *hip-hop*, a sua formação identitária que é diaspórica, pode ser elucidada pelo conceito de rastro/resíduo de Glissant (2005). Somos pedaços daquilo que nunca haverá de ser inteiro; a identidade fragmentada de Hall é para o Caribe fragmentos dispersos e jamais remontáveis. Não se trata de um corpo que se fragmenta em diversas partes, trata-se de um corpo que só pode ser fragmento daquilo que lhe foi dado por seus ancestrais. O corpo diaspórico negro compreende fragmentos que não lhe pertencem, mas estão dispersos no mar, em movimentos nunca possíveis de serem descritos com antecedência. O rastro/resíduo é aquilo que sobra do esmagamento sangrento e impiedoso do colono feito à mão. Não é uma regeneração, mas sim a organicidade daquilo que se mantém e se dissipa em outros fragmentos e deu força a

resistência. Como apresenta Glissant (2005, p. 83) “O rastro/resíduo permite-nos conceber o indizível dessa totalidade”.

A composição interminável do sujeito negro, a suplementariedade – tomando de empréstimo o conceito de Derrida - de suas características nos aponta efetivamente a potência desses rastros/resíduos nos integrantes/participantes do movimento *hip-hop*. E ser da rua tem uma dimensão epistemológica que constrói o lugar representativo do sujeito *hip-hop*. A rua é um *cronótopo* que, baseado no debate aqui feito, representa para a nacionalidade o não-lugar social da vida; o lugar de interação social da superfície. As ruas de países emergentes e seus agrupamentos em periferias são lugares de constituição do sujeito negro integrante do *hip-hop*. A marcação geográfica dos corpos não se esvazia em sua formação identitária, pelo contrário, suplementa-se a cada trânsito. A rua, os navios e o Atlântico são lugares reincidentes e tempestivos ao sujeito negro-diaspórico.

Dar-se conta da impossibilidade da raiz única, é negar a tentativa ocidental na construção moderna de sujeito e compreender que na diáspora negra uma das possibilidades mais produtivas é ser rizomático. É também nessa metáfora que podemos compreender o conceito de extensão e expansão. Nenhuma raiz pede licença aos limites territoriais do outro, a sua raiz invade, mesmo sem saber disso, o território alheio. Assim é o hip-hop, uma invasão de identidades afrodiáspóricas a partir da terra fértil, o Atlântico, que transgride os limites e continua se expandindo. As similitudes entre os sujeitos é apenas o rasgo – aquilo que parece despercebido, mas ativa relações afetivas e criações e modos de vida que dialogam, ou melhor, se relacionam em sua diversidade. É por isso, que, em cada lugar do Brasil, a chegada do *hip-hop* - considerando os surgimentos de grupos, eventos organizados periodicamente, encontros nas ruas e em espaços de shows e ações artísticas - é marcada pela interferência do corpo e do local de inserção social e dos rasgos encontrados no percurso.

Os quatro elementos - *MC, Dj, Breaking, Grafitti* - chegam e encontram outros produtos culturais, e novamente a lógica do *sampler*, a partir do rasgo/resíduo, é vivenciada em uma operação providencial que geram novos e outros modos de percepção. Para exemplificar como os contextos são modificados a partir da presença ancestral do corpo, apontamos a cidade de Salvador que, a partir dos movimentos negros desde os anos de 1970, assim como, de outros grupos organizados que lutavam por direitos e por reconhecimento de uma cultura negra, sofre uma interferência potente nas malhas urbanas do *hip-hop* dos Estados Unidos. Como aponta Lícia Maria de Lima Barbosa,

o nome escolhido para batizar a primeira posse foi Orí, que significa cabeça, na língua Yorubá, revela uma forte característica do hip-hop soteropolitano e de Lauro de Freitas, que é ressignificar os seus referenciais simbólicos relacionando-os ao contexto em que vivem, no caso, as influências africanas, como forma de afirmação de identidade afro-brasileira. Isto é facilmente percebido nos nomes das posses: Quilombo Vivo, Fúria Negra, Negranada ou mesmo nos nomes de grupos de rap: Erê Gitolu, Opanijé. (BARBOSA, 2013, p.70)

Os referenciais simbólicos presentes no movimento *hip-hop* estão fincados na comunidade popular que se reconhece e se liga diretamente com a ancestralidade africana. Essa relação entre os sujeitos e seus espaços são ligações e transições de um corpo em diáspora. A expressividade e particularidade do movimento negro em Salvador marcou a chegada dos elementos do *hip-hop* em uma relação potente da sociedade e da cultura presentes em seus espaços de expansão. O mesmo se dá na associação do rap com o repente ou embolada, estilos musicais populares da região Norte/Nordeste do país. Ainda podemos, apenas em termos ilustrativos associar o *breaking* e a capoeira, além de outras artes marciais que geralmente eram esportes praticados pelas *b-girls* e *b-boys* e, inevitavelmente, trazia seus diversos conhecimentos para a roda de *breaking*. No *grafite*, as *tags*²⁷ podem ser percebidas a partir da arte caricatural que envolve elementos representativos à cultura negra e periférica.

As identidades e os trânsitos na diáspora nos apontam para um último conceito barganhado por Goli Guerreiro (2010) que é *a Terceira diáspora*, termo que também intitula seu livro – rico em imagens e signos que dialogam com o discurso escrito. Ela inicia a obra apresentando a noção de diáspora e o percurso que esse termo tem feito nas histórias humanas desde os gregos. A autora chega à relação mais contemporânea que foi sistematizada por Gilroy ([2001] 2012), e Hall (2003) quando recobram a diáspora judia. A terceira diáspora pode ser tendenciosa ao pensar numa sequência temporal, de uma primeira, uma segunda e, por fim, uma diáspora mais atual – a terceira, mas em verdade o que está em xeque é o suporte do trânsito diaspórico que acontecem em espaços diferentes. Pensar que nos séculos passados as rotas ultramarinas foram se avolumando com o passar do tempo e, cada vez mais, estendendo seus destinos, assim também são as redes, as rotas comunicativas que se permeiam pela internet e milhões de fibras ópticas. A terceira diáspora estreita o diálogo iniciado pelos dois autores supracitados, a pensar as emergências do Atlântico Negro e suas rotas.

²⁷ Assinaturas feitas com tinta spray, nos Estados Unidos se classificam como *graffiti*, mas também se desdobra no Brasil enquanto pichação. E também produzidas como letras de formatos e tamanhos diferentes.

O *hip-hop* que sobrevive desde os equipamentos eletrônicos, apenas intensifica seu contato com outros espaços em sentido exportação/importação. Não se trata apenas daquilo que chega ao Brasil, mas também daquilo que sai do Brasil para outros lugares. Algo que anteriormente era possível a partir dos exílios, das migrações intensas, agora está ao passo da tecnologia que tende a baratear e expandir seu mercado. Guerreiro apresenta uma infinidade de objetos, de imagens, de representações que compõem o lugar do negro em trânsito e, ainda assim, é possível afirmar que o apresentado é o rasgo/resíduo da contemporaneidade negra. É preciso compreender que o modo de conexão foi alterado pela noção de globalização – mas nunca unificada, ou ainda universalizada, termo caduco das teorias ocidentais, porém ainda potente nos mais diversos discursos político e acadêmico.

Globalização imaginada é um conceito que permite a flutuação do signo perante seus significados pragmáticos. O início do século XXI foi marcado pelo espanto da tecnologia, do seu avanço e de sua espetacularização que se fez imaginar uma transgressão máxima dos corpos e a sensação de igualdade e liberdade do estar em todos os lugares. Em verdade, esses deslocamentos quase duas décadas após a seu *boom*, nos permite outros vieses de análise, sobretudo com o avanço e intensificação dos estudos de “raça” e “gênero” sob demanda subjetiva. Para Canclini (2003, p. 30), “o que se anuncia como globalização está gerando, na maioria dos casos, interrelações regionais, alianças entre empresários, circuitos de comunicação e consumo comuns aos países da Europa ou da América do Norte ou de uma determinada região da Ásia. Não de todos com todos”. Essa é sua percepção, a partir de, *A globalização imaginada*, que adota a economia como perspectiva de compreensão do fenômeno chamado globalização em detrimento do local/global. O ponto crucial do autor é apontar como a globalização foi estruturada e ganha contornos mais intensos. Entender quem são os agentes das redes globais junta-se à necessidade de perceber como está estruturado o lugar de enunciação e gerenciamento.

As preocupações transnacionais institucionalizadas não se relacionam aos processos transatlânticos da cultura negra. Mas foram das rachaduras expansionistas do século moderno, dominado por grandes lobos das economias, que se compreende a possibilidade de crescimento desses rizomas da cultura *hip-hop* no circuito global - comercial e cultural. A possibilidade de transitar daqui para muitos outros lugares do mundo, sem efetivamente se deslocar, é também o momento de apresentar novas estratégias técnicas da arte, compreender outros cenários políticos e dar contornos de novas realizações da representatividade cultural no circuito da disporá negra.

2.3 CULTURA NEGRA HIGH TECH E FICÇÃO CIENTÍFICA OU O NASCIMENTO DO AFROCIBORGUE

Os *Jetsons*²⁸ era um desenho animado que fez parte da minha literatura (televisiva) imaginária. Era exatamente daquela forma que se imaginava o futuro – um mundo facilitado e cheios de mecanismos automatizados e previsíveis às nossas necessidades. Parecia ser uma realidade que chegaria em minha adolescência, mas não chegou. Meu primeiro celular só veio no final da primeira década do século XXI e o computador também – dois símbolos, por ironia, perenes, até então, das novas tecnologias. Nesse contexto, percebi três pontos interessantes, o primeiro que a relação alimentada entre máquina e homem sempre foi de exterioridade e servil. O segundo, era que o acesso não seria comum a todos - o desenho já representava bem quem teria acesso àquela vida facilitada. Um terceiro ponto, que percebi tardiamente, foi a privatização do acesso e como isso desmistificaria a lógica do global/universal, sobretudo ao considerar o conceito de *globalização imaginada* de Canclini (2003) comentada no tópico anterior. É partir dessa metáfora da minha vida, interlocutora desse texto, que inicio um breve debate sobre a cultura negra high tech.

O primeiro ponto que observei, da relação homem e máquina ser exterior e servil, é uma operação de mais binarismos do homem ocidental, pois a exterioridade da máquina reflete diretamente no domínio da mesma – ou seja, o corpo orgânico e racional é superior ao corpo titânio/de ferro ou aço. O desejo de domínio foi e sempre é o primeiro patrocinador das novas tecnologias. Há várias vantagens dentro do discurso colonial em sustentar o binarismo do metal/orgânico e a principal e primordial delas é a operação subjetiva de que todo humano²⁹ sempre será superior e/ou terá o domínio sobre aquilo que é máquina/ferro/titânio – não-orgânico³⁰. E, na potência do discurso binário – aquele que opera na ambivalência dos

²⁸ Os Jetsons são uma família residente em Orbit City. Os Jetsons, são desenhos sobre uma família num mundo futurista, podendo até de serem chamados de "Os Flintstones do Futuro". Assim como Fred Flintstone, apresentamos o Sr. George Jetson, um trapalhão do amanhã, onde tudo ou qualquer coisa tem a participação de fantásticas máquinas, até mesmo de fazer sandwich à partir de uma simples pílula. Retirado de: hannabarbera.com.br.

²⁹ Conceito de construção moderna e criticada por Fanon (2008) quando questiona os direitos do homem negro e sua não inclusão no projeto de humanidade. Assim como Gilroy ([2001] 2012), que aponta e denuncia a não inclusão do homem negro na construção da ideia de liberdade que correu a Europa moderna. Dessa forma é preciso estar atento aos desígnios e aos elementos que definem o sujeito humano que tem acesso a informações e tecnologias *high tech*.

³⁰ Em verdade, aqui deveria ser não-humano, afinal a lógica humana e racional permite que o homem-racional domine, massacre e manipulações sob tudo aquilo que é natureza não-racional – plantas, árvores, rios, terras, cachoeiras e animais.

estereótipos (Bhabha, 1998) –, o sujeito operador do maquinário (é também o enunciador de discursos) é subentendido na possibilidade de uma universalidade pacífica e justa, assim como o objetivo de sua operação. Na sensação da eterna e fiel servilidade das máquinas repousa outro lado da sustentação do binarismo, o da confiança do humano para as produções e criações robóticas feitas mundo afora e a ausência de desconfiança.

Quando o escritor Isaac Asimov³¹ idealizou os três princípios da robótica em seus textos literários, ele também deu o pontapé do roteiro inicial para muitos filmes que tratariam o tema. Várias películas, principalmente hollywoodianas, reproduziram fielmente os princípios de Asimov, a exemplo de *Robocop* (1987), o clássico sessão da tarde – o *Homem bicentenário* (1999) e o mais recente, *Eu, robô* (2004). Grande parte da literatura robótica - ao menos as mais populares – reproduziram a representação do robô servil ao homem, que foi feito para auxiliar e proteger a vida humana. Ainda repousa nessa questão, proteger o homem de quem nas sociedades civis e urbanas? A quem serve as tecnologias de armamento, as medicinas de última geração, as casas automatizadas e ativadas por voz? Os carros, os aviões, os robôs das montadoras automobilísticas? Em todos esses exemplos a quem não serve, quem morre por falta de acesso a serviços de última geração que não está no mercado popular? Desde a colonização, o protagonismo do fazer sempre esteve atrelado ao outro, aquele que obedece, aquele que serve. A tecnologia é apenas um novo capítulo com personagens que não desapareceram em finais do século XX, apenas é outro lugar de debate.

O segundo ponto, uma questão social mais que meramente técnica, seria o acesso às tecnologias. Em países considerados de terceiro mundo ou emergentes, como Brasil, a informatização chegou em meados para final da década de 1990 e se popularizou na primeira década do século XXI, ainda assim se trata de uma expansão expressiva restrita aos espaços urbanos. O acesso aos espaços globalizados e interligados por redes não significa o envolvimento de todos enquanto agentes conectados, mas relações e interesses de alguns e consequências para muitos outros. Como é o caso da manipulação, a partir de programação, os temas e assuntos a terem mais visibilidade nas buscas em *browser*³².

É preciso lembrar-se que a alfabetização no Brasil foi um fracasso nas últimas três décadas do século vinte, sobretudo pela falta de ensino técnico da escrita e da leitura conforme pesquisa e análise de Roxane Rojo (2009), em *Letramentos múltiplos: escola e*

³¹ 1ª Lei: Um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano sofra algum mal. 2ª Lei: Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei. 3ª Lei: Um robô deve proteger sua própria existência desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou Segunda Leis. Retirado de: <http://marcosmota.com.br/wp/?p=883>.

³² O navegador de internet, onde é possível fazer buscas ou acessar diretamente a *sites*.

inclusão social, no qual se apresenta o cenário de insucesso escolar do século XX e alguns dados já do século XXI. As tecnologias básicas e de linguagem padrão também foram selecionadas para alguns poucos. Nesse contexto, também se encontram as novas técnicas que dependem de artefatos supervalorizados, muitas vezes sucatas, e de crédito para adquirir certos produtos. Por algum motivo, acreditou-se que todos indiscriminadamente teriam acesso a esses produtos, mesmo ciente de que muitos sofreram com a virada industrial. Muitos empregos sumiram do mapa, muito trabalho com pagamentos cada vez menores. Por que com as novas tecnologias seria diferente?

Já o terceiro tópico dialoga com o conceito de diáspora negra e globalização, dois pontos cruciais do debate que nos cerca para a compreensão do sujeito ciborgue e do integrante do movimento *hip-hop*. A globalização é um processo distinto daquilo que foi pensado sobre a universalidade. Retomando Hall,

a globalização, obviamente, não é um fenômeno novo. Sua história coincide com a era da exploração e da conquista europeias e com a formação dos mercados capitalistas mundiais. As primeiras fases da dita história global foram sustentadas pela tensão entre esses polos de conflito — a heterogeneidade do mercado global e a força centrípeta do Estado-nação —, constituindo juntas um dos ritmos fundamentais dos primeiros sistemas capitalistas mundiais. (HALL, 2003, p. 35)

É nesse sentido que a globalização, para as considerações negro-diaspóricas, são as comunicações relacionais que ultrapassam os limites daquilo que é chamado de nacional. Está diretamente ligada às rotas transatlânticas que Gilroy ([2001] 2012) chama de hemisférica, se não global. O que se liga ao conceito de relação de Édouard Glissant (2005) e intersecciona com a ideia de Ron Eglash ([1995] 2006) da recursividade do sujeito negro são os sentidos fractais que podem ser estabelecidos, tanto na formação subjetiva quanto nos artefatos e produções culturais produzidas na diáspora.

Lucia Santaella (2003), em seu abrangente livro *Cultura e artes do pós-humano* faz um percurso excepcional por tópicos que se integram ao objetivo desse subtítulo, sobre a tecnologia e seus passos históricos e genealógicos. É um livro que não se apoia numa lógica meramente ocidental, mas viabiliza o debate do feminismo e a tecnologia, seguindo os passos de Donna Haraway e tantas outras estudiosas da área tecnofeminista dos Estados Unidos - estudos que se iniciaram desde finais da década de 1970. Ambas são bibliografias oportunas a este trabalho, contudo é importante que a compreensão do item *Cultura high tech*, sem o adjetivo “*negra*” nos levaria a percursos que muitos diriam mais abrangentes, entretanto,

iríamos, em verdade, provincializar o debate nos livros e bibliografias ocidentais que ainda se autopromovem universais. É preciso estar ciente que a operação de qualquer técnica está submetida à diversidade operacional desde sempre – entre o operador e o operado há uma quantidade diversa e múltipla de operações. O modo de lascar pedra não foi igual em todos os poucos cantos povoados do mundo, certamente para cada lugar um material (há vários tipos de pedras), uma caça (há variações de animais e plantas por região) e um sujeito (o sujeito que estava adequado ao clima e à geografia do lugar que habitava) – essa pluralidade deveria ser cada vez mais evidente em nossos modos de agir e compreender a sociedade e suas técnicas que não são nada mais que processos culturais.

As tecnologias têm um lugar de prestígio nas sociedades contemporâneas, pois é a velocidade que acompanha a modernidade. As tecnologias marítimas e terrestres são os maiores encantadores do mundo político-econômico da dominação e expansão capitalista. A alta tecnologia – chamada em inglês de *high tech* – sempre esteve associada ao avanço – sociedades tecnologizadas, nessa lógica, são sociedades altamente avançadas e civilizadas. E a operação dos binarismos, - diga-se de passagem um sistema simplório de comando e controle da sociedade que dá resultados assombrosos, sobretudo, no que diz respeito a exclusão do outro – é sempre entre o ser avançado e o primitivo em que a origem ganha outro lugar de destaque nesse jogo contemporâneo e transnacional.

A origem do mundo é o lugar do primitivo, apenas do nascimento, mas não do pertencimento. É preciso deslocar-se para desenvolver-se, esse é um sintoma da ideia de um país desenvolvidos. O pertencimento nesse caso é um jogo potente para concentração de poder e domínio. Isso pode ser ilustrado pelo breve e singelo conto *My Mother, the crazy african* de Chimamanda Ngozi Adichie (2009). O conto relata a história de uma jovem nigeriana Igbo que vive com seus pais nos Estados Unidos da América. O texto vai se desenvolvendo pelo embate da filha com a mãe, devido aos modos de vida valorizados por cada uma delas acerca da língua, da nacionalidade e dos costumes. Um trecho muito interessante, “quando as pessoas me perguntam de onde eu sou, minha mãe quer que eu diga Nigéria. Primeiramente, digo Filadélfia, ela diz: - diga Nigéria. A segunda vez ela me dá um tapa em minha cabeça e fala em Igbo: - tem algum problema com a sua cabeça? ”. A partir disso ela tenta convencer a mãe de todas as formas de que devem se adaptar aos Estados Unidos, a forma de viver e agir. Parece um *dejavú* sobre quando Fanon, em *Peles negras e máscaras brancas*, apontou a relação do homem negro ao ir para França e falar o *petit negre*. A sua necessidade de “melhorar o francês” para adequar-se ao país, e ser verdadeiramente de França.

O pertencimento é um conceito complexo no sentido diaspórico e, nessa complexidade, dentre os entraves com conceitos clássicos do debate de identidade também se incluem o de globalização. A possibilidade de todos fazerem parte de um sistema global – e as tribos se tornarem em apenas uma tribo, um lugar de irmandade permite chegar a ideia de ausência do racismo e sua conceptualização enquanto ficcional ou melodrama. O que a personagem do conto e o falante de *petit negre* não sabem é que nunca poderão chegar a ser da América ou da França. Essa impossibilidade é operada pelos estereótipos no cerne da manutenção da colonialidade.

A autora Alondra Nelson (2002, p.1) denuncia com veemência que as políticas do futuro amparadas pelas influências das novas tecnologias sobre os sujeitos se resguardaram, ou melhor, retiraram do bolso, as velhas ideologias raciais para suas análises e estudos. A autora faz um breve levantamento dos estudos que iniciaram o debate acerca dos conceitos de identidade, dentre os quais, estudiosos como Filippo Marinetti, Timothy Leary e Allucquère Stone que fizeram parte do Neocriticismo e levantaram ideias sobre as relações do sujeito com tecnologias e o futuro de liberdade social e também corporal.

O trabalho de Nelson (2002) leva a reflexão do modo como os estudos negligenciaram os debates que já existiam no pensamento afro-americano no que dizia respeito à cultura técnica. Por qual motivo esses estudiosos que ganharam a dianteira do debate descuidaram-se dos trabalhos afro-futuristas para o estudo da identidade segundo estéticas e éticas de uma lógica pós-humana? E também como apenas uma estética específica ganhou divulgação e visibilidade como futurista e autônoma e outras não. Mais uma vez trata-se de escolhas dos enunciadores. Desde seu nascimento, a cibercultura está fadada a reproduzir uma imagem de automação e mecanicidade que distancia o sujeito negro e a mulher de seus lugares enunciativos.

Os estudos de Ron Eglash (1999; [1995] 2006) apontam no mesmo sentido, como o debate sobre as novas tecnologias – sobretudo a cibernética, excluíram com a mesma maestria dos discursos eurocentrados os lugares de raça e gênero. Ele argumenta que a necessidade de acabar com os binarismos encerrados em oposições simplórias e excludentes é crucial para o entendimento, compreensão e efetivação da *diférance* recorrendo ao conceito de Derrida. Em seu trabalho *African Fractal*, Eglash (1999) apresenta evidências da cibernética moderna em estruturas de sociedades africanas. Isso não é importante apenas no que diz respeito ao reconhecimento de “origens”; não é do interesse dos estudos sociais decolonizados chegar a esse lugar, mas as reflexões de Ron Eglash nos ajuda a compreender a formação e

organização de sociedades que compõem nossa ancestralidade, assim como a nossa que foi sufocada e usurpada sem qualquer informação bibliográfica-referencial.

Henrique Cunha Junior, em seu breve livro, *Tecnologia africana na formação brasileira* (2010) apresenta informações sobre as intervenções tecnológicas produzida por negros escravizados vindos de África, assim como os artefatos elaborados no continente africano e trazidos pelo Império Português ao Brasil para instalação dos engenhos de cana-de-açúcar. Ele inicia lembrando algo também abordado por Eglash ([1995] 2006), muito dos conhecimentos ocidentais da área de matemática é proveniente de África, assim como das regiões Orientais. Desde antes das explorações e dominações coloniais, grande parte das produções de artefatos do mundo acontecia nas regiões não-ocidentais, como é o caso da pólvora, do papel, da arquitetura em magnitude, metalurgia. Tudo isso, por meio de intercambio, chegava à região ocidental.

No capítulo intitulado *Os Ciclos da Economia Brasileira e a África*, Henrique Cunha Junior (2010) apresenta uma descrição com maestria de como cada ciclo de desenvolvimento de nossa economia agrícola tem uma contribuição das culturas agrícolas de povos africanos, como a da cana-de-açúcar resultado de produções complexas e bem estruturadas que, com o tempo, ganhou mais sofisticação. São muitos os produtos e técnicas agrícolas enumerados pelo autor, como o café, o coco, a farmacologia e o uso de ervas. Em outros capítulos, ele ainda se debruça sobre outros setores que foram desenvolvidos no Brasil a partir das técnicas importadas ou recriadas.

O sujeito produtor das muitas técnicas da economia brasileira era conhecido como “escravo” e exatamente esse, para o autor, foi um ponto que limitou o olhar dos historiadores brasileiro. É importante notar que esse termo é parte da força estereotípica do discurso colonial. Os sujeitos escravizados eram, em suas habilidades trazidas de seus lugares de origem ou recriadas pela necessidade nas colônias, os técnicos a fazerem funcionar os maquinários de uma economia que os explorou por séculos. Uma das considerações a ser levantada quando se fala de tecnologia é a falta das referências existentes na cultura, em todos os lugares do mundo, sob assinatura de seus autores negros. É a manutenção do racismo institucional que se abriga nas velhas acepções conceituais de raça, etnia e identidade para justificar seu lugar de negação e negligência.

Não se trata de adotar um lugar de reconhecimento, mas, sim de marcações e enunciações que partem do corpo negro discursivamente silenciado. Ao considerar, ou doar um pouco de nossas percepções à ficção científica, percebemos que nada se apresenta de efetiva inovação, é, em verdade, um ciclo vicioso que se utiliza dos velhos lugares de discurso

para manutenção das opressões. O lugar da ausência de raça, existe apenas para a manutenção dos estereótipos seguindo o conceito de ambivalência de Bhabha (1998), já pontuado nesse trabalho. Na música, o circuito é um pouco mais autônomo e bem colocado, mas, ainda assim, não se trata de um lugar autônomo perante o mercado das grandes gravadoras.

A relação moderno-contemporâneo dos povos negros com os novos artefatos tecnológicos-automatizados e eletrônicos estão, com mais evidência, na música. O caso do *dub* é notável quando precisamos falar de eletrônica e música negra, pois agrega conceitos e modos filosóficos que muitos discursos não dão conta. O *dub* é uma criação jamaicana feita por produtores e engenheiros de som desde meados da década de 1960. É uma técnica que com base nos “beats” – batidas eletrônicas – não convencionais, em relação a técnica ocidental e a montagem da música estava ligada a formas e modos de colagens de sons diversos. Vianna (2003) quando convidado a participar de um evento na Jamaica relata o modo como o *dubmaster* se relaciona com os sons e as vibrações e aponta a possibilidade estratégica de usar esses lugares não acadêmicos como lugares de enunciação e filosofia. Segundo ele, estamos falando exatamente de filosofia.

É uma chave teórica potente a compreensão do sujeito negro-diaspórico os espaços rítmicos em outra dinâmica que não a visual ou textual. É nesse sentido de compreensão que Erik Davis, em seu texto *Raízes e fios – Ciberespaço polirrítmico e eletrônica negra*, publicado na revista Rizoma de 2006, para conferir clareza apresenta os espaços polirrítmico por onde a eletrônica negra perpassa. O espaço sonoro é um lugar interseccionado, pois nele há pluripossibilidades de relações e conexões mesmo que não harmônicos dentro da lógica gregoriana. Davis aponta que todo espaço acústico é formado além do som, por ritmo, e caso ele não existisse, em nenhum momento haveria compreensão dos sons. Se todo ambiente tem som e ritmo, é quase nula a possibilidade de haver um conceito único para definir música.

O autor apropria-se das reflexões de McLuhan sobre espaço visual, e dá atenção maior ao conceito de espaço acústico. Esse último é um lugar tátil e perceptivo, não apenas um conjunto linear e paralelo de códigos e signos. Diferentemente da percepção a partir daquilo que está sob o desígnio do visual, o espaço acústico é atravessado por relações de tempo, espaço, sentimentos e sensações, aquilo que está na interferência direta do tátil, dos sensores corporais. Ele aponta as diferenças entre os dois espaços, visual e acústico: o primeiro é onde os pontos podem se fundir ou simplesmente permanecer distintos; enquanto, no segundo espaço, os sons podem se justapor e se interpenetrar sem necessariamente cair numa unidade harmônica ou numa consonância, mantendo assim o paradoxo da “diferença simultânea” (DAVIS, 2006, p. 76.)

É nesse lugar que Davis utiliza a expressão *Eletrônica negra* para caracterizar espaços eletro-acústicos que se originaram no contexto histórico-cultural do Atlântico Negro e mapeia o *dub* e o trabalho do DJ, como elementos potentes desse espaço acústico. Ao mapear esses dois lugares, ele relembra que a cultura ocidental tem ojeriza aos ritmos da cultura negra e os caracteriza com frequência como selvagens, de barulho e não de ritmos. Algo que condiz com o livro *Black Noise – Barulho Negro*, tradução livre –, de Tricia Rose, quando em seu terceiro capítulo narra a rejeição e reação de um chefe de departamento de música que chamou de “barulho e ruído”, aquilo que ela chamava de música – o rap, e que as letras do rap apenas estão ligadas ao mundo social, na tentativa de atribuir algum valor, e não tecnicamente musical.

Muito daquilo que é dito negativamente sobre a música *dub* e o rap é justamente o espaço incompreendido pelos instrumentos ocidentais de análise. As teorias da matemática fractal e a música em seu lugar acústico apontam outras dimensões técnicas que são negligenciadas devido ao racismo e à incompreensão dos manejos tecnológicos. Quando o *dub* começa a ser produzido, a precariedade técnica do *dubmaster* é também seu ponto de equilíbrio para a criatividade e produção lógica da musicalidade que rodeia a África. O mesmo se dá com o rap que se apropria de tecnologias e faz jogos como o silêncio para pensar o som, o movimento e as vibrações digitais daquele espaço. O rapper levado pela estrutura do *beat* sabota a linearidade das músicas repartidas em quartos de tempos e desdobra as possibilidades de tempo até mesmo com sua junção.

3 ESQUISITXS E AFRO-TOMBADXS: AFROCIBORGUE: QUE NEGRX É ESSX NA CULTURA NEGRA HIP-HOP?

O afrociborgue é o corpo esquisito, é um corpo negro entoadado por discursos que transgridem as epistemes que nos impuseram, por séculos de exploração e violência. Este segundo capítulo objetiva explicar os circuitos elétricos e mecânicos num convívio contemporâneo interligado aos discursos de raça e gênero. A cibercultura, proveniente da cibernética e das tecnologias virtuais, proporcionou remodelações das relações sociais a partir do comportamento de sujeitos em interação com as novas tecnologias, cada vez mais miniaturizada. Para além dos artefatos técnicos, o corpo sempre está na esteira das sociopolíticas, mesmo o ciborgue, um misto de partes orgânicas e metálicas. As discussões de Haraway ([1991] 2009), Nelson (2002) Eglash (1999; [1995] 2006; 2002), Eshun (2003)

Weiner (1954) e Fanon (2008) são textos básicos que fazem um percurso, nada linear, desde a cibernética e as relações de poder que se busca na mecanização dos corpos às negligências dos discursos raciais e de gênero ao prever um futuro para a potencialização do homem, nesse caso, o signo homem é operado enquanto unicidade, ou seja, numa ideia de que somos todos iguais.

O primeiro tópico desse capítulo, *O que é um afrociborgue*, faz uma reflexão acerca desse signo, sem a pretensão de respondê-lo, mas de tensioná-lo, colocar em relevo um debate que extrapola e deslegitima um discurso que tende a cristalizar África num retorno de origem estancado, a origem que resguarda a selvageria e não as tecnologias. África, técnicas e futuro são termos interseccionais para pensar o afrociborgue. Identificamos esse sujeito nos *pick-ups*³³ dos discos de vinil e nas mãos do Dj, mas também nas vozes das rappers que compõem esse trabalho. O segundo tópico faz um passeio, aos trabalhos de mulheres negras e *rappers* que tem ganhado visibilidade na cena do *rap* nacional, a partir da operação de estéticas, vozes e redes virtuais. Sob a suspeita que as redes sociais são aparatos de gestão do trabalho artístico-cultural dessas *rappers* e que se tornaram aliados para a visibilidade de *rappers* mulheres dentro da própria cena de rap, *rappers e outros lugares do hip-hop nacional*, intenta apresentar as torções representadas em microespaços de poderes, nesse caso pesadamente gerenciado pelo machismo, como resistência de um corpo feminino, negro e *rapper*.

O título EsquisitXs e afro-tombadXs: Afrociborgue: Que negrx é essx na cultura negra hip-hop?, traz para o debate o termo *esquisitx*, que dialoga com os dois últimos tópicos desse capítulo, numa urgência de ressignificar esse corpo negro que transita em espaços tecnologizados como estratégia para sua subjetividade. Muitas vezes, em suas entrevistas para canais diversos no YouTube, a rapper Karol Conká se definiu esquisita e, por vezes, estranha, é a partir do lugar de autodefinição que nos interessa pensar o termo e perceber como há o diálogo com o termo *afro-tombadxs*. A partir desse lugar esquisito, remontamos ao espaço do estranho, na perspectiva estética levantada por Freud e de sujeito abordada pela Teoria Queer para pensar sobre essa composição de sujeito trazido pela própria *rapper*. É na auto-definição que está potência de repensar o conceito, a partir do corpo de mulheres que se destacam pela esquisitice, pelo estranhamento. Que se estende a Luana Hansen, que produz estranheza no circuito LGBT por ser rapper, e no rap por ser lésbica. Essas são as bandeiras artivistas que a incomodam. Luana que criou seu estúdio de som, a partir de muitos materiais reaproveitáveis, numa relação muito parecida do *dubmaster* com seus equipamentos, um corpo em interação

³³ O toca-discos onde os Djs manuseiam para fazer o som que deseja. O termo técnico de pick up se refere a partes da aparelhagem que, a partir da captação da agulha recebe as vibrações sonoras.

constante com aquilo que se torna também seu corpo, as aparelhagens de som. Interagir, com as tecnologias, com as redes sociais, operando uma subjetividade complexa e cheia de permeações de racismo e sexismo que são cruciais para os debates que o corpo afrociborgue provoca.

3.1 O QUE É UM AFROCIBORGUE?

Robôs, celulares e outros milhares de equipamentos, assim como programas de computador e aplicativos para *smartphones* e *tablets* são criados e lançados diariamente no mercado. Estes aparelhos e programas são desenvolvidos para resolver possíveis problemas ou necessidades do homem. Há uma relação direta do corpo com as novas tecnologias, trata-se de um corpo hibridizado por formas, limites e comportamentos digitais que se confundem na vida cotidiana. Couto (2012, p.25) afirma que, “o homem inventa a técnica e é por ela reinventado”. Isso porque, após a criação de qualquer artefato técnico, a vida humana e o modo de organizá-la individualmente e coletivamente são diretamente afetados.

O sujeito tecnológico não se reconhece a cada minuto, pois está num processo de atualização constante – uma espécie de *Update*³⁴ das relações que estabelece com a sociedade, afetado pela imersão tecnológica cotidianamente. Tratam-se de múltiplos processos sociais que estão em xeque, combinado em diversas formas de relacionamento e interação. São subjetividades fractais no entrave social dos corpos e seus espaços limítrofes das interdições que atravessam as questões de gênero, sexualidade e raça. Pierre Lévy aponta que

o estudo das tecnologias intelectuais permite, então, colocar em evidência uma relação de encaixamento fractal e recíproco entre objetos e sujeitos. O sujeito cognitivo só funciona através de uma infinidade de objetos simulados, associados, imbricados, reinterpretados, suportes de memória e pontos de apoio de combinações diversas. Mas estas coisas do mundo (...) são em si produto de sujeitos, coletividades intersubjetivas que as saturaram de humanidade. E estas comunidades e sujeitos humanos, por sua vez, carregam a marca dos elementos objetivos que misturam-se inextricavelmente à sua vida, e assim por diante, ao longo de um processo em abismo no qual a subjetividade é envolvida pelos objetos e a objetividade pelos sujeitos. (1993, p. 176-177)

³⁴ Termo em inglês para significar atualização de um programa ou sistema, sobretudo computacional. No texto o termo é trazido para pensar como o corpo, numa relação hardware e sistema, com a subjetividade se porta perante as relações ditas humanas e as ditas mecânicas – com a ajuda de seus artefatos.

A relação criador/criação já não é mais possível, somos androides de nossas próprias invenções – um processo cíclico que nega o início e o fim. Os limites não se definem de forma irreduzível, o que aponta o homem como excessivamente contemporâneo, líquido, perene e fugaz, quiçá, pós-humano. São noções que se dissolvem em um mesmo corpo, entretanto o corpo não se dissolve no ar, ele enrijece – não no sentido de fixidez, mas de corporeidade - suplementado por ininterruptas conexões de conceitos e informações de todos os formatos. Isso vai de encontro ao debate iniciado nos anos 1960 sobre a interferência psicossocial que as tecnologias fariam ao homem despontado por Leary e muitos outros neocríticos, que segundo Nelson (2002, p. 1) apontavam a dissolução do eu, do corpo, das amarras que detinham a expansão do homem. As previsões, sobre diluição do corpo, levaram em consideração a diluição dos racismos e os diversos problemas étnicos e de gênero enfrentados na sociedade contemporânea, o que efetivamente não aconteceu.

Os estudos da cibernética deram início a problematização das técnicas e suas interações com aquilo que se preconizava como humano. Norbert Wiener, matemático estadunidense que tem o título de fundador da cibernética, escreveu em 1948 o livro chamado *Cibernética*. Os trabalhos e reflexões de Wiener (1948; ([1950]1954) estavam em torno das teorias da mensagem, baseadas em literaturas da engenharia elétrica que utilizavam a lógica da informação e de sistemas de automação, a exemplo do *feedback* - que prevê as possibilidades de acontecimentos pela realimentação. Foi com a primeira edição de *O Uso Humano de Seres Humanos* em 1950, um livro para explicar mais informalmente e menos tecnicamente os pressupostos da cibernética, que houve a conversão da *Cibernética* em um campo de estudo e seus links com as Ciências Sociais. Para o autor, dentro de sua tese sobre os estudos da informação,

a sociedade só pode ser compreendida através de um estudo das mensagens e das facilidades de comunicação de que disponha; e de que, no futuro desenvolvimento dessas mensagens e facilidades de comunicação, - as mensagens entre o homem e as máquinas, entre as máquinas e o homem, e entre a máquina e a máquina, estão destinadas a desempenhar papel cada vez mais importante. (1954, p.16)

Assim, a relação máquina e homem está fadada a manter uma certa cumplicidade, pois a cibernética foi pensada e estruturada a partir do processo humano de comunicação. Num diálogo entre duas pessoas a relação é retroalimentada – o enunciador fala, ou seja, manda a informação o ouvinte a recebe e a partir daí reage com a resposta. Nos trabalhos de Wiener, a principal questão é a produção e execução das informações no interior dos sistemas. No caso

do diálogo, o sistema é o corpo humano – desde a mente a cada órgão. Concebe-se que os modos de interações e as reações das informações nos homens, alguns animais e as máquinas são parecidas e estão em um processo de *retroalimentação*.

A cibernética verifica exatamente os fluxos de informações e sua importante relação com o controle. Isso para dar conta de diminuir os influxos e os possíveis *bugs*³⁵. A relação homem máquina definiu-se, por destaque e publicidade, a dominação. É importante lembrar que o desenvolvimento dessa ciência está ligado às duas grandes Guerras e à Guerra Fria na corrida espacial. Os trabalhos de Wiener estão a serviço, em certa medida, dos espaços de produção de armamentos, sistemas de disparos e controles de projéteis. A programação e automatização eram objetivos centrais para a compreensão de como as mensagens se organizavam e davam respostas satisfatórias nos controles de aviações para o disparo de um míssil, por exemplo.

O desenvolvimento das tecnologias foi ganhando certos contornos e quando os *neocriticos* iniciam seus debates sobre a independência do homem perante o corpo, também repetiam a perspectiva de libertação da alma, no sentido cartesiano. É útil a compreensão da cibernética, nesse trabalho, a partir do conceito de retroalimentação. Wiener apontou que a informação funciona, tanto nas máquinas, quanto nos sistemas orgânicos – ainda que ele tenha pontuado com ênfase o homem e alguns animais levemente dotados de inteligência, como os gatos de modos parecidos. Para ele,

informação é termo que designa o conteúdo daquilo que permutamos com o mundo exterior ao ajustar-nos a ele, e que faz com que nosso ajustamento seja nele percebido. O processo de receber e utilizar informação é o processo de nosso ajuste às contingências do meio ambiente e de nosso efetivo viver nesse meio ambiente. ([1950]1954, p. 16)

O sujeito está ligado severamente às relações que estabelece. Com isso, o surgimento dos maquinários cotidianos são processos relacionais de informações e reações de dados inseridos diariamente nos modos de relações sociais. O excesso de informações nem sempre foi acompanhado de processamento na mesma velocidade e perfeição – entretanto, o sistema orgânico tem métodos de reorganização que impedem, geralmente, continuidades dos eventuais erros de percurso do funcionamento do sistema.

O *Ciborgue* é produto da cibercultura. Para Haraway ([1991] 2009, p. 36), trata-se de um organismo cibernético, um composto híbrido feito de maquinários e organismo,

³⁵ O bug é uma falha que gera o erro na execução do sistema. São por excelência ações inesperadas dos sistemas computacionais que se configuram como erro.

mesclando em um corpo a realidade social e ficcional. Pensa-se o ciborgue enquanto um limite cada vez mais condensado e indefinido entre o exterior da máquina e o interior da alma que progressivamente é suplantada pelo fator eletrônico da informação. O trabalho de Haraway ([1991] 2009) é primordial no debate que nos interessa, a denúncia de uma perspectiva política negligenciadora de identidades que se movimentam a todo tempo nos discursos e debates sócio-políticos que perpassam as minorias. Primeiramente, ela apresenta um vasto conceito do ciborgue e nos aponta com ênfase sua relação híbrida com as tecnologias e com os sistemas de controles de técnicas de última geração que já estão sob domínio de uma determinada classe dominante da sociedade estadunidense – foco de sua análise e seu lugar de fala, o corpo branco. A autora percebe que uma série de coisas – conceitos, controles, domínios, discursos colonizantes - são abaladas pela instabilidade e pelos novos contornos da convivência social perante os maquinários tecnológicos.

Em seu manifesto, a questão do corpo é política e o feminismo é um espaço de mobilização teórica potente ao conceito de ciborgue. Haraway vai de encontro aos sistemas gerais – o colonialismo, capitalismo, humanismo e outros controladores discursivos dos sujeitos. A compreensão de um sujeito ciborgue é, efetivamente, um mito para a autora, mas também uma estratégia teórica para desestabilizar o lugar do natural e seus essencialismos prejudiciais – e excludente - à organização da sociedade. Por exemplo, os termos-conceituais do nome “mulher” estão baseados numa lógica daquilo que parece ser o natural: a categoria ciborgue questiona esse lugar natural. Destarte, o corpo-ciborgue, em seu debate feminista, está no lugar de negar a relação do homem e de suas categorias cristalizadas em discursos aparentemente espontâneos, naturais.

Efetivamente, desnaturalizar o que foi culturalmente construído é embaralhar as cartas das epistemes que tenderam-se cristalizar-se em nossas sociedades ocidentalizadas, é politizar o que estava num âmbito do determinismo e essencialismo do que é ser mulher. Alondra Nelson (2002), no periódico *Social Text* 71, no volume 20, dialoga com Haraway ([1991] 2009) quando aponta demandas da discussão da cultura afrodiáspórica na contemporaneidade, sobretudo em relação às altas tecnologias. O *Social Text* 71, em específico o volume supracitado, é uma coletânea de textos que apontam reivindicações político-teóricas no que diz respeito a tecnocultura e o corpo negro. Títulos como “*Feenin*” *Posthuman voices in contemporary black popular music*, que tratam da cultura negro-diaspórica são importantes referências para essa dissertação e, em especial, para a compreensão do possível conceito de Afrociborgue.

A indexação do termo *Afro* a palavra ciborgue é uma escolha sociopolítica que dialoga com as demandas da sociedade da diáspora negra – o mito de uma nova era, sem qualquer embate de cor e raça foi uma manobra para dar continuidade a uma lógica epistemológica centrada na cultura eurocêntrica e ocidentalizada. É um sintoma de ausência, que, no cerne dos estereótipos, leva-nos ao convencimento da inexistência ou do sub-lugar, da margem em relação a um discurso hegemônico branco, masculino e europeu. A metalização do corpo é um ponto crucial que tendenciosamente marca as ausências dos estigmas que atravessam o debate de raça – os fenótipos, as cores e as formas e de algum modo desvela a não-diversidade do corpo, afinal robôs, nos mitos fílmicos, geralmente, são produzidos em série. Os estudos que trataram das novas tecnologias atrelados a uma era de libertações das ineficiências humanas estão no início dos debates e, por isso, é preciso mapear e identificar quais discursos a perspectiva de uma era tecnologizada, metalizada e automatizada têm evidenciado. Nesse caso, Haraway compreende, ainda mais na dimensão política que acentua esse debate, que não se trata de uma universalização do tema, de um lugar sem-raça, muito menos sem-gênero. E reafirma seu lugar de fala de uma mulher branca de classe média e, dessa maneira, reitera que não poderia falar na perspectiva de suas irmãs negras.

As novas tecnologias não alteram as formas da organização social, ela apenas reitera e reorganiza sistematicamente e compulsivamente em novos códigos o que já está estabelecido no circuito social. São as relações de poderes que ganham contornos novos e rearticula a sociedade, a exemplo do consumo, a ação de comprar um produto é reestruturado por um discurso de desejo, operado por publicidades e propagandas que tendem a convencer o comprador, a se tornar cada vez mais *high tech*. As tecnologias não geram novas formas de sociedade, mas são inseridas nas estruturas conhecidas e modifica os modos de sociabilidade e tem sido a fatia mais disputada dos espaços sociais, pois o que está em xeque é a operação de poder que a maquinização do corpo oferece – desde ter um carro a um celular de última geração. É um cenário contemporâneo que dialoga com Canclini ([1995] 2010), em seu trabalho *Consumidores e cidadãos*, ao tencionar a relação entre consumidores (aqueles de poder de compra) e os cidadãos (aqueles que parecem estar ligados às relações sociopolíticas). Consumir não é apenas um ato de comprar, mas de uma dupla e perversa ação, pois a escolha rege o mercado e também regido por ele na operação dos discursos publicitários, por exemplo.

O texto de Alondra Nelson (2002), *Future texts*, que introduz a revista *Social Text* 71, evidencia a fragilidade e ineficiência das teorias da cibercultura, - era digital – e denuncia a propaganda enganosa de um futuro onde raça e corpo não seriam mais problemas, pois

repetem sistemicamente, a partir de um lugar teórico canônico, a construção de alteridades, para o domínio e silenciamento dos corpos não-ocidentais. O mito estabelecido no final do século passado prometia, de olhos fechados, um mundo melhor. Não por motivos ilógicos que a autora chama de mito fundador e nos obriga a recobrar a memória de outros mitos fundadores de eras e de nações que também foram responsáveis por massacres e discriminação do outro. É interessante a observação feita por Nelson, de que se tratam de teorias que preconizavam um futuro sem problemas, sem debates, quiçá sem Ciências Sociais – já que não haveria problemas sociais para serem discutidos – mas os debates não acompanharam as evoluções tecnológicas. Segundo Nelson,

in these politics of the future, supposedly novel paradigms for understanding technology smack of old racial ideologies. In each scenario, racial identity, and blackness in particular, is the anti-avatar of digital life. Blackness gets constructed as always oppositional to technologically driven chronicles of progress. (2002, p.1)

Usar velhas perspectivas para prenunciar o mundo é, nos discursos colonizadores, um processo de dominação e controle, diga-se de passagem, corriqueiro e por meio de informações não renováveis propositalmente. Com isso, muitos trabalhos que despontam na compreensão do conceito de afrociborgue dialogam com as perspectivas teóricas que foram colocadas em escanteio pelos discursos dominantes, expressas em outros artigos da revista. Os autores que publicam nesse volume da revista apresentam um cenário bibliográfico que nos permite recolocar nosso discurso e nossa perspectiva sociopolítica – de uma diáspora negra - de debates. O apagamento do eu e dos eus que me representam são, obviamente, estratégias que convencem outros eus, aliados do contexto e do debate acadêmico, a acreditar que o mundo está encerrado nas (mesmas e poucas) referências bibliográficas que nos apresentam paulatinamente durante quatorze anos de ensino básico e assim seguem, com poucas dilatações para os ensinos superiores. E assim, também ficam cristalizados em discursos excludentes, racistas, sexistas sob o respaldo de um essencialismo construído por tais bibliografias.

É preciso entender que a metalização é mais um processo de alteridade. A alteridade que não tem raça, gênero, não tem diversidade e outras demandas que nos prendem no debate das ciências sociais. Em jogo está o corpo anunciadamente defasado, algo preconizado nos textos de Nietzsche ([1878] 2005), como em *Humano Demasiadamente Humano* e *Assim Falou Zaratrusta*, em que desponta o conceito de “super-homem” – e realça a decadência do corpo, das crenças e das insuficiências discursivas que sustentam as sociedades naquele

momento. Certamente, a superação não era tornar o corpo morto, mas sob qualquer possibilidade, potencializar sua condição de dominação. A tecnologização pode ser vista de uma perspectiva assombrosa quando recordamos os motivos históricos de invalidação de corpos. Desde as bruxas aos escravizados, o corpo mecânico e metálico, nos discursos centrais e unilaterais, ocupa o lugar daquele que não tem alma, mas também ocupa o lugar da potência – o corpo metalizado é uma metáfora de força e poder para o corpo dominador.

O controle e a informação são pontos de convergências entre muitos estudiosos como Fanon (2008), Eglash ([1995] 2006; 1999; 2002), Haraway ([1991] 2009) e Weiner ([1950]1954), controles diferentes sob alguma medida, mas que funcionam no mesmo sentido, já que todos apontam a inserção e os modos de execução da informação nas relações de poder operadas em circuitos. A linguagem é um código de formatações discursivas permeáveis, é importante lembrar que sempre há uma regência de quais textos serão feitos, de quais representações e quais discursos serão produzidos. Nas novas tecnologias temos a lógica dos códigos-fontes abertos, o mesmo é a comunicação e as reproduções de signos por meio da lógica da fluidez local/global, a abertura do código está ligada à fluência e ao domínio de determinada linguagem. Assim sendo, a diáspora negra é um potente espaço para observação do movimento dos signos e das informações e suas lógicas orgânicas e automatizadas que estão no cerne da ancestralidade. Entretanto, no espaço afrodiáspórico, o poder hegemônico de dominação é rompido, os sistemas patriarcais antigos são reestruturados e reagem aos poderes das novas ordens de controles mundiais.

Santaella (2013), em *Culturas e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura* escreve uma espécie de genealogia sobre um novo lugar cultural ligado às novas tecnologias. A autora faz um percurso desde as culturas de massas até o momento das mídias e da cibercultura, todos coexistindo na contemporaneidade, sobretudo por que as produções humanas são cumulativas. A midiatização, exacerbada de signos visuais, é um dos aparatos mais potentes para os discursos opressores atrelada ao consumo e às propagandas se respaldam e se fortalecem. A cultura de massa está diretamente ligada à produção – o jornal e a fotografia foram dois representantes primordiais da massificação de informações -, a ideia de maquinização do cotidiano, repetido e mecânico, é visto como resultado de uma era industrial com seus trabalhadores iguais, seus consumidores iguais, numa frenética produção e consumo automatizados no cotidiano e pela desidentificação das subjetividades. O sujeito é um lugar silenciado e representado no telespectador, aquele que assiste, recebe uma quantidade infinita de informações, e reage aos conteúdos consumidos em seu cotidiano. Os televisores são aparatos que proporcionam massivas recepções, com uma centralidade mínima

da produção de informação, e quase nada de reação dos conteúdos absorvidos - um canal (ou alguns poucos canais), ou seja, um discurso para milhões de telespectadores, estes que muitas vezes funcionam apenas enquanto eco orgânico das preleções divulgadas.

As mídias percorrem um circuito elétrico e imagético e atenuam a interação e a velocidade. Trata-se de um lugar de interação/deslocamento/velocidade. O computador é parte de um corpo, é um relacionamento entre humanização e maquinização. Um conceito importante para esta dissertação é dado por Santaella sobre o ciberespaço como um lugar de interação e existência do sujeito,

o ciberespaço e suas experiências virtuais vêm sendo produzidos pelo capitalismo contemporâneo e estão necessariamente impregnados das formas culturais e paradigmas que são próprias do capitalismo global. O ciberespaço, por isso mesmo, está longe de inaugurar uma nova era emancipadora. Embora a internet esteja revolucionando o modo como levamos nossas vidas, trata-se de uma revolução que em nada modifica a identidade e natureza do montante cada vez mais exclusivo e minoritário daqueles que detém riquezas e continuam no poder. (2013, p.75)

Essa perspectiva da autora dialoga com as reflexões, já apresentadas nesse texto, de Nelson (2002). Estar atento que não se trata de uma nova era é não se permitir ser entretidos no mito de que todos os povos serão irmãos sem qualquer ônus. O simples fato da gestão tecnológica ser fortemente alimentada pela indústria de armamentos e por iniciativas privadas são subsídios suficientes para a compreensão das operações de poder que esse novo cenário apresenta. Mesmo consciente das políticas públicas que compreendem o espaço virtual como direito de uso e de acesso de toda uma população, sabe-se que esse não é o motivo principal, mas sim o consumo de produtos e informações.

A compreensão do conceito *Afrociborgue*, em prévia e constante formulação, está ligada diretamente a história teórico-política que deram ao corpo negro, sobretudo quando não estávamos integrados aos espaços intelectuais ou estávamos minimamente participativos nesses espaços. É sem dúvida uma reflexão necessária e de suplemento dos conceitos de identidade que nos interessam compreender, parafraseando Hall (2013), “que negro é esse na cultura cibernética?”. A relação da subjetividade negra com as tecnologias e estéticas futuristas são negligenciadas por pesquisadores brancos ao pensar e definir o corpo-ciborgue. O ciborgue é, sobre o postulado da feição humana, um híbrido entre a biologia e os sistemas superficiais. Eles, o metal e o orgânico, cooperam um com o outro dentro do mesmo circuito em prol da eficácia e eficiência das ações a serem produzidas. Quando chamamos a atenção para corpo-afrociborgue estamos instigando a necessidade de inserir uma série de informações que

precisam conter na programação desse circuito híbrido e funcional. As informações tendem ser selecionadas e provoca, obviamente, um lugar não-universal.

Um pressuposto conceitual que nos interessa é a ideia de *ancestralidade* operada pelo professor Eduardo Oliveira (2007), em seu livro *Filosofia da Ancestralidade*. O corpo deslocado - de um lugar para outro – no momento de exploração colonial, sugere a exclusão de sua identidade cultural, que tendencialmente estava ligada à terra, à origem e as tradições nas organizações sociais antigas. E dada a necessidade de resistência e sobrevivência, esses corpos expatriados precisam viver. É nessa sequência de vida, daqueles primeiros escravizados, que a reconstrução – torção das sobras de memórias e vontades – que se lucra novos contornos de sujeito. Trata-se da diáspora e sua relação estreita com a memória. Mais especificamente, trata de ancestralidade.

A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contem dobras. Labirintos, se desdobram-se no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão de memórias. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. A trama e a urdidura são modos pelos quais a estampa é tecida. A estampa é uma marca do tecido incolor e multiforme da experiência. Jamais temos acesso a matéria-prima do tecido. (OLIVEIRA, 2007. p. 245)

A ancestralidade é o fio condutor das informações no circuito do corpo afrodiáspórico. A conexão de tempos, mediados pela ancestralidade, têm uma lógica e modo de organização que destoa do sistema ocidentalizado – não é linear, é, à primeira vista, controversa. Isso não torna as relações da diáspora negra espetaculares, mas pontua as *différance* com as quais esse mesmo espaço transatlântico negro soube relacionar-se em constante conflito e necessidade de sobrevivências. O afrociborgue está no lugar daquilo que, em prol de uma estética, de um estilo e do respeito, transborda os limites bem definidos, pois já está na transgressão – primeiramente religiosa e em seguida científica, ambas instauradas pelo colonialismo – notadamente marcado no homem, em suas razões, liberdades e vontades.

O corpo que transita é carregado de informações e interage com tantas outras redes desde sempre. A diáspora negra entende a potência do corpo - o primeiro lugar de significância - como um lugar que precisa transitar e sabe registrar, em sua relação rizomática com o tempo, o seu percurso com as sabedorias compartilhadas nas rotas atlânticas. Para Eglash ([1995] 2006, p.53), percebe-se que o corpo e a virtualidade transitam tranquilamente em “duas dimensões dos sistemas de comunicação. Uma é a estrutura da informação; outra é a representação física daquela informação”. É importante lembrar que a informação é munida

de uma complexidade que envolve códigos, números entre outros símbolos físicos arbitrários que geram o digital. A diáspora negra é, em seu Atlântico Negro de caminhos, uma imensidão de conexões de signos, de formas e de modos de operação de uma sociedade que não se limitou à margem.

O jogo entre corpo e virtualidade é pujante para os micropoderes que circundam a sociedade. As coletividades em uma relação descontinuada entre seus integrantes geram, a partir das novas tecnologias, novos modos de interagir e operar contra o macro poder, centralizado e institucionalizado. O corpo coletivo emerge de subjetividades que são origem/manutenção de representações recursivas, no sentido da retroalimentação. O valor político/social/econômico dos grupos, que dividem as mesmas aflições, provoca descentramentos do hegemônico, em prol do empoderamento dos seus próprios corpos, dos direitos e performances. Esses processos criaram valores, códigos, linguagem e ética específica na rede da diáspora negra. Essa confluência de elementos estéticos, as releituras da cultura local e a ligação direta com a cultura negro-atlântica, faz surgir um sujeito híbrido e múltiplo. O *hip-hop*, enquanto produto identitário desses espaços, é onde também verificamos e observamos a constituição do sujeito afrociborgue.

A compreensão desse corpo, que não tem uma forma definida, é um trabalho de deslocamento perante as teorias que compreende o corpo negro, em suas necessidades e especificidades, mas também um requerimento sociopolítico dos estudos e teorias que negligenciaram o negro no cenário acadêmico e intelectual dos debates que envolvem tecnologia e futuro. Para Santaella (2007), o ser humano forma-se culturalmente por meio da linguagem. À medida que os sistemas de significação se multiplicam na contemporaneidade, somos confrontadas desconcertantes e cambiantes representações nas quais se formam; se deformam e se transformam as identidades. Dessa forma,

a cibercultura promove o indivíduo como uma identidade instável, como um processo contínuo de formação de múltiplas identidades, instaurando formações sociais explicáveis pelas teorias pós-estruturalistas e desconstrucionistas que enfatizam o papel da linguagem no processo de constituição dos sujeitos. (2007, p. 91)

Fanon quando afirma que falar é existir absolutamente para o outro, por isso, é crucial compreender que a formação do sujeito diaspórico está ligado a sintaxes e gramáticas que estão em conflito o tempo inteiro – entre a língua do colonizado e do colonizador, assim como, a alteridade está nesse jogo de linguagens e estereotipagens (2008, p.33). Isso desponta a relação do negro-afrodiaspórico, com a confluência de linguagens nesse percurso histórico

de mares e navios, assim como, a oficialização das línguas de supremacia, para com a sua própria constituição de sujeito.

Na rede dos debates tecno-discursivos, de acordo com Miller (2014), o afrofuturismo, que desapareceu do contexto específico afroamericano e condensou-se nos espaços afrodiaspóricos, gerou um local – do corpo e das relações sociais desses atores – com elementos eletromagnéticos de simulações situacionais e câmbios de códigos ideológicos e os algoritmos cibernéticos utilitários a vida social e digital – trata-se do afrociborgue. Retomando Haraway ([1991] 2009), o ciborgue trata-se de um organismo cibernético, um composto híbrido feito de maquinários e organismo, mesclando em um corpo a realidade social e ficcional. Pensa-se o ciborgue quanto um limite cada vez mais condensado e indefinido entre o exterior da máquina e o interior da alma que progressivamente é suplantada pelo fator eletrônico da informação. A internet é um lugar que rompe e transgide o humano em seus limites carnis e de presença. Não se trata por inteiro uma relação de independência. Transitar na rede é, majoritariamente, passar pelo mercado consumista dos hardwares e ter algo de tecnologias nas mãos.

A Terceira Diáspora, conceito de Goli Guerreiro (2009), é o lugar em que estamos e não estamos a todo tempo. Um grande depósito de memória híbrida e *translocal*.

A terceira diáspora é o deslocamento de signos provocado pelo circuito de informação tecnológico/eletrônico tais como discos, filmes, cabelos, slogans, gestos, modas, bandeiras, ritmos, ícones, ideologias, etc. É uma visão que investe no circuito de comunicação da diáspora negra que se tornou possível com a globalização eletrônica digital e coloca em conexão cidades como Salvador, Kingston, Havana, New York, New Orleans, Londres, Lisboa, Dakar, Luanda, etc. (GUERREIRO, 2009, p.12)

Assim como a internet, em sua mobilidade e liquidez, põe em xeque as noções do sujeito uno e cartesiano, ela também nos permite ressignificar os lugares demarcados pela presença das duas negro-diásporas anteriores, num momento em que a ancestralidade já colocava em jogo a noção de virtual e real. As redes sociais podem ser um lugar autêntico e misto para o movimento *hip-hop* e para evidenciar a cultura atlântico-diaspórica, pois é uma importante mídia subversiva, que serve tanto para autogestão local e/ou global de identidades, assim como aumenta as possibilidades de relações/contato com outros integrantes/grupos do movimento *hip-hop* que estão distantes geograficamente e temporalmente, o que possibilita um estreitamento de laços do coletivo como um todo.

A virtualização concretizada em *bytes*, conectores elétricos, plasma, *touches* entre outros suportes e estruturas afeta bruscamente a subjetividade móbil, bem como líquida, ao ponto de hibridizá-la completamente, gerando “sujeitos” ciborgues. Canclini, em *Leitores, espectadores e internautas* (2008) assinala que as conexões humanas às redes sócio-virtuais dão a sensação de uma inexistência corpórea por trás dos sistemas virtuais, porém são nos produtos culturais que corpo ganha visibilidade, projeção e destaque. A internet é, nessa efervescência doentia de constantes e *inostálgicas* mudanças, também um lugar híbrido da memória. A contemporaneidade é marcada pela globalização e aceleração do tempo de um presente tardio a um passado efêmero. Segundo Nora,

a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta memória suficiente para que possa colocar o problema de sua encanação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (1993. p. 8).

É justamente no conceito de lugar que a internet se esbarra, pois, nela, a resignificação dos locais e dos meios é latente. A internet pode ser entendida tanto como uma extensão representativa de coletivos sociais, como um novo lugar para outras relações iniciadas ou continuadas a partir da virtualidade. Essas questões nos levam a pensar o modo como os integrantes do movimento *hip-hop* se relacionam com as redes sociais e em que medida postagens e gerenciamentos são produzidos em prol do fortalecimento da coletividade negro-diaspórica. As páginas virtuais de perfis dos integrantes do movimento hip hop, suas performances em rede, vídeos e uma infinidade de produtos virtuais, em nosso caso, são pontos de partida para refletir as representações, onde a complexidade computacional e a materialização informacional transgridem os limites do humano e como esses fatores geram novos conceitos e comportamentos identitários em prol de uma memória negro-diaspórica.

Os integrantes do movimento hip hop, contraposto aos seus conceitos, ganham uma identidade, partindo da autorrepresentação em direção ao fortalecimento de uma identidade coletiva. A transgressão local, temporal e corporal, segue rumo a um ponto de convergência entre as culturas negro-diaspóricas, que migram, a todo tempo, dentro e fora do seu espaço de origem em um circuito específico, a *Terceira Diáspora*. É preciso pensar como os integrantes do hip hop se comportam nas redes sociais e caminham em direção ao fortalecimento do movimento hip hop, validando a internet enquanto *loci* de memória negra advindas das negro-

diásporas? E do (demasiadamente) humano ao pós-humano, onde e como fala o corpo negro-diáspórico crivado pela incontornável gnose racial, de gênero e sexualidade? Que (des) identificações dizem esse corpo negro na cena *hip-hop*?

3.2 RAPPERS E OUTROS LUGARES DO HIP-HOP NACIONAL

O *rap* brasileiro, contemporaneamente, tem usufruído cada vez mais das tecnologias para alcançar um público mais abrangente. As plataformas musicais como Soundcloud, YouTube e Vimeo são as mais utilizadas por artistas, que ainda num contexto de grande mídia, são independentes e chegam a índices de visualizações, reproduções e downloads superiores a cifra dos milhões. O caminho de produzir o primeiro trabalho e apostar na internet como rede de disseminação tem dado certo e levado muitas mulheres *rappers* ao cenário nacional.

O sujeito afrociborgue é o trajeto da identidade contemporânea do sujeito da diáspora negra. É uma possibilidade de leituras e conceitos que compreendem a complexidade do viajante negrodiaspórico. Sem qualquer pretensão de fixar conceitos em termos que restrinjam a compreensão da complexidade e da rede rizomática sempre em movimento que o afrociborgue. Pretende-se levantar a poeira teórica que, muitas vezes, se aquieta nas superfícies e engana-nos em sua aparência de fixidez. Assim, é a possibilidade de debate em um conceito que não se interessa em ser conceito, apenas preâmbulo das inquietações espectrais das formas que jamais nos foram fixas e imutáveis.

O afrociborgue é um corpo de fluxos visíveis e completamente permeável por informações, técnicas e intervenções físicas. Relaciona-se com o passado numa intimidade de presente e com parcimônia de um futuro que não se dirige exclusivamente com a para frente, mas com a ancestralidade que habita todos os tempos. Em sua fragmentação e fluidez, o afrociborgue rege a sobrevivência de suas memórias no discurso e nos espaços estéticos e acústicos. É no sentido de superfície reagente – um lugar de experimentos - que as *rappers* ganham contornos nessa pesquisa e também na epiderme da pesquisadora, essa dissertação, é, efetivamente, um momento de encontros. São experimentações que estão marcadas por uma estética, uma acústica e por uma ancestralidade. São signos residentes no corpo e na memória.

A estética e a acústica estão na dimensão multissensorial do corpo e afeta-o diretamente. O primeiro se relaciona ao conceito apresentado por Muniz Sodré (2016), em uma aula ministrada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, quando afirma que a estética

se relaciona ao nível do sensível. A estética para Sodré³⁶ é um modo capaz de acolher uma teoria do belo, da arte, mas igualmente, ela acolhe também uma teoria da sensibilidade. Essa sensibilidade está no processo sensitivo do corpo, entretanto o corpo e a estética são superfícies, elas operam não antes do discurso, mas em um passo de conexões discursivas que enreda o sujeito social, mesmo que sem uma teoria e longe de essencialismos, em uma rede de performances. A estética aproveita-se das possibilidades conectivas dos sentidos. Os sentidos não são em nenhuma medida o discurso dos sentimentos essencialistas, são corpos em experimento, estranhamento e deslocamento contínuos, a partir de um sentir desconectado aos discursos que lhe antecede e se posicionam como verdadeiros. Há outros sentidos ainda não mapeados e não proclamados pela linguagem padrão e menos ainda repetidos – essas construções de sentido causam estranhamento. O sensível não é completamente controlado pelo discurso central, afinal o discurso não consegue ser inteiro e completo graças a arbitrariedade do signo, mas interfere consideravelmente e é de qualquer sorte um fator reagente. Aquilo que escapa ao discurso é sentido no corpo e em uma operação de deslocamento gera outro lugar de enunciação, não necessariamente acadêmico, mesmo que haja essa possibilidade.

O segundo termo, o acústico, está em diálogo com o conceito de Erik Davis (2006) de *Eletrônica Negra* – uma paráfrase ao Atlântico Negro de Gilroy ([2001]2012) – quando afirma que o espaço acústico é

o espaço que a gente ouve: multi-dimensional, ressonante, invisivelmente tátil (...) Diferentemente do espaço visual, onde os pontos geralmente se fundem ou permanecem distintos, os blocos de som podem se justapor e se interpenetrar sem necessariamente cair numa unidade harmônica ou numa consonância, mantendo assim o paradoxo da “diferença simultânea”.

Baseado no conceito de McLuhan de espaço acústico, Davis (2006) afirma que o autor inaugura uma noção que envolve dimensões de cultura, histórias e tempo, bem como, as considerações de um circuito negro que promove ambientes eletrônicos nos espaços virtuais. Os conceitos desses autores são importantes para a compreensão do conceito afrociborgue e seu recorte representativo a partir de duas *rappers* negras. É a partir desse lugar estético/acústico que se compreende a importância dos elementos representativos na diáspora negra que despontam no trabalho de *rappers* mulheres, em evidência, Karol Conká e Luana Hansen e a importância do ambiente eletrônico para a representação feminina no movimento

³⁶ Citação retirada da palestra, Bios Virtual – Aula 1, ministrada pelo Prof. Dr. Muniz Sodré na Universidade Estadual do Rio de Janeiro disponibilizada no canal PPGCOM UERJ.

hip-hop. Sob as possibilidades estéticas/acústicas os dois conceitos despontam possibilidades de leituras que transpassam o corpo e seu lugar de representação residida na superfície, nas dobras e nos rastros Glissant (2005).

As mulheres e sua participação no movimento *hip-hop* sempre estiveram presentes a qualquer momento, ou seja, sempre houve mulher no *rap*, no *grafitte*, no *break*, nas mesas de *Dj*. O curioso é não haver nomes que circulem facilmente nas referências daqueles que também fazem parte do movimento. Jorge H. Miranda, em seu magistral trabalho *Bahia com H de Hip-Hop* pede desculpas, na apresentação de seu trabalho quando afirma ter tido dificuldade em conseguir algumas informações,

confesso que senti imensa dificuldade em obter informações sobre a história em certas cidades. Não consegui contato ou fiquei sem resposta de seus representantes, e por isso não aparecem neste trabalho. O mesmo se deu com o contato das mulheres que tem no meu segundo livro um capítulo específico sobre a atuação das mesmas. (2014, p.18)

Durante seu texto, mulheres são apresentadas e citadas suas participações em vários momentos de formação e construção de alguns eventos, mas há um reconhecimento na tomada narrativa, a partir do lugar de um protagonismo masculino em contraposição a um locus paralelo das mulheres. Cada vez mais surgem trabalhos acadêmicos dando ênfase às importantes contribuições das mulheres dentro do *hip-hop* e de seu lugar complexo, a partir das performances sociais – mulher, mãe, lésbicas – dentre outros lugares identitários que elas ocupam em permanente embate.

A dissertação *Hip Hop Feminista? Convenções de Gênero e Feminismos no movimento Hip Hop soteropolitano*, de Rebeca Sobral Freire, de 2011, é um importante trabalho que trata a partir do debate de gênero da participação e representatividade da mulher no movimento *hip-hop* soteropolitano. Os debates levantados pela autora/pesquisadora são cruciais para a compreensão dos mais diversos embates que circundam o corpo feminino na cena do movimento. Em 2015, quatro anos após a finalização da dissertação de Freire (2011), Miraportira e Cintia Savoli, também na cidade de Salvador, lançam no YouTube a single *Sobrevivente da rua*, o que enfatiza a atualidade do debate. Um hino em defesa do lugar da mulher, que sob uma série de signos definidos por alteridades, tensiona quando canta

Quer saber *colé de mermo* sou da noite sou do *rap*
 Coração nem bate *tum-tum* bate *the bum-bum clap*
 Cabelo *soltão*, fora do padrão de *rapper*
 É mais que um *boot*, roupa larga, *cap*

O estilo é próprio, soul, é *gang*, é diferente
 É bem mais que só corpo, é bem mais que só mente
 É todo um universo que pede o equilíbrio
 São diversos caminhos e um livre arbítrio. (*Sobrevivente da rua*, 2015)

A participação das mulheres no movimento levanta muitos pontos de discriminação e machismo que estão no bojo do debate feminista. O modo de se vestir, o estilo de cantar, a não visibilidade para shows, ser mãe e ser *rapper*, além de ter que trabalhar em outros espaços profissionais que muitas vezes as distanciam da cena são alguns de muitos debates em que a questão do gênero precisa ser pontuada. Trabalho muito bem construído por Freire, dando atenção às questões que engendram as convenções de gênero no *hip-hop* de Salvador,

a compreender se e como Hip Hop também é coisa de menina, conforme apontaram minhas interlocutoras. Esta questão foi alvo das próprias hip hoppers locais quando realizaram em Salvador, no ano de 2010, o Seminário “Lugar de Mulher é Também no Hip Hop”. O objetivo deste evento foi o de reunir mulheres de atuação no hip hop na cidade para propor que juntas fomentem a construção de mecanismos para a legitimação, profissionalização e fortalecimento das mulheres do hip hop local. (2011, p 63-64)

É crucial compreender que no momento do *boom* de Karol Conká, outras cantoras também tinham trabalhos paralelos, porém poucas chegaram, à mesma época, à cena nacional. Chegar à cena nacional não significa em nenhuma perspectiva, presente nessa dissertação, a noção de qualquer valor positivo ou qualquer adjetivação, mas está ligada a tomada de mercado e possibilidade de profissionalização do artista. Ainda que os modos de divulgação e apresentação dos trabalhos artísticos na contemporaneidade tenham mudado os formatos de produzir e consumir, a visibilidade ainda está ligada a massificação do consumo, é preciso muitas visualizações, curtidas, *retweets*, etc. para ascensão e viver da própria música. Entretanto, mesmo que sem grande visibilidade e alcance no cenário nacional, algumas notícias, em espaços específicos de divulgação da cultura *hip-hop*, como sites e blogs, têm sido responsáveis pela proliferação e disseminação dos novos nomes que surgem, com certa expressividade, dentro da cena, onde há um público que acompanha e se interessa por espaços alternativos/criativos.

O site *Vai ser rimando* é um dos canais que divulga, em um trabalho independente, a cena do *hip-hop* nacional, nesse mesmo espaço houve uma espécie de TOP 10 - nesse caso quatorze artistas, - uma seleção de *rappers* para divulgar quem está em destaque nas mídias virtuais no momento da postagem, no expressivo dia 8 de março do ano de 2013. O autor da

matéria faz uma homenagem pelo dia internacional das mulheres, sob o título, *Dia da mulher: conheça as rappers que dominarão o Brasil*³⁷, e divulga o trabalho de Flora Mattos; Karol Conká; Lurdez da Luz; Lívia Cruz; Odisseia das Flores; Atitude feminina; Stefanie; Drik Barbosa; Nathy MC; Karol de Souza, Brisa Flow e Taty Belladonna; Yzalú; Mc Gra; Tábata Alves; DeDeus. Nesse texto o autor Guilherme Junkes faz uma pequena introdução sobre cada uma das *rappers* e disponibiliza ao menos um trabalho, por meio de *hiperlinks* para acesso ao som das *rappers*. É uma postagem promissora e despretensiosa no que diz respeito a divisão e qualificação de *rap* e divulgação de um trabalho de qualidade. Das quatorzes citadas, ao menos um trabalho de cada uma delas chegou a um elevado índice de divulgação e acesso, onde quer que esse trabalho esteja hospedado.

As listagens de *rappers* que despontam, principalmente, a partir de 2010, mostram nomes que se repetem e de fato, após serem apresentadas como promessas, estão chegando a cena mais nacional. O site *Modices* divulgou uma postagem chamada *5 rappers brasileiras cheias de estilo que você precisa conhecer (e se inspirar)*, já no título percebemos um outro lugar para divulgação do trabalho das *rappers*, a transformação estética que muitas delas estão promovendo. Nessa pauta, produzida por Luiza Brasil, colaboradora convidada do site, - graduada em jornalismo e especializada em moda - há destaque para Shanel; Lurdez da Luz; Flora Matos e Karol Conká. Em sua postagem, ela lembra que essas Mc's são "filhas" da geração Negra Li e da Nega Gizza, duas *rappers* negras que chegaram a cena nacional com destaque em canais televisivos como MTV Brasil. O que está no bojo do debate dessa reportagem é a moda, em seu sentido consumista e consumível. A autora explora exatamente o lugar que vai da maquiagem ao modo de se vestir, às influências, às trajetórias e ao cuidado de composição visual atrelado ao trabalho musical/artístico, o que permite um novo lugar de enunciação. O estilo de todas cantoras apresentadas na reportagem remonta a mulheres admiradas mundialmente, nomes como de Grace Jones, um dos maiores ícones *black* dos anos 80, uma jamaicana erradicada nos Estados Unidos que tem sua vida transpassada pela atuação, pela música e pela moda, é uma potente referência estética para Tássia Reis. Assim como musas do pop que tem evidência mundial como Madonna, Beyoncé, Rihanna, Lady Gaga.

Outras matérias surgiram e alguns nomes se repetiram e ganharam mais evidência na cena e consolidaram um trabalho de qualidade e diversidade. Como exemplo, o Geledés, site de divulgação dos debates negros, compartilhou uma reportagem, *7 mulheres do rap*

³⁷ O vai ser rimando é um site jovem e independente. Aborda em suas postagens, os mais diversos temas, da cultura hip-hop contemporaneamente.

brasileiro que você precisa conhecer, de Anderson Hebreu, do Noticiário Periférico, de junho de 2015, onde apareceram Amanda Negrasim; Pamelloza; Issa Paz; Omnira; Stefanie MC, Dory de Oliveira e Sara Donato. É uma lista mais atualizada de destaques que ganharam forma e força a partir de trabalhos lançados desde antes de 2013. Muitas dessas *rappers* participaram do projeto *Divas do Hip-hop* que foi ao ar no estúdio *Showlivre* em janeiro de 2014 quando houve a reunião das rappers Yzalú, Amanda Negrasim, Pamelloza Carvalho, Tássia Reis, Lívia Cruz, Karol de Souza, Cris SNJ e Stefanie MC. São nomes que passaram a transitar em rede nacional por meio do YouTube. A rede de vídeos mais acessada do mundo, o YouTube, ganhou contornos de profissionalização, por vários motivos, um deles é a possibilidade de tornar o canal privado e pago, ou que as visualizações gerem renda para quem tem um canal. E por fim é um meio aparentemente barato perante o custo propagandista dos canais convencionais.

Não obstante, o site *Bilboard*, conhecido por divulgar a cultura *hip-hop* nacional e internacionalmente, também apresentou uma lista com 5 *rappers* do circuito mundial e 5 brasileiras, sob o título *10 rappers que estão conquistando seu espaço*, em setembro de 2016, dessa vez, destaque para as brasileiras Tássia Reis; Karol Conká; Lurdez da Luz; Mc Carol; Drik Barbosa. Todos esses nomes já circularam, sob alguma medida, em espaços de divulgação nacional, se apresentaram em parceria com outros artistas em destaque ou tiveram muitos acessos e visualizações em suas páginas virtuais e de vídeos. É crucial perceber que se trata de um circuito potente e orgânico que tem reinventado os processos de publicação de um trabalho artístico, sobretudo, para as mulheres que tem gritado contra os negligenciamentos que insistem em silenciar seus trabalhos. Muitas são artistas que nem passaram por portas de redes televisivas, mas que ganharam espaço e admiradores. É um novo lugar de valorização do trabalho produzido.

Para quem é do movimento são nomes que soam familiares, mas é preciso entender que chegar a uma cena nacional faz parte da possibilidade de “viver de rap”, de fazer aquilo que mais se gosta de fazer, de um lugar de sustento. Esse é um dos debates levantados pelo *hip-hop* feito por *minas*, a necessidade da profissionalização dentro do movimento. Estar na cena e poder se manter economicamente nesses espaços é um sonho, mas também um dos principais motivos para sua saída, principalmente quando a profissão que serve a comida destoa da rima que fortalece o sujeito do movimento *hip-hop*. Lícia Maria de Lima Barbosa, professora da UNEB – Universidade do Estado da Bahia, em seu artigo, *As mulheres no hip-hop: o contexto baiano* (2012, p. 80), publicado na revista *Olhares Sociais – da Universidade Federal do Recôncavo Baiano*, apresenta a necessidade e dificuldade da profissionalização

dos jovens baianos dentro do próprio circuito da cultura *hip-hop*. O desejo dos integrantes do movimento é sobreviver e ter acesso a bens de consumo. A questão da profissionalização é ainda mais latente no corpo histórico da mulher na sociedade brasileira e isso também se reflete no *hip-hop* e no mercado de trabalho.

Certa feita, na entrevista *Lurdez da Luz e Karol Conka no Trip TV #33*, publicado em 19 de março de 2015, as *rappers* Lurdez da Luz e Karol Conká falaram sobre música e preconceito, bem como suas aflições no que tange a escolha da maternidade ou da sequência em suas respectivas carreiras. São corpos perpassados por um rompimento daquilo que conhecemos e chamamos de machismo, sexismo, racismo e tantos outros termos agressivos à diversidade e *différance*. Cada história dessas mulheres na cena *rap* seria interessante para compreensão do lugar de enunciação que elas ocupam, dos procedimentos de divulgação, publicação e ascensão que elas conquistaram que se diferencia absurdamente entre mulheres negras e brancas, mulheres e homens, mães e solteiras: são diversos e complexos os motivos que nos obrigam a dar atenção aos processos de um provável resultado igual para uma visibilidade nacional.

Outras notícias e informações vão surgindo na internet, mais nomes, mais vozes, mais corpos. Na oportunidade das listagens de *rappers*, o site Polifonias Periféricas convidou Issa Paz, para apresentar seu TOP 10, chamado *Mais 10 Mulheres do RAP que você precisa conhecer*, a ideia era que ela, *rapper*, apresentasse as parceiras que a representava na cena do movimento e com isso, muitas *rappers* que não são conhecidas no cenário nacional, ganharam destaque por Issa³⁸. Dentre elas estão Camila Rocha; Souto MC; Bê.O; Gabi Niaray; Tamara Franklinn; Feniks; PretunuBranco; Lua Rodrigues; Luana Hansen; Preta Rara. Parte dessas *rappers* usam a plataforma *Soundcloud*, similar ao *Myspace* outro espaço de publicação de músicas da primeira década do século XXI. A produção dessas listas trata-se de uma estratégia propagandista para o consumo, que de certa forma funciona para divulgação e conquista de apreciadores, mas também é um processo micro de organização dentro de um sistema macro do mercado musical. São vários os modos de produção e reprodução da música, no cenário, aparentemente alternativo, da internet. É importante notar que ainda há outros elementos que se mantêm no processo, como a imagem da produtora ou produtor, enquanto gerenciador de um artista, a grande mudança nesse deslocamento da televisão para internet é a possibilidade de acesso mais fácil a certas tecnologias que antes precisava de

³⁸ Essa matéria foi produzida por uma rapper com o intuito da cena fazer sua autodivulgação, e permitir que artistas que não estão em tanta evidência possam despontar nas pesquisas virtuais.

técnicos e de conhecimentos específicos para operação dos maquinários. Mas o acesso aos equipamentos ainda é condicionado ao acesso ao capital de consumo.

Além das postagens, de algumas publicações e reportagens como em sites supracitados, outros artifícios surgem com certa força para a cena, os *cypher*. As *rappers* se reúnem e em um movimento cíclico vão cantando seu *rap*. Não é uma música, nem apenas um *freestyle*, é justamente esse lugar híbrido num jogo em roda, como um xirê em que os *rappers* se movimentam à frente de um microfone, lugar de enunciação. Um *cypher* com mulheres *rappers*, chamado *Machocídio*, produzido por DMN, contou com a presença das *rappers* Issa Paz, Souto MC, Sara Donato. *Machocídio* se destacou por apresentar uma espécie de resposta, para a música *Sulicídio* Diomesdes Chinaski e de Baco Exu do Blues, *rappers* de Pernambuco e de Salvador, respectivamente. Essa música apresenta dois trechos que faz do machismo sua âncora de ataque a disputa do *rap*. Com o objetivo de colocar na roda o debate a hegemonia do eixo Rio e de São Paulo, no que diz respeito, espaço de produção e proliferação da cultura *hip-hop*. *Machocídio* ganhou visibilidade e deu destaque às *rappers* por produzirem uma dura crítica a vários processos machistas de relação entre homens e mulheres na cena *hip-hop*. Desde os modos de se vestir ao fato de muitas vezes as minas serem chamadas apenas para cantar o refrão das músicas. São pontos de debates que com constância têm aparecido no *rap* produzido por essas jovens *raps*. Outra *cypher* foi produzida pelo Rimas & Melodias, projeto formado por Alt Niss, Drik Barbosa, Karol de Souza, Stefanie, Tássia Reis e Tatiana Bispo, nos microfones, e Mayra Maldjian com mais presença diversa de *rappers*.

É possível perceber que o cenário contemporâneo do *rap* feito e cantado por mulheres está locado nas redes virtuais. O computador, a internet e o celular smartphone são representantes de uma cultura virtual/cibernética, ao menos no Brasil. A internet é um lugar cujos contrastes de memória, identidade e representação se tornam perceptíveis, é um lugar do corpo negro diaspórico contemporâneo. Quando a antropóloga baiana Goli Guerreiro escreveu a *Terceira Diáspora* em 2010, ela ativou sob alguma medida seu próprio corpo para compreensão de espaços, tempos e produtos da diáspora negra na contemporaneidade; ela faz isso ao passar por muitas das rotas mapeadas, em seu livro de dois volumes, considerando um conceito expansivo de diáspora. O trabalho de Guerreiro atualiza potentemente os espaços afrodiaspóricos, no sentido do conceito de globalização eletrônica e cibernética que enredam o corpo negro na contemporaneidade. A rede é um lugar de informação e comunicação em velocidade, a rede é um lugar de performances, posto seu circuito locado em fibras óticas.

A autora aponta seu lugar, pontual de nascimento, Ribeira/Salvador- Ba e de alguns de seus autores, desponha o quanto as teorias que endossam seu trabalho também são afrodiáspóricas. Em um trabalho de tecelagem artesanal, os caminhos que metaforizam a rede virtual, ganham contornos nos mapas apresentados por Guerreiro em seu mesmo livro. São deslocamentos do conhecimento e da produção da diáspora nos mais diversos caminhos dos mares, desde Dakar, Salvador, Luanda, Havana, Paris e muitas outras rotas em que inesgotam as possibilidades estéticas, teóricas e culturais que sob os signos da ancestralidade se conectam e reconectam.

A terceira diáspora é o lugar da memória de uma contemporaneidade transversalizada pela ancestralidade; é um campo de força onde o afrociborgue opera, onde as mulheres *rappers* têm afetado a cena. A terceira diáspora é também o lugar de encontros de um mesmo lugar, e é, em si, a potência da diversidade. Um Brasil que se encontra e se dissipa nas letras, nas rimas, nos *beats* e se reconhece em seus espaços solapados de memórias negrodiaspóricas: é a terceira diáspora e o *hip-hop*. A rede e o circuito, superficialmente apresentados, de mulheres que surgem na cena do *rap*, estão ligados à internet. O sistema de publicação e divulgação em grandes mídias, como redes de televisão tem perdido seu espaço, à medida que outras estratégias vão surgindo.

Tricia Rose, quando em *Black Noise* aponta o lugar de produção e divulgação do *rap*, relembra, nos Estados Unidos o *boom* das TVs a cabo e sua influência no consumo musical.

Cable television exploded during the 1980s and had a significant effect on the music industry and on rap music. Launched in August 1981 by Warner Communications and the American Express Company, MTV became the fastest growing cable channel and as Garofalo points out, "soon became the most effective way for a record to get national exposure." 7 Using its rock format and white teen audience as an explanation for its almost complete refusal to play videos by black artists (once pressure was brought to bear they added Michael Jackson and Prince), MTV finally jumped on the rap music bandwagon. It was not until 1989, with the piloting of "Yo! MTV Raps" that any black artists began to appear on MTV regularly. Since then, as Jamie Malanowski reports, "'Yo MTV Raps' [has become] one of MTV's most popular shows, is dirt cheap to produce and has almost single-handedly dispelled the giant tastemaking network's reputation for not playing black artists. (ROSE, 1994, p.8)

Não é o mesmo cenário do Brasil, mas em muito se assemelha, quando lembramos da rede televisiva MTV Brasil, que encerrou suas operações em setembro de 2013. No auge de seu sucesso era considerada uma emissora jovem e musical e foi responsável por muitos destaques nacionais na cena pop/brasileira. A relação industrial e televisiva do Brasil para a

divulgação de trabalhos da cultura *hip-hop*, em contraste com os Estados Unidos, segue outro processo de desenvolvimento, inicialmente, como destaca Jorge Hilton, em *Bahia com H de hip-hop*, o que chegava às vezes era alguma fita cassete, o que marca a precariedade de divulgação que permitiu Racionais MCs serem conhecidos em território nacional. Para além da divulgação hollywoodiana que ajudou na massificação de muitos estereótipos, a produção local corria por rotas de uma diáspora moderna, que já passava pelos aparatos técnicos de som – cassete, vinil e CD, mas sem a lógica ou o suporte da popularização emergente – as emissoras de rádio e TV.

As mulheres, que nas grandes mídias massivas, tiveram pouco destaque artístico, se ancoraram nas redes virtuais. A lógica do consumo nas redes, as possibilidades de acesso e a produção são mais facilitadas, mas também exige investimento desde a compra de equipamentos a seu manuseio. Plataformas como *YouTube*, *Souncloud* e *Spotify* são lugares para divulgação de trabalhos em áudio e vídeo. Em todas as plataformas é possível que o próprio artista faça seu perfil, seu material e divulgue. Algo interessante é que o sistema de vídeos segue em alguma medida a lógica das TVs. De modo geral, os canais são gerenciados por pequenas produtoras ou projetos como Seleção Brasileira de Rima e o Rimas & Melodias, em que várias *rappers* que tem seus próprios canais se destacam pela parceria com canais coletivos como esses. A *Seleção Brasileira de Rima* foi um projeto idealizado por Jô Maloupas e Negotinho, com o objetivo de apresentar artistas periféricos e dar visibilidade ao seu trabalho, com a cypher Bola da vez. No vídeo aparecem Omnira, Odisséia das Flores, Jana D'Notria, Juliana Sete, Bruna Muniz, Lilian DuGueto, Cintia Savoli e TflowMc.

A rede é potência de conexões e transmissão, o corpo é um reagente desse lugar que parece ser onipresente e sob alguma medida rompe fronteiras geopolíticas e permite o contato, fator crucial para o circuito diaspórico. Mas a rede precisa de equipamentos que muitas vezes, quem faz parte do *rap* não tem acesso. Como canta Amiri, em *Apollo/Rude Bwoy* “*as que me torna o tipo de MC que compra um Grand Prime, quem dirá um Iphone a vista*”. Amiri se posiciona em uma realidade, que efetivamente não se tornou real para a maioria das pessoas, a democratização dos circuitos informatizados e de seus equipamentos *high tech* não são reais.

3.3 KAROL CONKÁ E A REINVENÇÃO DO COTIDIANO

Há um artigo intitulado, *Curitiba também tem periferia: a comunicação multiterritorial do hip-hop*, de Kelly Prudêncio e José Geraldo Júnior, publicado na revista

Contemporânea número 21, de 2013. Nesse texto, os autores apresentam o debate sobre conceitos de desterritorialização, a partir do *hip-hop* e suas conexões com a cibercultura, pois acreditam que nessa relação de espaço físico/virtual há uma reestruturação dos valores simbólicos-culturais que potencializam a cena *hip-hop* de Curitiba. A capital do Paraná está no eixo sul-sudeste, de acordo a divisão geopolítica do Brasil, entretanto, Curitiba não compartilha dos privilégios que a cena artística Rio-São Paulo possui. Por isso, há a necessidade de recordar e evidenciar esses espaços que estão, num sentido de contexto cultural, fora da zona conhecida. O texto propõe alertar que Curitiba tem uma efervescente e importante cena do *hip-hop* em movimento e produção constante.

O trabalho de José Geraldo Júnior (2014), *Quadros do reconhecimento: A comunicação política do movimento hip-hop de Curitiba*, apresenta como e de qual maneira o processo territorial e cultural da Capital do Paraná é constitutivo na estrutura política da cidade, a partir de mobilizações provocadas pela cena *hip-hop*. No primeiro capítulo, dividido em dois tópicos, o autor apresenta um pouco do processo histórico do movimento no mundo e em Curitiba. *O Itália era a nossa Nova Iorque* seu segundo tópico do capítulo apresenta como se deu a formação do *rap* na cidade. É nesse momento que, em uma pesquisa memorial e bibliográfica, o autor entrevista vários integrantes do movimento e fez buscas de informações que endossasse a história e cena do *hip-hop*. Em uma cronologia que dialoga com a proposta pelo Jorge Hilton Miranda (2014), em seu livro já citado *Bahia com H de hip-hop*, quando na reconstituição das informações apresenta o *breaking* como um dos primeiros elementos a aterrissar em terras brasileiras e se destacar no cenário jovem.

Em Curitiba, o *breaking* chegou nos anos 1980 e tomou conta da cidade, mais especificamente a partir do Shopping Itália, de onde veio a ideia para o subtítulo *O Itália era a nossa Nova Iorque*. Foi nesse espaço, onde o piso era liso e favorecia aos movimentos de danças que, cada vez mais, as informações da cultura *hip-hop* iam chegando a cidade. Com registro ao final dos anos de 1980 de *graffiti* e de *rap*, a cidade já conhecia a cultura *hip-hop* em um momento muito próximo das referências na cidade de São Paulo. Até chegar meados dos anos 1990, o *rap* ficou conhecido por seus integrantes como “*a velha escola*”. Para o *b.boy* Celino, a “*nova escola*” surge nos idos de 1995, isso devido à chegada das informações, sobretudo via internet e massificação da indústria cultural e da moda que proporcionaram um crescimento e expansão da cultura *hip-hop* com força e potência. Nesse mesmo período, o *hip-hop* de Salvador tinha ganhado forma e organização. São datas que dialogam e intensifica as informações dos processos diaspóricos e suas estratégias sociopolíticas de circulação e por sobrevivência.

O autor apresenta muitos nomes de integrantes do movimento: *rappers*, *crews* e grupos. Um abrangente levantamento da cena e de seus nomes mostra a diversidade e o quão amplo era o contexto *hip-hop* desde a década de 1980 na capital paranaense. Todos nomes citados são de homens ou grupos – nos grupos pode haver a presença de mulheres, mas nenhum nome feminino foi destacado. Além de um trabalho interessante e bem produzido que aponta datas ininterruptas de produção e se preocupa em apresentar um lugar diverso

portanto, quando neste trabalho se fala do “movimento *hip-hop* de Curitiba” no singular há um entendimento prévio possibilitado pela pesquisa de campo da situação paradoxal de imobilizar dentro de um movimento uma heterogeneidade de atores que realizam múltiplos movimentos que, embora muitas vezes sobre a insígnia do *hip-hop*, nem sempre se encontram ou compartilham do mesmo entendimento sobre o que é ou não é o *hip-hop*, o que não pode ser visto como uma barreira definitiva para encontros, identificações e parcerias eventuais. (SILVA JUNIOR, 2014, p.55)

Curitiba faz parte de um cenário, assim como outros estados e cidades fora do eixo Rio-São Paulo, de microrregiões que são operadores de informação, produção e organização que dialogam, entre si, e provocam uma erosão nos modos padrões de sustentação da cena *hip-hop*. É perceptível a relação histórica e de gerenciamento na formação do *hip-hop* de Curitiba e Salvador, por exemplo. Foi desse espaço, de operações micro, que as *rappers* paranaenses Karol de Souza e Karol Conká surgem e destacam-se na cena nacional. Duas mulheres negras e *rappers* que são perpassadas pela cibercultura, como um potente espaço de articulação e divulgação do trabalho que produzem. Destoam dos modos convencionais de fazer *rap*, de divulgar *rap*, de se vestir ao cantar *rap*, de comunicar-se com o público quando fazem *rap*.

Karol Conká, que tem por nome nos documentos oficiais de Karoline dos Santos Oliveira, possui sobrenomes duplos de uma colonização territorial cristã e portuguesa do Brasil, que são realocados por ela no signo Conká. Nascida em 1 de janeiro de 1987, faz parte de uma geração que viu o *rap* se expandir no Brasil, advindo de uma relação juvenil e negro-diaspórica com as periferias e subúrbios dos Estados Unidos. Sua trajetória com a música está marcada desde a escola, quando, com dezesseis anos, ela participou de um concurso musical e venceu. Em uma entrevista para a TV PUC-Rio, chamada *O som e estilo de Karol Conká*³⁹, a artista aponta o lugar feminino/familiar, sobretudo da sua avó, como símbolo de uma mulher âncora e impulsionadora para sua trajetória com a música. Destaca o ambiente de agressão

³⁹ Entrevista concedida a TV PUC-Rio, um canal nas redes sociais dos alunos do curso de Comunicação, após a participação de Karol Conká ao Lollapalooza e no Fashion Week.

que sua avó sofreu e sua perspectiva de combate à violência de gênero como elemento propulsor de sua produção musical. Ser mulher, fazer parte de uma cena que está fora do eixo músico-cultural emergente – Rio-São Paulo – e ainda na condição social de mãe são elementos constitutivos da subjetividade de Karol Conká.

Há dados curiosos que ligam a tecnologia e o surgimento de Karol Conká com a sua visibilidade na cena nacional. Na entrevista, *Somos outros – Entrevista Karol Conká*, Rafael Ferreira, do *Blog Somos Outros*, faz perguntas pontuais sobre a aparição de Conká na internet considerando um *boom* de artistas em 2010 que ganharam destaques a partir das projeções virtuais de seus trabalhos. A *rapper* afirma que só comprou o computador com vinte e quatro anos, ou seja, em 2011, esse também é o mesmo ano do lançamento da música *Boa noite*, que depois estaria presente no disco *Batuk Freak* de 2013 sob produção de Nave Beatz⁴⁰. Foi Nave quem propôs colocar a música da *rapper* na internet e ela sem saber como isso funcionaria direito aceitou. Um pouco antes disso, a *rapper* fez uma conta no *myspace*⁴¹ onde postou algumas músicas como *Me garanto* e outras da *mixtape*⁴² chamada *Karol Conká* (2011).

Na entrevista, *Fodam-se os padrões – Mamacita Karol Conká*, a artista aponta a necessidade de escrever músicas que representassem seu lugar, algo ponderado em várias outras entrevistas. A questão do racismo e do desrespeito à diversidade são problemas de uma sociedade que existe, mas para Conká poderia deixar de existir – ou melhor, deixar agredi-la – a partir do desejo de ser enunciadora e protagonista de seus próprios desejos. Nessa entrevista a *rapper* denuncia o abuso do sistema racista e institucional e seu engendramento num circuito complexo e, muitas vezes, por meio de ações sutis desenvolve efeitos aterradores,

e a professora sempre me botando pra baixo, você não vai ser nada na vida, você é negra [...] fui conhecer o racismo na escola com a professora, por que não sabia o que é que era. Nem a palavra não sabia e, aí eu contei para minha mãe o que rolou e minha mãe falou, o nome disso é racismo. E aquilo foi crescendo uma revolta dentro de mim e como eu já escrevia poemas [...] eu fui passando por ali. Mas o que acontece é que eu era amiga, sempre amiga, de quem era menos na escola. Eu era amiga da que não tinha braço, da menina que era adotada, da outra que não tomava banho, da que não tinha esse dedo e era sempre assim. E eu falava, não, um dia eu vou fazer uma música e só pra gente, e pessoas igual a gente vão no meu *Show*, por que eu

⁴⁰ Produtor curitibano que já fez beats para alguns artistas da cena nacional. Ele assina todas as músicas junto com a Karol Conká no disco *Batuk Freak*

⁴¹ Uma plataforma de música criada em 2003, que teve seu auge de usuários brasileiros por alguns anos. Na plataforma o artista cria um perfil, poderia ter fãs virtuais que acompanhavam seus trabalhos e os músicos poderiam fazer o upload de músicas de autoria própria.

⁴² Está relacionado a *mix* – de mistura e *tape* – que significa fita magnética. O *mixtape* trata-se de uma seleção de músicas gravadas tradicionalmente em cassete. Comum no mundo independente e alternativo de música.

acreditava que tinha um mundo que separava as pessoas. As pessoas perfeitas e as pessoas esquisitas, que seria eu no caso (risos) (Trecho da entrevista, *Fodam-se os padrões*, 2015)

A relação da rapper com o termo esquisito e estranho é recorrente em suas entrevistas ao falar de seu estilo – desde maquiagem à escolha das roupas e figurinos. A compreensão de um lugar que é colocado em escanteio - devido um padrão estético criado e manipulado dentro de um único perfil hegemônico - se traduz na defesa de um processo de autoestima potente no trabalho de Karol Conká, o empoderamento. A compreensão do rap nacional com letras de denúncia social - parece ter encontrado outro lugar de denúncia que perpassa o corpo da mulher em todos os meios de convívio –o social, a estética, o direito ao seu próprio corpo e o seu lugar discursivo. Falar da autoestima é também uma denúncia da estrutura de uma opressão que se quer determinista da moda, do machismo e do racismo.

Seu primeiro trabalho foi um álbum promo⁴³ chamado Karol Conká (2011), com uma seleção de sete músicas, *Melhor que se faz, Não há possibilidades* (prod. Nel Sentimentum), *Passo a passo, Marias, Me garanto, Boa festa* (prod. Nave), *A mão que aponta* (prod. Cabes). Em todas as músicas estão em xeque o lugar do seu corpo e a questão da possibilidade de chegar a um objetivo, e a presença de um alguém para lembrar de sua incapacidade.

Em *Melhor que se faz* (2011), a normalidade é uma afronta, - a música desvela o fingimento enquanto o encarregado das tensões causado pela diversidade. Há um eu-lírico, mulher, que está cansada das situações de cobrança, dos julgamentos, das relações afetivas em falseamentos constantes. “Momentos contraditórios me deixam meio confusa, tento me adaptar, mais tem coisa que não muda” – a cobrança aquele corpo que canta parece ser sempre intenso e abusivo quando os versos vão sendo cantados, “já não sei se posso suportar, tanto constrangimento, me fazendo enjoar” o constrangimento é causa de uma humilhação, de alguma operação de valor que põe em xeque a humanidade de alguém, o que nos leva a pensar o corpo de Conká, nesse possível eu-lírico. A resposta a humilhação pode ser dada pelo afastamento e pela preparação/capacitação para a reação, que se destaca em “acho que é melhor deixar pra lá, tenho que me ocupar, com o que possa me fortificar”. O fortalecimento do sujeito constrangido é o ponto de partida para a mudança, nos versos seguintes, o tempo se destaca como um mediador de problemas, vale ressaltar que o tempo se encarrega de mudar, mas o corpo humilhado está se fortificando sob alguma medida.

⁴³ Um disco pequeno e experimental, uma *mixtape* com produção variada.

A operação das letras de Karol Conká é um jogo de embate com o bem-estar, mas também com o que a reprime e a coloca num lugar de humilhação, ainda em *Melhor que se faz* (2011) a realidade é o lugar do diverso, daquilo que é posto de lado nas relações sociais, e assim “somos sujeitos anormais querendo atenção, seres reais, criando uma conexão”. Pois há sempre um discurso padrão que intenta constantemente falsear as relações entre os sujeitos, por que sempre há “falso sorriso é lançado por obrigação, correndo risco de se perder na interpretação”. O trajeto traçado por Karol Conká no *rap* diverge daquilo que é chamado de *rap* raiz⁴⁴ ou dos temas que são carregados de denúncias sociais que envolve a miséria, a polícia, o desemprego, a labuta de uma vida pobre, as drogas entre outros temas.

No clássico, *o Livro vermelho do Hip-hop*, Pimentel pontua que quando o *rap* começou no centro de São Paulo nas rodas de breaking na estação de metrô São Bento, nos anos 1980, os primeiros *rappers* cantavam na rua,

Ao som de latas, palmas e beat box. Por desconhecimento, chamavam o rap de "tagarela", por causa da fala rápida do estilo na época. Se comparamos as letras da época com o que Mano Brown ou Gog cantam hoje, percebemos a tremenda evolução do rap nacional nesses 15 anos. Os primeiros versos eram ingênuos, como esses de Nelson Triunfo:
 "Dance em qualquer lugar
 Mostre a verdade sua
 Mas nunca se esqueça que o break
 É uma dança de rua." (1997, p.17)

Ele ainda mostra que com o tempo, os temas e as letras foram ganhando outros formatos, a necessidade de organizar-se politicamente, a partir do reconhecimento de seus direitos, passou a ser o quinto elemento do movimento *hip-hop*, o conhecimento. Com isso, muitos *rappers* acreditam que a letra precisa, a todo tempo, estar ligada a uma questão de demanda político-social. Mas não seria político falar da estética da mulher no *rap*? Não seria político a mulher falar o que ela deseja e quer falar? Em entrevista ao Pânico, programa do Rádio Jovem Pan, em 26 de agosto de 2016, Conká afirma que a cena do *hip-hop* questionava o que ela cantava, por não ser, explicitamente, um debate sociopolítico e cultural cujos temas sempre circulam entre fome, relação do negro com polícia e com a favela. Ela afirma que,

eu queria muito ser reconhecida, quero ainda, mas era passar (...) na época que eu descobri a música, eu também descobri a forma da felicidade dentro de mim, assim, então eu tampava meus ouvidos e não tava nem ai pro que

⁴⁴ O *rap* de raiz é conceituado por uma velha guarda, como uma batida que segue o estilo Racionais MCs, com uma base mais fechada e menos dançante, onde a letra ganha destaque para as denúncias sociais e dialogam com o debate desse corpo-sujeito que está sob condições de opressões e operações de poder.

falavam, passaram alguns meses e eu tava vivendo exatamente da maneira que eu tinha dito para mim mesma que eu ia viver. E aí, que queria passar isso pra pessoas na minha música. (...). Por que também eu era zoadá no *rap*, a galera falava, nossa você veio para estragar o *rap*, o que que é isso falando que você sai de saia, aí pra quê falar que a vida é bela? (*Pânico no rádio*, 2016)

Nesse ponto, a crítica está ligada diretamente ao fato de muitos comentários em suas páginas afirmarem que ela não canta *rap*. Quando do lançamento de seu clipe mais acessado, *Tombei* (2014), muitos comentários na página em que o vídeo estava hospedado coloca em xeque o estilo musical e, numa análise de *beats* e letras, afirmava-se não ser *rap*. Karol Conká está ponderando especificamente que o seu desejo era cantar aquilo que ela buscava no *rap*, uma autoestima que é a reconfiguração daquilo que também se conhece por empoderamento, sobretudo das mulheres negras. O estranhamento causado por Karol Conká na cena se desdobra no fato do hip-hop ser majoritariamente um contexto masculino de produção. Muitas meninas escutam, mas não rimam e sem dúvidas, fazer rimas colocando em evidência a necessidade da felicidade da mulher, é perceber que os fatores estéticos também são cruciais para o silenciamento ou empoderamento da mulher, em um jogo duplo de estereótipo e poder.

Sob o julgamento de letras que falam de um bem-estar, superação e conquistas, a música *Marias*, faixa 3 do *mixtape promo*, traz no nome mais popular do Brasil e talvez uma referência à música *Maria*⁴⁵ de Milton Nascimento, a representação das meninas e mulheres negras do país – numa relação familiar, comumente restrita a mãe e filhx. A música atrela a necessidade de vencer na vida, de ser alguém e a questão afetiva das mulheres negras. O refrão, parte que se consome na repetição, é também o resumo desse lugar de autoestima que move o modo de vida dessas mulheres as quais não se reconhecem no padrão de beleza apresentado a sociedade como ideal,

A mocinha quer saber por que ainda ninguém lhe quer
Se é porque a pele é preta ou se ainda não virou mulher
Ela procura entender porque essa desilusão
Pois quando alisa o seu cabelo não vê a solução (*Marias*, 2011)

Os signos linguísticos que compõe o refrão também se fazem presentes no debate levantado por Ana Claudia Lemos Pacheco, em *Mulher Negra: Afetividade e Solidão* (2013), quando traz à tona o lugar político dessa solidão estrategicamente mantida pelo racismo. A partir de reportagens que explicitavam que a mulher negra era a que menos mantinha

⁴⁵ Em entrevista ao canal MixMe, publicado 13 de maio de 2015 Karol Conká fala que quando criança, fazia balé contemporâneo e coreografava as músicas do Milton Nascimento, em especial gostava da música *Maria*.

relacionamentos duradouros, fez com que Pacheco resolvesse analisar, a partir o fator raça, os dados para compreender o cenário afetivo da mulher negra no Brasil. Falar de solidão ou de elementos que julgam a ineficiência de manter um relacionamento a uma incapacidade do indivíduo, é fingir que relacionamentos não são uma condição meramente social, ou melhor, uma conveniência que está sob respaldos de necessidades socioeconômicas e políticas. Enquanto isso, a mocinha continua querendo saber por que ainda ninguém lhe quer, qual o motivo dela não ser desejada enquanto mulher ou namorada dentro das instituições socioafetivas? Os signos da pretitude estão além da cor da pele, estão na possibilidade de alisar os cabelos, fazer maquiagens e possibilidades outras, mas a própria música nos diz que a mocinha não logrou sucesso, alisou o cabelo, mas nada a tirou do lugar de solidão. A autoestima é a construção eficaz de uma identidade enquanto performance.

A relação da mulher com sua imagem precisa, efetivamente, ser de um lugar confortável de encontro com seu próprio reflexo. Confortável na conjuntura visual, desejada por ela e receptiva pelos outros em alguma medida – isso demanda afronta de um corpo negado que se ressignifica fora da negação dada culturalmente pelo lugar racista, para a compreensão de seu espaço identitário. Essa mulher cantada por Conká pode ser sua própria história ou de qualquer outra mulher negra que tem um percurso de corpo e discurso que transpassa sua identidade e é onde se efetiva o racismo, as discriminações e os julgamentos de suas capacidades por conta da cor, do cabelo, da estética.

Segue acostumada com uma rotina que nunca muda
De joelhos olhos fechados pede pro santo uma ajuda
Que ilumine a cabeça de sua filha caçula
Que sai de saia justa salto alto mini blusa
Se sentindo madura com vergonha da pele escura
Se decepcionando com o reflexo do espelho
E querendo o mesmo visual dourado da modelo (*Marias*, 2011)

A relação mãe e filha destaca-se por marcar a tradicional estrutura familiar do corpo negro, um lugar que nem sempre foi estável e homogêneo. Continua em potência o lugar da mulher que precisa de referências, pois o visual dourado da modelo não é possível, e persegui-lo é estar fadada ao fracasso. Trata-se de uma questão identitária, a identidade da mulher negra em seus espaços de convívio, mais especificamente, da mulher negra no movimento *hip-hop*. A identidade é um lugar de performance, como afirma Lopes (2011, p. 89) “quando compreendemos a linguagem como performance, assumimos que o signo está sempre no lugar de uma outra coisa (de um referente) isto é, o signo é uma ausência”. A representação é,

efetivamente, um jogo de signos sempre em movimento, o que gera a impossibilidade da fixidez que cristaliza o sujeito em essência.

A música *Marias* traz um lugar de performance que rege o posicionamento das mulheres (a mãe que pede para o santo e a filha sai de casa em busca de algo) perante as decisões da vida. É uma música que dialoga com *Sandália*, faixa 7, do disco *Batuk Freak*, produzido pela Deckdisc em 2013. Em *Marias* a representação, a partir desse nome, se confunde em mãe e filha, numa relação de idade, de familiaridade, de responsabilidade e ausência de responsabilidade, de juventude, de roupas e discursos, dos desejos. São valores interseccionados. As duas músicas podem ser lidas como um mesmo texto, de uma mesma cor de corpo, mas de uma avalanche de leituras que transpassa esses corpos presentes, pois em *Sandália*, dois corpos tomam novamente a cena, a mãe e a filha e a mesma família negra, mas com infinitudes de lugares. São os mesmos corpos de mulheres negras, mas com identidades em dinâmico deslocamento.

Lá vai ela toda, toda só tirando onda
 Saiu pelas ruas sabendo onde vai chegar
 Sagacidade mostra a mente já tá pronta
 Virou a esquina correu pra se libertar
 Hoje ela não vai voltar, nem a espere pra jantar
 Foi absorver toda adrenalina que tá no ar
 Deixa ela vai! Cada um sabe o que faz
 E da janela a mãe dela acende vela e pede proteção ao Pai (*Sandália*, 2013)

Há uma extensão de diálogo, a autoestima está deslocada, em relação as possibilidades de ser quem se deseja ser. Está em jogo um corpo bailante que não se compara a menina que tem por base um padrão que a exclui sistematicamente; agora em *Sandália* ela toma outra posição e vai rompendo os padrões que recusa, torna-se dona de si, com as possibilidades que deseja ter para sua representação identitária. Em *Ela só quer viver*, Conká compreende as dificuldades e a vigilância que recai sobre o corpo da mulher a todo momento na sociedade contemporânea, entendendo que *a vida é uma dureza, é maior loucura, é mó falha*, mas *ela segue sem deixar que limitados tentem limitar*. Seguir e não deixar que limitados a limitem é o lugar da luta pelo seu corpo, é compreender que muitas vezes esses limitados matam, estão na ponta da pirâmide do poder e a luta é silenciosa e derruba paulatinamente os corpos que tentam se posicionar, ditando, por meio de muitas estéticas – no sentido de moda - e signos visuais, o lugar disciplinado do corpo da mulher negra, em especial.

É um jogo de identidade que se destaca visivelmente, a partir das letras e dos *beats* no corpo dessa mulher. A compreensão de que é um processo de construção da identidade está

conectada à representação, como pondera Adriana Carvalho Lopes, em seu trabalho *Funk-se quem quiser: No batidão negro da cidade carioca* (2011),

em outras palavras, se a identidade é representação – e esta última não reflete algo anterior e exterior – então, indagar sobre o que é uma identidade não é buscar uma essência por trás das representações, mas perguntar-se sobre quais são as performances que constituem determinada identidade. Não se trata de uma teoria sobre o sujeito congnovente – sobre o que ele é mesmo em sua essência -, mas sim de uma teoria sobre as performances que constituem e conferem existência pública aos sujeitos sociais. (Lopes, 2011, p.84)

A identidade que se prefigura é afrociborgue, está em performances cíclicas e diversas, é um lugar de movimentos que tem a internet como principal agenciador e reagente de resultados nunca finalizados.

O álbum *Batuk Freak* (2013) deu grande destaque nacional a artista que tivera um clipe, *Boa noite*, passando na MTV Brasil que foi usado para indicação de *Aposta* e algumas músicas circulando via *myspace*. A internet foi o lugar decisivo de sua inserção no circuito nacional. A internet é o lugar de trabalho, de visibilidade, mas também intercala qualidade e acesso a tecnologias que nem sempre são baratas. Em muitas entrevistas, Karol Conká atribui a internet a possibilidade de sua ascensão e seu destaque, e foi desse modo que o *Batuk Freak* surgiu, sendo lançado e disponibilizado para downloading gratuitamente no site da revista VICE. A internet é um lugar de agenciamentos do movimento *hip-hop*, principalmente para quem está fora do circuito tradicional de produção e divulgação. Foram lançadas doze faixas que tratam da autoestima de um corpo que deseja ser protagonista da sua vida e considera todas as barreiras – machismo; racismo; gordofobia etc – como elementos potentes para silenciamento de seus propósitos.

O disco começa com a faixa *Corre, Corre Erê* que traz signos da relação com a religião afro-brasileira, o candomblé, desde sua batida significativamente um batuque. É uma corrida cíclica, é uma canção que nos convida a um xirê, com crianças. Essa primeira música marca várias relações, a exemplo, da relação cultural como Candomblé desejada pela artista. Quando na entrevista *Sala Criolina recebe Karol Conká (O esquema TV)*, publicada em 13 de novembro de 2013 Conká diz que *Batuk Freak* (2013), seu primeiro disco “é macumba saindo do *boombox*” enfatiza seu interesse de estar ligada à estética afro-brasileira em seus mais diversos lugares músico-representativos principalmente pelo batuque. O disco finaliza, exatamente, com a música *Caxambu*, que significa tambores e também é uma dança tradicional com base nesses tambores homônimos e cuíca, - dançada pelos jongueiros nas

regiões sudeste e sul, como no Vale da Paraíba; Rio de Janeiro e Minas Gerais, sendo costurada também na composição *Sandália* que intima e toma o *reggae* e o *dub* como base para a produção do *beat*. Num passeio de exploração, essa característica musical perpassa quase todas as músicas e o *sample* acontece impreterivelmente em todas as faixas de alguma maneira.

Em diálogo com os temas e beats *Gueto ao Luxo; Gandaia; Boa noite* (2013) exploram um lugar de festas, balada e o percurso do corpo negro nesses espaços desenhados pelas músicas e pelos clipes, fazem parte de um espaço na configuração de uma identidade que transita,

Ao som de preto eu vô com tudo
 No meu jogo eu sou o principal vencedor
 Do gueto ao luxo
 De *hornet* ou de *harley*
 Nego tá sem um puto, mas mesmo assim tá no baile (*Do gueto ao luxo*, 2013)

Do gueto ao luxo (2013) são operações de valores desejados, mas também de um trânsito que reconfigura a relação entre riqueza e o sujeito negro. O corpo do gueto suporta as condições impostas, em posição de sobrevivência para poder afrontá-las sob alguma medida, mesmo que movimento entre o gueto e o luxo. O corpo que sai do gueto não tem problemas com o luxo.

Manda pra mim quem é do gueto aguentar
 Vim do gueto pronta pra aguentar
 Manda pra mim quem é do gueto aguentar
 Vim do gueto pronta pra aguentar (*Do gueto ao luxo*, 2013)

E nesses espaços de festas, desejado por muitos, o corpo que está presente nas músicas de Conká é sempre um corpo negro. A *gandaia* (2013) é permitida, tudo é permitido nesse espaço de protagonismo do corpo afrociborgue.

Bom de mais é desse jeito
 Vai com calma rapaz, mais respeito
 Dá dez passos pra trás fica ai mesmo
 é bom ter disciplina se quiser sair ileso
 Que hoje eu tô perigosa, cheia de truque
 No recinto cabe todo mundo, então não me empurre
 A luz me confunde, o cenário é colorido
 Eu e minhas parceiras no comando definitivo
 No passinho Black, no pique sem cansar

Se tá bom ninguém se mete, então.. bora se jogar
 Desbancando as piriguetes que mal sabem rebolar
 Relaxa moleque, esse daqui é o meu lugar (Gandaia, 2013)

A mulher em seu lugar de enunciação posiciona-se e protagoniza os mais diversos espaços, onde sempre foi julgado como não possível ou inadequado ao sentido de mulher. Os últimos trabalhos, após o disco, foram singles, clipes e participações em músicas e clipes parceiros. O primeiro trabalho após o clipe foi a participação em *Toda doida*, de Boss In Drama em 25 de junho de 2013 que ultrapassou dois milhões de visualizações apenas no link da Deckdisc. Logo depois surgiu *Tombei*, uma produção da Skol Music, publicado em 18 de março de 2015; no mesmo ano, em novembro, é lançado outro clipe em parceria com Boss In Drama chamado *Lista Vip* e, em 24 de novembro de 2015, ela fez uma participação com a Banda Uó, no clipe *Dá 1 like*. Na sequência, em 2016, lançou a música e em seguida o clipe, *É o poder*, em junho. Esse clipe teve repercussão e debates intensos, pois ela foi criticada por fãs em sua página do *facebook* ao apresentar sua equipe numa postagem de foto e todos serem brancos por trás da produção, questão aberta pelo lugar, majoritariamente, virtual. A necessidade constante de posicionamento político que é exigido, cobranças possíveis a partir da interação das redes sociais e do perfil de relação com o público provocado pela autora.

Em seguida, participou do *single 100% feminista* de MC Carol, publicado em 7 de outubro de 2016 e do lançamento do clipe *Maracutaia*, lançado em 19 de outubro de 2016 com a participação de Thais Araújo e Lázaro Ramos. Além dessas produções, teve a participação nas Olimpíadas no Brasil em 2016 ao lado de Elza Soares e MC Sofia, e por fim, a divulgação de sua estreia como apresentadora do programa *Superbonita*, da GNT, no lugar da cantora baiana Ivete Sangalo. E capa da revista *Avon* de fevereiro de 2016.

O lugar da estética, no sentido mais direto, a moda, no trabalho de Karol Conká é potencializado nos lançamentos de clipes, cujas imagens são reproduzidas no intento de uma marca visual – no que diz respeito ao consumo. É uma estratégia que perpassa o lugar da representação e reprodução. Em vários momentos e entrevistas⁴⁶ de sua aparição pública, ela afirma que gosta e tem interesse em ser esquisita. Ao passo que é questionado seu modo de vestir, a cor do seu cabelo etc. Karol Conká, que tem um cabelo rosa desde que lançou o disco em 2013, logo após ter raspado a cabeça, apresenta nomes como Grace Jones e Prince como um lugar de representação e pesquisa para seu estilo, e afirma que fazia buscas nos servidores de internet em inglês.

⁴⁶ Nas entrevistas: *Pânico no rádio*, 2016; *Fodam-se os padrões!_ Mamacita Karol Conka dá o recado!*, 2015 são algumas das quais a rapper falar de ser esquisita, não apenas como algo pejorativo, mas como uma redefinição sua, da compreensão que a esquisitice é um lugar de estranheza.

Esse lugar estético da estranheza está em contraponto com o sentir, com o sentido. Freud (1919) em seu texto *Das unheimliche* – O estranho, aponta o estranho como uma teoria da qualidade do sentir, mesmo sentido quando Muniz Sodré (2016) destaca a estética enquanto epiderme, superfície. A estranheza em Freud é questionada pela sua própria possibilidade significativa de ser algo similar ao que é familiar. Para entender esse lugar complexo que o autor busca evidenciar, temos em línguas românicas e próximas o Espanhol e o Português essa relação que acontece no Alemão. Em português, o estranho e o esquisito são sinônimos, e é aquilo que negamos, que não reconhecemos e não queremos ser. Em Espanhol *extraño* é diferente de esquisito, o primeiro tem a mesma tradução do português e o segundo significa requinte. Esse lugar instável dos signos pode nos dizer algo, que o estranho não é o abominável, mas é o que selecionamos para abominar – ou o que é escolhido por um padrão. Apontando, a partir de um texto literário e considerando um quadro dentro da psicanálise, a construção da estranheza por meio da linguagem leva a perceber que

pode ser verdade que o estranho [unheimlich] seja algo que é secretamente familiar [heimlich-heimlich] que foi submetido a repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição (Freud, 1919, p.386)

Esse lugar familiar funciona como o lugar do reconhecimento. A pele negra de uma mulher de cabelos rosa remonta a outros lugares de possibilidades não distantes. Mas remonta sobretudo a nossa capacidade de leitura. Classificar como o diferente e, em sequência, operar a exclusão é o processo de opressão que mantém, em devidos lugares aquilo que se localiza como estranho.

Um corpo estranho é o título do livro de Guacira Lopes Louro ([2004] 2016) que dialoga com esse lugar esquisito despertado por Conká em suas entrevistas. O título do livro é animador. O lugar do estranho deslocado do estrangeirismo que ressignifica os significantes mais vorazes desse termo. Ser chamado de estranho é o tratamento primeiro da sociedade contemporânea, a imagem que reflete no espelho. A estranheza é motivo de pavor e de horror, a partir da alteridade. Mas o que vem a ser a estranheza do eu? Se reconhecer nesse lugar de exclusão imediato, apontado pela epiderme? O afrociborgue está sob o julgamento da estranheza dos padrões. Mulheres que cantam *rap*, falam de seus desejos e criam um novo lugar estético para performatizar em seu corpo suas identidades transviadas.

Louro ([2004] 2016) toma por base a metáfora do viajante, um lugar de deslocamento constante e inevitável movimento. Nessa imagem móvel, ela compreende que o sujeito em seu corpo estranho, pois corpo é, sobretudo, superfície, está numa relação com a tênue linha da

fronteira. É o limite que separa, mas também é o único lugar que tem contato com ambas partes. A representação do corpo estranho está, em primeiro momento, no que esse corpo representa a sociedade por uma ótica padronizada. O afrociborgue, produto diaspórico de uma rede em trânsito e movimentos contínuos, tem sua configuração na estranheza da aparência e do lugar político. Ser esquisito é estar ciente que as definições, historicamente pensadas para o conceito de mulher não cabem num corpo estranho. O estranhamento é o deslocamento primeiro do olhar de uma superfície a outra. De um sentir a outrxs.

3.4 LUANA HANSEN: AFROCIBORGUE E RESISTÊNCIA

“Aprendi que *rap* era música de protesto, então vamos protestar”⁴⁷. DJ Luana Hansen, nome de registro Luana Michele Hansen de Barros, é filha de mãe branca e de um aborto masculino⁴⁸, tem 34 anos e 16 de carreira. Desde 2004 trabalha com *rap* feminino – com outras meninas, quando formou o grupo A-T.A.L. Luana nasceu na cidade que primeiramente recebeu e *sampleou* o *hip-hop* vindo dos Estados Unidos, São Paulo. Seu percurso no *rap* começou, como para muitxs, nas drogas. Foi vendedora de drogas⁴⁹ nas esquinas do bairro em que cresceu e vive atualmente.

Luana Hansen tem clipes potentes para o embate político de defesa ao corpo da mulher negra e periférica. Ela é lésbica e sempre pondera essa informação para também tensionar as dificuldades expressas na própria cena. A relação mulher e *hip-hop* é complexificada nas falas de Luana ao apontar o machismo que impera nos guetos, sobretudo a heteronormatividade que promove violências ao corpo feminino.

Ela é produtora musical, espaço conquistou por entender a necessidade de ter um lugar onde as mulheres *rappers* pudessem gravar seus sons. Uma compreensão de fortalecimento do circuito feminino no *rap* feito por mulheres. Sempre encontrou dificuldades para chegar em objetivos desejados, para se tornar *dj* esbarrou em problemas como o jogo das possibilidades de conseguir ou não os *pick-ups*⁵⁰, já foi jogadora de futebol e chegou a jogar fora do país, mas como ela mesmo disse em entrevista para o *Blogueiras negras*, “eu sabia que podia

⁴⁷ Entrevista dada a Revista R, publicada em 24 de julho de 2015, sua quinta edição.

⁴⁸ Essa é uma pauta levantada pela DJ e MC ao alertar que homens abortam com frequência e violência quando decidem sumir e não assumir social e politicamente as filhas e filhos. É como a *rapper* e Dj se denomina, por não ter sido registrada/reconhecida por seu pai, um homem negro que não conheceu.

⁴⁹ Informação dada pela DJ em entrevista a revista R. A rapper e dj morou na rua quando foi usuária de crack, afirma que fumava quarenta pedras por dia.

⁵⁰ Aparelhagem para produção dos beats. Seria uma espécie de toca disco duplo, onde o Dj opera os vinis para fazer as bases de rap.

acordar cedo para treinar, então acordava cedo para vender drogas”. Trabalhou em padaria e em telemarketing. Um dos pontos mais marcantes, foi o fato de ter sido usuária de drogas, mais especificamente de crack, e assustadoramente consumir uma quantidade de 40 pedras por dia, ao ponto de ser apreendida e internada, um extremo de sua vida que mudou seu rumo e a levou ao *rap*. Tem um percurso no teatro e cinema. Participou do documentário *4 minas*, um documentário de Elisa Gargiulo de 2012.

Hansen, no Brasil, é o ponto de contato com a perspectiva dos Black Queer Studies⁵¹, a exemplo do trabalho desenvolvido por Saunders (2015) segundo as vivências com Las Krudas Cubensi. Desde final da década de 1990 que Tanya Saunders desenvolve sua pesquisa com Las Krudas Cubensi, um grupo de mulheres rappers ativistas, de um *hip-hop* conhecido como underground – aquele que está longe do mainstream. Os debates que perpassam o trabalho da pesquisadora são gênero e raça, dois grupos complexos quando se tratam de mulheres lésbicas e negras-caribenhas. Ao trazer, em las Krudas, um discurso crítico de cor nos debates raciais, Saunders apresenta subsídios para uma análise crítica do trabalho de Luana Hansen,

Las Krudas Cubensi's Kruda discourse, Black feminist discourse, and the queer of color critique are also an anticolonial discourses that challenge the hegemony of Western European notions of modernity. The accomplish thiiis, first, by focusing on the transnational nature of racialized oppression and revealing how a racializes organization of erotic desire is central to the ideologies of race, gender, sexuality, and national identity - in this case what it means to be Cuban or Caribbean (2015, p. 288)

O corpo e o discurso de Luana são perpassados por questões socioculturais que são tomadas diretamente em seus trabalhos. A *rapper* empodera-se cada vez mais em seus trabalhos e desponta como chave, a partir de suas produções artísticas, para criticar os lugares de uma (hetero)normatividade, tanto quanto de uma (homo)normatividade que se estabelece desde o corpo branco. Tem muitos trabalhos expressivos e não abre mão de falar claramente seus interesses, temas e pontos de combate ativista.

A Mc⁵² Hansen afirma ser feminista, mas que o processo dessa compreensão não foi imediato, é importante notar, que ela tem consciência das subjetividades que perpassam seu corpo e como numa complexa tessitura rizomática, seu trabalho, num mesmo espaço

⁵¹ Considero que o termo em inglês mantém a consonância com o propósito do trabalho de pesquisadores afro-americanos de pensar as questões de gênero e raça, a partir dos debates *queers* que circulam nos EUA no círculo LGBT.

⁵²Luana Hansen é Dj, produtora, rapper, MC

underground ganha relevância, ao ser perguntada, no vídeo 2 de uma entrevista concedida aos Blogueiras negras, sobre sua relação com o feminismo, Luana acentua a complexidade político-identitária que seu corpo desponta,

Comecei a trabalhar mesmo [com feminismo – grifo meu] de fato com a Elisa, por causa da música *Ventre Livre de fato*, a gente ... começou, eu comecei a ver o feminismo por ai, por que assim ... eu já/ eu não sabia que por ser negra, e... lésbica dentro da favela, dj, MC, produtora do meu trabalho que eu era feminista já, por natureza, por essência. [...] Eu já tinha uma presença feminista muito forte, eu não sabia que o meu trabalho tinha a mesma força. (Trecho extraído do vídeo: Luana Hansen para as Blogueiras Negras 02)

Ao afirmar que não sabia que “ser negra, e.. lésbica dentro da favela, dj, MC, produtora do meu trabalho” eram procedimentos de um lugar feminista. Hansen dá margem para perceber como a vida social e as subjetividades estão em constante relação, mas muitas vezes despercebidas e sucumbidas pela naturalização da opressão que o discurso colonial tende a operar nas sociedades ocidentalizadas. As identidades afrodiaspóricas enquanto performances se reorganizam a todo tempo, em prol da sobrevivência, do corpo e do discurso, é o caso das músicas e clipes de Luana Hansen que segue um percurso fractal e recursivo, sob esses signos expressos por ela como parte de constituição de sujeito.

São vários clipes e músicas lançados e organizados virtualmente. Dos trabalhos lançados há diversos clipes que ganharam certa notoriedade na cena nacional, como é o caso *Negras em Marcha* com a participação de Leci Brandão, publicado em 15 de junho de 2015. A música *Ventre Livre de Fato* foi o primeiro clipe que ganhou destaque, feito em parceria com a organização *Católicas pelo Direito de Decidir*, lançado no início de sua carreira solo em 2012, em que aponta o tema da violência sexual contra as mulheres, o aborto e da liberdade da mulher e seu direito sociopolítico pelo seu próprio corpo. *Samba Brasil*, lançado em agosto de 2014, é um clipe elaborado para debater a relação do povo pobre com as questões político-institucionais.

Os últimos trabalhos foram *Lei Maria da Penha*, vencedor do Concurso de Músicas sobre a Lei Maria da Penha que foi promovido pelo Congresso Nacional e o Banco Mundial, lançado em março de 2016. Na sequência, *Para quem vai o seu amém?* Publicado em dezembro de 2016, através da parceria com a *Organização Católica pelo Direito de Decidir*, uma música que põe em xeque questões como a transfobia, a lesbofobia e as institucionalizações da heteronormatividade para pensar conceito de família.

A música *Flor de Mulher* (2013) foi feita por Luana em resposta a música *Trepadeira* (2013) de Emicida. Um samba, todos instrumentos bem maneiros, flautas transversais e um ritmo bem brasileiro, Emicida começa uma versão atualizada e mais agressiva de *Faixa Amarela*, mesmas estratégias de estrofes, uma primeira que mascara com suaves tons de romantismo. Enquanto Zeca Pagodinho canta,

Eu quero presentear
 A minha linda donzela
 Não é prata nem é ouro
 É uma coisa bem singela
 Vou comprar uma faixa amarela
 Bordada com o nome dela
 E vou mandar pendurar
 Na entrada da favela
 Vou dar-lhe um gato angorá
 Um cão e uma cadela
 Uma cortina grená para enfeitar a janela
 Sem falar na tal faixa amarela
 Bordado com o nome dela
 Que eu vou mandar pendurar
 Na entrada da favela (*Faixa amarela*, 2010)

Emicida entoou,

Margarida era rosa, bela, cheirosa e grampola
 Tipo casa das camélia, gostosa!
 Bromélia, toda prosa, a me enlouquecer
 Bela, tipo um ipê, frondosa
 É um lírio, causa delírios, mire-a
 Vício é vigiar, chique como orquídeas
 Cabelos como samambaia e xaxim flor (*Trepadeira*, 2013)

Num passo mais apressado, Emicida continua o elogio, mas inicia o agradar pelo depreciar,

Perto dela as outras são capim, pô (*Trepadeira*, 2013)

E na sequência mantém elogios, a essa Margarida rosa,

Girassol, violeta, beleza violenta
 Passou aqui como se o mundo gritasse
 Arrasa bi! (*Trepadeira*, 2013)

Na sequência das odes elogiosas, em Zeca Pagodinho, a violência é justificada pelo vacilo, da cinderela do eu-lírico,

Mas se ela vacilar, vou dar um castigo nela (*Faixa amarela*, 2010)

A submissão é o respaldo para o castigo, a reprodução do discurso de mulheres submissas é, dentro do sistema, colonial-cristão, a manutenção de uma culpa atribuída a vítima. Da relação Adão e Eva, onde Eva faz parte de Adão. Ciclo vicioso que se baseia na estrutura cristão daquele que é culpado, ser merecedor de castigos

Vou lhe dar uma banda de frente
Quebrar cinco dentes e quatro costelas
Vou pegar a tal faixa amarela
Gravada com o nome dela
E mandar incendiar
Na entrada da favela (*Faixa amarela*, 2010)

Já a música trepadeira evidencia o lugar masculino enquanto operador e agenciador do discurso verdadeiro, pois seus amigos estavam certos ao alertarem ele,

São flores e mais flores, todas as cores da feira, irmão
(Ô, essa nega é trepadeira, hein)
Minha tulipa, a fama dela na favela enquanto eu dava uma ripa
Tu, azeda o caruru
E os mano me falava que essa mina dava mais do que chuchu
(Eita nós, aí é problema, hein, cê é louco) (*Trepadeira*, 2013)

Seguida da participação de Wilson das Neves em falas que dão entender a hierarquia social do homem, aquele que sustenta a mulher e por isso deve receber gratidão. “E cá entre nós gatinha, quem não fica bravo. Dando sol e água, e vendo brotar erva daninha” (*Trepadeira*, 2013). E as agressões seguem,

Bem me quer, mal me quer
Ó, nosso amor perfeito amargou
Tipo um jiló, Maria sem vergonha
Eu burro, chamei de trevo de quatro folhas
E o love enraizou, fundo
Mas você não dá, ou melhor, dá, mas pra todo mundo!
Eu quis te ver no jasmim, firmeza, no altar
Preza, "branquin", olha, magnólia, beleza
Vitória régia, Brincos de princesa
Azaleia pura, Madre Tereza
Mas não, cê me quis salgueiro chorão

Costela de Adão, raspou os cabelo de Sansão
 E tu vem, meu coração parte e grita assim
 Arrasa bi...scate!
 Merece era uma surra de espada de São Jorge
 Um chá de Comigo Ninguém Pode (*Trepadeira*, 2013)

A agressão se confirma, a música fala isso para essa mulher e fala sob mais ameaças, são dois lugares de violência, um entre marido e mulher, com compromissos sócio-conjugais e entre namorados. Luana faz a música *Flor de mulher* (2013) e inicia contabilizado os assassinatos de mulheres no Brasil “A cada duas horas uma mulher é assassinada no país!” Nessas estáticas as duas mulheres, cantadas sob o fascínio de um romantismo dominador, estão incluídas. São informações e dados que se mantem atualizados a cada cinco minutos.

Mulher, no topo da estatística
 32 Anos, uma pobre vítima
 Vivendo num sistema machista e patriarcal
 Onde se espancar uma mulher é natural
 A dona do lar, a dupla jornada
 Sempre oprimida, desvalorizada
 Até quando eu vou passar despercebida
 A cada 5 minutos uma mulher é agredida
 E você, pensa que isso é um absurdo
 A cada hora duas mulheres sofrem abuso
 Sai pra trabalhar, pra quê?
 Pra ser *encochada* por um zé feito você

Hansen recorda a frase mais dita pelo homens, para justificar as violências e saírem ilesos do julgamento de criminosos, “Que diz: "Eu não consegui me controlar Olha o tamanho da roupa que ela usa, rapá!” (*Flor de mulher*, 2013)

Segue evidenciado,

A culpada, em todos os lugares
 Violentada, por gestos, palavras, e olhares
 Alvo do mais puro preconceito
 Já que tá ruim, ela que não fez direito!
 Objeto de satisfação do prazer
 Desapropriada da opção do querer
 Agredida em sua própria residência
 Julgada sempre pela aparência
 Numa situação histórica e permanente
 A sociedade que se faz indiferente
 Questão cultural, força corporal
 Visão moral, pressão mental
 Levante sua voz e me diz qual é que é
 É embaçado ou não é... Ser mulher!

Este trecho acentua a multiplicidade que a mulher traz consigo, as violências são tensões do embate enfrentando pelo discurso feminista que pondera a necessidade e resguardar direitos e dar, as mulheres, seus devidos espaços sócio-político-econômico de enunciação, pois são esses três tópicos que tem mantido e resguardado a relação colonial de gêneros. Sob uma batuta ultrapassada e caduca, mas que funciona.

Hansen faz parte do lugar múltiplo que soergue discursos em prol de afirmações que promovem o bem-estar e o empoderamento das mulheres. Ainda paralelo a tudo isso, e ciente da necessidade de seguir combatendo as violências que atingem corpo e subjetividades, há outras identidades que esbarram nesse lugar, a lesbofobia. Algumas parcerias são importantes na construção da carreira de Luana como o clipe *Ya tulo sabe* feito com Las Krudas em setembro de 2013 e o *cypher Machocídio* produzido pelo DMNA Produtora em novembro de 2016.

A MC vive numa luta constante e ininterrupta necessidade de posicionar-se no lugar de fala de mulher lésbica e *rapper*. Para além dos Estados Unidos, há normatividades que insistem em gerenciar, o corpo negro diaspórico, devido as necessidades de controle,

homonormative formations arise out of a historic context in which U.S. hegemony enjoys locations within and outside the nation's borders. As with hate crime legislation, we see homonormative formations consolidating over the right to the military. As the nation state loses coherence because of shifts in the U.S. economy, because of its need for a heterogeneous workforce, and because of the challenges to national authority in the wake of processes of globalization that have no respect for national boundaries, homonormative formations emerge to recuperate the national identity's coherence. As we situate homonormative formations within the genealogy of white ethnicity, we can see the ways in which participation in the public sphere and the recognition as citizen are purchased by regulation, in this case silence. (FEGUSON, 2015, p.63)⁵³

Pensar que há uma (homo)normatividade que nega sua participação no Parada Gay de São Paulo, por exemplo, é constatar um movimento de manutenção e adestramento do corpo em discursos panópticos para o domínio e o poder. Majoritariamente, os vídeos de entrevistas ligados a Luana Hansen têm por título questões do feminismo negro, da lésbica negra. A

⁵³ Formações homonormativas veem de um contexto histórico em que a hegemonia dos EUA aproveita-se de locais nacionais e transnacionais. Assim como acontece na regulamentação de crimes de ódio, formações homonormativas consolidando sobre o direito aos militares. À medida que o Estado-nação perde coerência devido às mudanças na economia dos EUA, e por conta das necessidades de uma força de trabalho heterogênea e aos desafios que a autoridade nacional enfrenta em decorrência de processos de globalização que não respeitam as fronteiras nacionais, as formações homonormativas emergem para recuperação da coerência de uma identidade nacional. Ao situarmos as formações homonormativas dentro da genealogia da etnicidade branca, podemos ver como a participação na esfera pública eo reconhecimento como cidadão são adquiridos por regulamento, neste caso o silêncio.

latência de identidades que se imbricam está na entrevista, *PRETXS - episódio 2 | LGBTs na quebrada, apropriação cultural e identidade negra*, dada ao Canal Vai dá pé, em fevereiro de 2016.

Maior honra pra mim seria cantar na parada gay, em São Paulo. Sei que, quem tava articulando o evento alegou que a gente não podia cantar é por que ... a palavra que ele usou é que ia achar um evento mais apropriado. Então assim, se eu sou lésbica, negra e canto *rap* na periferia e não posso cantar na parada gay, então qual que é o evento mais apropriado pra mim cantar. Por que no movimento de hip-hop a galera já não gosta muito que eu canto. (trecho extraído da entrevista *PRETXS - episódio 2 | LGBTs na quebrada, apropriação cultural e identidade negra*, 2016.)

Neste trecho, dois elementos tangenciais para seu lugar negro-diapório que dialoga com um corpo estranho, pois não sem enquadra, nem se ajusta aos caminhos naturais da sociedade de ser hetero, branco e, de preferênica, homem. Luana está num lugar, cantado por Tássia Reis

Na sociedade machista
As oportunidades são racistas
São dois pontos a menos pra mim
É difícil jogar quando as regras
Servem pra decretar o meu fim (*Afrontamento*, 2016)

Em *Machocídio*, ela faz canta um verso potente que evidencia esse lugar. A música é um grito no útero do *rap* – útero enquanto lugar de reprodução potente; útero que é bom quando tem filho homem. É um grito para ensurdecer e escancarar que não há espaço, em pleno século XXI, para todos igualmente. Ainda que para além desse lugar de machismo, ela ainda tem uma luta crucial pelo debate de gênero.

O nosso time tá formado pronta pra mudar o jogo
As que bate de frente contra os que baba ovo
Se afoga no seu ego, óh estúpido machista!
Agora é só rajada dessas mina terrorista
Admita que tá bolado, afinal cê já deu brecha
Quando escolheu os macho pra tocar na sua festa (*Machocídio*, 2016.)

É uma briga que abala a estrutura do *rap*. Reconhece-se o machismo que exclui da cena as mulheres ou simplesmente seleciona e dita quais farão parte. Isso porque *os macho* de plateia é aquele sujeito que cola, porque o rapper ou Dj é amigo e ainda dá uma força para

mina que tem interesse. São manipulações que poderiam ser chamadas de *network*, mas Luana identifica como sistematização de um machismo que sustenta o *rap*.

Me ensinando o que eu já sei, manipulando as ideias
 Oprimindo as companheiras com seus macho de plateia
 Diminuindo a autoestima numa tortura psicológica
 A culpa é da vítima quase que de uma forma lógica
 E por isso que tá em choque se tremendo seu cusão
 Tanta faixa no CD pra nois só coube o refrão (*Machocídio*, 2016).

É sintomática a denúncia desse corpo que em suas performances não cabe no julgamento da alteridade, marcadamente, opressora. Luana Hansen foi uma das protagonistas de *Machocídio* crítica oportuna a *Sulicídio* que ataca questões de gênero em prol de um debate sexista e pejorativo as mulheres, trans e comunidade LGBT.

Essa é pra você, óh rei da virilidade!
 Que julgou o ser mulher, um ser de incapacidade
 Que estupra, mata e enlouquece todo dia
 E faz da minha buceta o seu troféu pra hierarquia
 Eu sou a puta, a trepadeira, a vadia
 Eu já tava lá enquanto você se escondia
 Traficando informação, muitas claps e as tracks (*Machocídio*, 2016).

Luana têm performances de representações identitárias que em nada se fixam. São lugares de movimento como Guacira ([2004] 2016) apontou em seu livro *O corpo estranho é um jogo de deslocamento constante que integram o sujeito a esse lugar de liquidez*. Pensando um pouco no conceito de identidade de Bauman. Efetivamente essa liquidez não significa um processo fácil, leve ou meramente fluído, é um lugar cansativo e muitas vezes de obrigação. A relação de Luana Hansen com a tecnologia é tão fascinante quanto a *dubmaster* na Jamaica. Todo seu estúdio foi construído com materiais recicláveis. É um processo de contato com o dinheiro e o investimento sempre escasso. É também o principal meio de divulgação do trabalho produzido. É um corpo múltiplo que se desdobra nas possibilidades sempre incompletas e variadas de se autorepresentar.

4 ESTE CAPÍTULO TAMBÉM É UMA PRÓTESE: AINDA SOBRE AFROCIBORGUE

Prótese é uma palavra de origem latina - *prothēsis*, significa, mais especificamente, a extensão de um corpo, de um organismo. O avanço tecnológico e a miniaturização dos objetos e aparelhos que auxiliam no cotidiano tem gerado uma relação entre corpos e próteses de descontinuidade de limites. Diluição cada vez maior de onde o corpo começa e onde ele termina. Este capítulo apresenta questões que circundam o tema do afrociborgue e temáticas relacionais a exemplo da literatura, da globalização e dos sujeitos. Globalização é um conceito em destaque latente com os crescentes avanços tecnológicos e interesses mercadológicos que ganharam, a partir da estrutura do capital, a perspectiva da internacionalização constante para algumas empresas. A globalização atenuou a dilatação dos limites geopolíticos que circundam os territórios e refaz os limites do consumo, a partir da gestão de importação, valores e circulação de mercadoria. O conceito de afrociborgue no Brasil é a compreensão que o sujeito ainda está ligado ao signo cidadão, aquele tem compromissos políticos, compromissos de impostos e outras práticas que insistem em apresentar um lugar, uma geografia para localizar esse sujeito. Ainda é por meio da ideia de nacionalidade que a relação social se estabelece, porém, os corpos que estão em situação de repressão subvertem o lugar fixo e nacional que a partir de relações afrorrizomáticas criam outros vínculos que transcendem os limites do Estado.

O segundo tópico é uma breve leitura da literatura negra em conexão com as tecnologias. As tecno-performances são estratégias que integram técnicas e tecnologias aos produtos literários produzindo estéticas que dialogam, em associação ou dissociação, com o que já foi produzido nas tradições literárias. O vídeo, o texto, a fala, o som etc. são muitos os aparatos usados que integram o texto literário. Em destaque nessa dissertação estão os trabalhos de Victória de Santa Cruz, Grada Kilomba e Ricardo Aleixo que são três expoentes da produção literária performática, cujo produto final é a hibridização, textos que começam desde o processo de montagem das performances até as inimagináveis vezes que sejam reproduzidas, sempre na incompletude.

Afrofuturismo e ficções performáticas nos corpos negros, último tópico desse texto, apresenta o afrofuturismo, enquanto espaço estético e político de representação artística e ativista na cultura afrodiaspórica. Como o corpo é o operador do futuro negro? Perceber performances identitárias, a exemplo do *Afrobafo*, como são novos lugares para pensar as conexões com o tempo, do sujeito que transita no presente, mas vive no futuro. A relação utópica com o futuro está sempre ligada à esperança, ao lugar da espera por algo melhor. Música, moda, literatura e corpo são componentes de produtos futuristas e estão em diálogos constantes e interseccionais.

4.1 GLOBALIZAÇÃO E AFROCIBORGUE NO BRASIL?

A globalização informacional fez romper as barreiras das distâncias, dos pesos e do tempo. Outrora fazer circular informações institucionais era preciso de livros, cartas, documentos assentados em suportes físicos atrelados ao trânsito físico do homem. No sentido das globalizações informacionais, as relações via internet acentuam-se ferozmente e as dificuldades de deslocamentos são apagadas cada vez mais, com isso, lugares virtuais também despontam como espaços de operações de saberes, tradições e memória. Ao decorrer do tempo em que os acessos aos equipamentos tecnológicos começaram a ser facilitados, por alguma medida governamental ou por alguma baixa de inflação, isso mais especificamente no Brasil, chegou também a informatização das partições públicas e de muitos processos burocráticos que passaram a ser resolvidos via internet e computadores. Essa institucionalização de serviços on-line provocou novos hábitos e modos de convivência com a internet.

A globalização e o afrociborgue no Brasil é a corrida paralela e dispersa entre dois conceitos que por si, poderiam ser lidos como contraditórios. A globalização interessa-se pelo rompimento de fronteiras, enquanto o Brasil é um termo que marca nacionalização, demarca limites territoriais. A globalização é uma rede interconectada, *a priori*, de espaços nacionais. Desde um longínquo tempo de disputa e dominação a partir do século XVI mais fortemente nos interessa a relação entre informações e saberes que perpassaram por vários Estados-nação nas rotas escravocratas -, essa globalização está pautada na mesma leitura feita por Hall ao pensar a diáspora, desde o Caribe,

a globalização, obviamente, não é um fenômeno novo. Sua história coincide com a era da exploração e da conquista europeias e com a formação dos mercados capitalistas mundiais. As primeiras fases da dita história global foram sustentadas pela tensão entre esses polos de conflito — a heterogeneidade do mercado global e a força centrípeta do Estado-nação —, constituindo juntas um dos ritmos fundamentais dos primeiros sistemas capitalistas mundiais. (2003, p. 35)

O corpo negro, ainda que em trânsito físico, levava informações numa mesma lógica das transferências de conteúdo que a internet provoca atualmente. O corpo era o fio condutor e as interações, por sobrevivência e resistência, eram imprescindíveis para manter-se vivo. Os

lugares passaram a ser marcadores de um espaço transpassado por informações e vivências que foram se complexificando no contato, no uso e nas emergências de cada momento.

O corpo negro diaspórico é constituído de uma globalidade transatlântica, já pontuada por Gilroy ([2001] 2012) em seu trabalho *O Atlântico negro*, como um corpo de conexões com as rotas que ultrapassaram o Atlântico. A globalização aponta para uma noção de não-pertencimento, é o sentido de não estar atrelado ao lugar de origem, isso desponta ao afrouxamento do conceito de nacionalidade. *O cidadão do mundo*, título da música de Chico Science & Nação Zumbi do disco *Afrociberdelia* (1996), é também aquele que não tem lugar ou que participa de todos lugares. Um sujeito errante ou cosmopolita, termo mais usado para pensar o sujeito das capitais e grandes cidades urbanas. O cidadão do mundo é um confuso sujeito que parece decolonizado, sem marcas dos lugares nacionais e regionais. Para Milton Santos, “os lugares são, pois, o mundo, que eles reproduzem de modos específicos, individuais, diversos” (SANTOS, 2001, p112). A ideia de lugar apresentada por Santos é marcada por sentidos das experiências individuais, como símbolos de uma representação de memórias, uma construção identitária pelas experiências do corpo. A diáspora negra, é, desse modo, parafraseando Santos (2001) lugares, que são, pois, o mundo.

Para Canclini (2007), o lugar do global é imaginado e reforçado pela economia no sentido de uma liberdade comum. O trânsito efetivamente não desponta como um novo lugar de liberdade. A globalização é gerenciada pelos mercados que cerceiam com veemência o que pode e quem pode transitar por entre as fronteiras líquidas, imaginadas e esparsas das nações. A dilatação entre esses limites é confusa, mas é constatável que a globalização, desejada como um lugar em seu todo livre, é nada mais que uma abertura a outras técnicas para vivenciar o que está para além dos limites estatais e de instituições diversas. A problematização mais acentuada está na globalização anular as identidades que sempre estiveram baseadas num imaginário de nação, construída sistematicamente no interior geopolítico desses espaços estatais. Enquanto Canclini (2007) aponta o perigo da globalização e sua relação com os mercados, percebe-se que o corpo negro afrodiaspórico nunca esteve nessa esteira que centraliza a globalização em sua relação com a gestão econômica. Na diáspora, o sentido do global é o movimento dos mares e seus símbolos de deslocamento, os navios. Esses espaços são movidos por uma economia, mas a construção de um lugar representativo é o escape de resistência de qualquer domínio. Considerando o conceito de lugar de Milton Santos, é importante perceber que

nas condições atuais, o cidadão do lugar pretende instalar-se também como cidadão do mundo. A verdade, porém, é que o "mundo" não tem como regular os lugares. Em consequência, a expressão cidadão do mundo torna-se um voto, uma promessa, uma possibilidade distante. Como os atores globais eficazes são, em última análise, anti-homem e anticidadão, a possibilidade de existência de um cidadão do mundo é condicionada pelas realidades nacionais. Na verdade, o cidadão só o é (ou não o é) como cidadão de um país. (SANTOS, 2001, p.113)

O lugar marcadamente nacional, como na música supracitada, *Cidadão do mundo* de Nação Zumbi (1996) é também um lugar de trânsito, diálogo e interseccionalidade, quando temos

Jurei, jurei
 Vou pegar aquele capitão
 Vou juntar a minha nação
 Na terra do maracatu
 Dona Ginga⁵⁴, Zumbi, Veludinho
 E segura o baque do Mestre Salu⁵⁵
 (*Cidadão do Mundo*, 1996)

A nação, na terra do maracatu, é um lugar construído, é uma representação performática e mesmo folclórica. Quando lembramos, por exemplo, o nome do grupo, Nação Zumbi, é a construção e um lugar identitário de uma performance política e representativa. São vários os signos cantados pela banda que reafirmam um lugar regional de um cidadão que constrói, a partir de sua antecedência, seu lugar. Se o mundo não tem como regular os lugares, como dito por Milton Santos, a Nação Zumbi faz essa leitura como excelência. O corpo negro em meio às tecnologias, o afrociborgue, apresenta-se em seus lugares de construção contínua.

A globalização afeta o conceito de identidade, provoca a reflexão mais sistemática, pois o lugar global não significa a ausência de fronteiras, mas tensionamentos que, em certos casos, atenuava esses espaços fronteiros. O afrociborgue é um conceito de sujeito perante as tensões raciais que não se inquietam na sociedade contemporânea, principalmente junto à reconfiguração de vários setores de relação social com as tecnologias que silenciam os debates de raça e gênero sob o pretexto de um futuro igualitário. De acordo com Canclini, o global não se trata de um lugar livre, mas da

⁵⁴ No Brasil, o nome da rainha Ginga é referido também em vários festas populares como Festa de Reis dos negros do Rosário, que representa reis de congo católicos lutam contra reis que não aceitam o cristianismo.

⁵⁵ Manuel Salustiano Soares, mais conhecido como Mestre Salustiano, foi um ator, músico, compositor e artesão brasileiro. Foi considerado uma das maiores autoridades em cultura popular pernambucana.

ilusão de sermos sujeitos inteiramente livres, que poderíamos mudar de identidade nacional, de classe e de gênero, facilitada pelo anonimato e pela distância das interações virtuais, evapora-se quando o aspecto étnico ou a gestualidade tornam visíveis a história dos nossos pertencimentos numa fronteira ou nas outras vigiadas das sociedades contemporâneas. (2005, p.197)

O corpo negro, que sempre esteve em lugares vigiados, segue em performances de sobrevivência também nos espaços virtuais, nas distorções das regras e das opressões que ditam metodologias de vida, enquadradas e operadas por discursos que regem o colonialismo em seus fantasmagóricos efeitos. O afrociborgue, é esse sujeito do mundo, o errante que está na rede das relações virtuais, onde se possibilita, com mais veemência, apresentar a ficcionalização de um corpo negro, em um complexo jogo performático. É nesse bojo de debate que muitos corpos negros despontam em diálogos inter-relacionados, entre estéticas, percepções e representações do corpo negro.

O afrotombamento, chamado assim desde que o termo tombamento foi popularizado pela Karol Conká, em 2015, no clipe *Tombei*⁵⁶ e apropriado por vários movimentos feministas negros, é um lugar de contornos estético e político que foi sendo modelado e remodelado pelos mais diversos grupos. É o afrociborgue em jogo. É um espaço marcado por um lugar estético de uma moda peculiar e de uma sensibilidade experimentada no corpo. Um corpo em deslocamento visual, de gênero e político. O cenário montado no clipe *Tombei*, de um parque de diversões, lembra um cenário estadunidense, mas é uma releitura em que traços de semelhança faz parte do jogo do *sample*, a mixagem feita nas músicas de *rap* pelos *Djs*. É importante ponderar que é obviamente um lugar de diálogos com outros espaços transatlânticos conectados via rede e certos elementos fazem parte de um lugar translocal.

Outra leitura pode ser feita na festa *Batekoo*⁵⁷, que acontece em Salvador, e em outros estados, traz um lugar simbólico desse afrotombamento com bastante expressividade, sob o *slogan* de uma certa liberdade para a dança, para o corpo e suas experimentações. Os cabelos, a roupa, a maquiagem e os sapatos, tudo faz parte de um lugar potentemente modificado e de

⁵⁶ Há época da situação houve rumores sobre esse lugar que foi advindo dos jargões de um lugar gay. Mesmo sabido que a Karol Conká, fez a música, depois de uma fã ter dito que ela tombava. A grande questão foi a popularização que deslocou o termo para outros espaços e foi tomado por movimentos do feminismo negro, como a Marcha do empoderamento crespo que acontece em Salvador há dois anos e o Batekoo.

⁵⁷ Uma produção independente que promete fazer todos os presentes dançarem muito ao som de ritmos black como hip-hop, rap, funk carioca, R&B, trap, twerk, kuduro, e suas vertentes. A proposta é que seja uma festa democrática, livre de preconceitos, e que una todos os ritmos negros pra todo mundo se divertir muito e quebrar até o chão, até as pernas dizerem CHEGA!. Retirado de <https://www.facebook.com/batekoo/about/> Acesso em 10 de dezembro de 2016.

estranhamento. Mulheres negras de cabelo roxo, rosa, azul, raspado, penteados contorcidos em tranças que remontam ao Ilê Ayê, – mas que não se identificam completamente com aqueles modelos da década de setenta do século vinte –, *dreads*, turbantes, faixas e milhares de *blacks*. Estilos de roupas produzidos sob demanda do corpo, peças qualquer que em nenhum momento passaram pelas mãos de estilistas e deslocam-se em força criativa vestuária. Além de pinturas e maquiagens que são traços de técnicas importadas e aprendidas via vídeo-tutorial, refeitas e melhoradas. São viagens e deslocamentos de técnicas personificados em corpos negros que, em sua maioria, nunca saíram do continente. Ainda há tatuagens, muitos traços e contornos que modelam esses corpos são representações gráficas e suplemento do corpo.

A conexão não se realiza apenas via internet, mas por meio de compartilhamentos e rastros que são deixados em cada lugar vivido sob o cenário afrodiaspórico. A relação de reconhecimento, por fragmentos que compõem o corpo e o sujeito são partes de um todo estranho e nunca representável, a completude não se apresenta nesse lugar. Quando as tecnologias e suas ciências programadas invadiram o cenário global de mercado e consumo, também se ouviu falar de uma nova era, em que o corpo seria libertado de suas ineficiências. A esperança de um corpo livre e pronto para viver do ócio e aproveitar a vida ao máximo foi sendo esgotada pela necessidade de domínio. Esperava-se uma potencialização do sujeito, e que seria livre de um corpo deficitário, que cansa e se desgasta com o passar dos dias. Pensar o futuro era um pretérito emergente para os protagonistas das guerras e do capital. Para o corpo da diáspora negra, a luta nunca teve trégua. Nesse caso, pensar o futuro era pensar um novo lugar com menos sofrimento.

O processo de globalização é a corrida para capturar as novas fatias de poderes disponíveis para a nova era. Como bem aponta Alondra Nelson

In popular mythology, the early years of the late-1990s digital boom were characterized by the rags-to-riches stories of dot-com millionaires and the promise of a placeless, raceless, bodiless near future enabled by technological progress. As more pragmatic assessments of the industry surfaced, so too did talk of the myriad inequities that were exacerbated by the information economy—most notably, the digital divide, a phrase that has been used to describe gaps in technological access that fall along lines of race, gender, region, and ability but has mostly become a code word for the tech inequities that exist between blacks and whites.⁵⁸ (2002, p.1)

⁵⁸ Tradução minha: Na mitologia popular, os primeiros anos do *boom* digital dos finais dos anos 90 foram caracterizados pelas histórias de farrapos às riquezas dos milionários ponto-com e a promessa de um futuro próximo sem espaço, sem mácula e sem corpo, possibilitado pelo progresso tecnológico.

É nessa corrida por domínio desses novas ações de um mercado de valores que os negligenciamentos acontecem e a promessa de um corpo livre está, em um trabalho subjetivo, ampliado a todos, mas opera diretamente, a partir de uma gestão de mercado e discursos de consumo, na exclusão do corpo negro e manutenção do racismo. São estratégias que dialogam com o sistema de consumo que rege os interesses mercadológicos e põe em xeque a questão de raça e gênero ao redor do mundo.

Esse lugar global precisa ser repensado considerando os conceitos dispostos de Milton Santos (2001), Canclini (2007) e Gilroy ([2001] 2012), numa ampliação que apresenta o corpo negro no bojo do debate, mais especificamente, como esse lugar diaspórico é constituído em diálogo e interação com vários espaços nacionais. Sabendo da transnacionalidade dessas culturas negras, é potente repensar na esteira da *terceira diáspora* de Goli Guerreiro (2009) as novas reconfigurações de rotas que já não são baseados na relação colônia e colonizador, mas acelerados e estreitados na relação cultural e pela rede. A música tocada no Caribe pode se espalhar por vários lugares culturais do mundo, está disponível na internet, mas é preciso interação e interesse de quem acessa as informações, das palavras-chaves que interessam à pesquisa orgânica dos servidores, manipulados por grandes empresas.

A relevância dos estudos de Weiner ([1950]1954) na formação da cibernética, é justamente de organizar a lógica das engenharias elétricas a partir da informação. Isso nos permite constatar que tecnologias são informações controladas e geridas pelas necessidades de respostas. Entretanto, as tecnologias insistem em dar-nos a sensação da modernidade, do avanço, da conexão, do poder. Acessar informações, primeiro e em maior qualidade, faz parte do jogo de domínio da informação. Esse é o interesse do país norte-americano, controlar os conteúdos – inteirar-se de tudo com exclusividade, todo tipo de informação os interessa: computacional, político, econômico, entretenimentos. Afinal tudo que circula numa comunicação são possibilidades de controles sociais por meio de equipamentos de última geração, mas que não passam de aprimoramentos dos velhos processos informacionais.

Nesse caso a velocidade é um ponto crucial para compreensão desse lugar global. O mais rápido acesso a algo era o pressuposto inicial para a chegada à globalização, mas a multiplicidade e quantidade de fontes reprodutoras de informações também gerou outro cenário. Quais informações interessa-nos ter acesso? E quais informações nos são dadas? Muitas das informações são dadas e controladas por algoritmos que regem as plataformas das redes sociais, o controle é exercido por estratégias matemáticas que gerenciam as informações

a serem visualizadas nas *timelines*; murais; páginas principais de cada usuário. A liberdade coexiste ao cárcere do discurso. Segundo Castiano (1999, p. 184) “a pós-modernidade é tempo de uma mobilidade infinita”. Ele pondera que nesse lugar de modernidade está o movimento em prol do movimento, sem qualquer direção, sem qualquer certeza do futuro. A velocidade como desejo e propulsor dos domínios sociais, interrelacionados às economias e estruturas das sociedades. A velocidade é um valor, valor contemporâneo político, econômico, social. Sobreposto ao conceito de tempo, a velocidade existe para ganhar tempo, pois compreende que, quanto mais veloz, menos tempo se gasta em qualquer atividade sobretudo industrial, momento marco para pensar as produções automatizadas.

O afrociborgue, operador de tecnologias em prol de sua formação identitária, em um jogo de performances político-sociais, compreende o lugar da velocidade e da informação enquanto motores potentes para o não silenciamento do corpo negro e do seu lugar de bem-estar e representatividade desviante. Esses sujeitos operam saberes desde seus espaços de vivências a conhecimentos adquiridos com os letramentos que permeiam sua vida. Esses dois processos resultam num sujeito que carrega consigo uma intersecção de valores que o interpelam no sentido de suas escolhas. O afrociborgue está em constante processo de descolonização para compreensão de sua formação, numa operação de desterritorialização.

4.2 LITERATURA NEGRA E A TECNO-PERFORMANCES

“Literatura tem cor?” (DUARTE, 2014. p.11). Esta é a pergunta feita por Eduardo Assis Duarte, em seu livro *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. A resposta afirmativa veio seguida de uma breve explicação, “Cor remete a identidade, logo a valores, que de uma forma ou de outra, se fazem presentes na linguagem que constrói o texto” (DUARTE, 2014. p.11). O termo literatura negra, ainda que Eduardo de Assis a chame de literatura afro-brasileira, se trata de um mesmo grupo estético que Cuti chama de *Literatura negro-brasileira*, títulos que destoam na unicidade entre os críticos dessa literatura, porém caminham discursivamente ao mesmo sentido, a defesa da literatura de uma cor conhecida negra. Cuti com eloquência inicia seu texto ponderando “o assunto deste livro é a literatura brasileira. A proposta é iluminar um de seus múltiplos aspectos que é a literatura negro-brasileira” (CUTI, 2010, p 11). A ênfase em pontuar na primeira frase que não se trata de outra literatura senão a brasileira é devido aos silenciamentos produzidos para deslegitimar o lugar do literário posto pelos debates teóricos, sobretudo desde meados do século XX.

É por esse motivo que pensar literatura negra é lembrar-se do trabalho estético, criativo e político feito desde os primórdios da história da literatura do Brasil, por poetas e escritores negros, circundando temáticas negras e/ou estéticas que remontam a algum lugar de identidade negra. No bojo do debate político/estético, é preciso recordar-se que ainda são pontuais as críticas e tentativa de deslegitimação da produção literária pelo corpo negro, muitas vezes, sob o julgamento crítico da estética e da produção textual em detrimento de outras estéticas, num simplório processo de exclusão, onde se configura e reconfigura o racismo sem qualquer complexidade discursiva. Nesse sentido, o livro de Cuti caracteriza-se também como uma denúncia e um manifesto em defesa do lugar literário, já que é necessário lembrar que “a literatura negra brasileira, do sussurro ao grito, vem alertando para isso, ao buscar seus próprios recursos formais e sugerir a necessidade de mudança de paradigmas estéticos-ideológicos” (Cuti, 2010, p. 12)

Desde as publicações dos *Cadernos Negros* que a literatura vem organizando-se, contemporaneamente, em sentido de visibilidades e ampliação de debates que ficam sempre reprimidos nos ciclos da literatura brasileira que se diz canônica – cânone esse que tenta a todo custo definir seu espaço sob o signo da diferença. A partir do lugar sistemático de produção, além da chegada do “personagem, autor e do leitor negro que trouxe para a literatura brasileira questões atinentes a sua própria formação” (Cuti, 2010, p. 11) houve também a percepção e necessidade de outros espaços de criação, divulgação e circulação das obras conclamadas e percebidas pela crítica como literatura negra. Atualmente algumas editoras começaram a surgir com propósito de divulgar e gerar um circuito negro.

Nesse quesito, há o propósito de pensar Literatura negra e tecnologias, mas especificamente aquilo que defino como *thecno-performances*. Literatura negra e tecnologia se relacionam, ao menos, em duas perspectivas: uma seria a tecnologia enquanto mero sistema de divulgação, ou seja, a utilização da internet como vitrine para divulgação e autogestão da produção literária; Outra seria compreender a tecnologia como componente tanto do fazer literário quanto do seu produto final, e assim compreender como as técnicas compõem a produção artística do poeta “afrociborgue”.

O primeiro aspecto está ligado ao surgimento da internet e suas plataformas de texto, sobretudo os blogs, que passaram a designar um gênero de texto e literário, além de um amplo espaço de consumo textual. Muitas vezes, a divulgação do texto era pensada com o intuito, vontade ou desejo de que algum editor caça-talento pudesse, brevemente, contatar aquele escritor e convidá-lo para publicar em um livro físico. Isso funcionou e ainda funciona, sob alguma medida, para alguns poucos blogueiros de sucesso ou de acessos – no caso

acessos/visualizações da página/blog. Sim, o termo blogueiro foi logo criado para falar de quem escreve em blogs, termo que parecia lançar mais uma distância ao sonho de ser escritor. Termo também que nos idos dos anos 2000 foi ganhando outras conotações e passou a assumir esse lugar de produção e um gênero textual que cambaleava para autoficção ou escrita de si, mesmo que fosse um *fake*. Esse é um dos momentos em que, muito recentemente, a tecnologia afetou a crítica sobre a produção da arte literária. A internet, desde então, com seus recursos semióticos múltiplos, apresentou-se como possibilidade literária.

Bem verdade que a relação das novas tecnologias com a literatura negra nunca esteve em lugares distantes e impossíveis. Essa composição de literatura negra e novas tecnologias está ligada à sua exploração de produção, ao seu conceito empregado e relacionado, desde o texto escrito à sua performatização e edição. O vídeo, o corpo, o espaço, o som, os recortes, os movimentos e a direção de imagens são todas composições cautelosas e minuciosamente pensadas para aquilo que se constituirá literário. Ao fim do trabalho dessa produção, a fragmentação – cada componente é fragmento - parecerá imperceptível e um todo se apresentará ao telespectador.

Datar essa relação conjugada da literatura com a tecnologia é, novamente, tentar compreender a relação do homem negro com as tecnologias. Em seu livro, *The Sound of culture: Diáspora and Black Technopoetics*, Louis Chude-Sokei relembra que

relationships between blacks and technology are structured as colonial oppositions between whites and machines. This deployment of race operated much in line with nineteenth-century racialist thinking, where the distinctions between in emergent anthropology and na evolving genre were indeed porous. (2015, p. 132)

A tecnologia e o homem negro em descompasso. Essa relação de afastamento do sujeito negro e das tecnologias, também aconteceu com a ficção científica e as narrativas sobre ciências tecnológicas. Entretanto, é preciso vivenciar as produções que realizam a interlocução com a tecnologia, a partir, efetivamente, de um lugar negro-ancestral. É o caso do trabalho desenvolvido por Victoria Santa Cruz desde meados do século 20.

A obra mais acessada em vídeo é o documentário *Black & Woman* em que Eugênio Barba, diretor italiano do Teatro Odin, entrevistou a poeta, escritora e folclorista, Victória Santa Cruz, em 1977. Esse documentário, de aproximadamente 25 minutos, apresenta uma entrevista em que Santa Cruz fala da condição de ser mulher negra, em um contexto

geográfico deslocado dos debates raciais mais conhecidos. Ela que coordenou o grupo Folclórico Nacional é, sobretudo, uma *performer* com uma produção visual expressiva.

O poema apresentado no documentário *Me gritaron negra!* Pode ser compreendido como um poema de contornos e relevância do audiovisual – da direção e edição do vídeo. Isso porque compreendemos que, no momento presente da apresentação, tratar-se-ia de outro produto, de outras experimentações e percepções. Seria outro texto, outra obra. O vídeo, no momento em que se declama o texto, apresenta o rosto de Victória, perto e um pouco mais longe e também os outros *performers* que acompanham e são dirigidos por ela. O cenário é visto por fragmentos que, sob nossa responsabilidade, podemos completá-lo, ou não, mas remontar leituras é sempre exercício de diálogos.

Se Victória Cruz não teve consciência de produzir uma performance em vídeo de impacto, compreendendo as possibilidades textuais que o vídeo lhe traria pela técnica e trabalho, o diretor nos tornou esse produto possível, por meio de nossa leitura. Victória dirige todos os atores com destreza, apontando o sentido corporal e os sentidos do texto. Seu trabalho ligado ao trabalho da filmagem tornou possível esse lugar do texto com vídeo e mesmo na ausência de qualquer intenção.

Temos ainda, a partir da exploração vídeo-visual, Grada Kilomba, escritora, pesquisadora e performer de Portugal que redige, dirige e algumas vezes performatiza seus textos. Trabalho de uma primazia, que explora propositalmente o vídeo, o corpo e todos os elementos que interessam ao debate e discurso permitidos. São vários vídeos e instalações que exploram uma infinidade de produtos e artefatos. Em *While I write*, um vídeo com sons e letras, frases por frases surgem por um recurso de edição em que o texto surge como se estivesse entrando no vídeo e, em seguida, saindo, num desvanecimento das letras. O som que se escuta no vídeo parece outro que não se relaciona com o texto. O título do projeto compõe o texto. E todo jogo se relaciona, tudo é recusado para o leitor e o mínimo de recurso é estrutura de texto. Não se chegará a uma leitura, mas a percepções distintas a partir do desejo de cada leitor. Mas é interessante notar os detalhes que se escondem na ideia de um vídeo com texto, para um áudio-vídeo literário, em uma composição negro-tecno-poética. O vídeo inicia com muito barulho, como um lugar cheio de pessoas, poderíamos pensar numa metrópole,

Às vezes, eu temo escrever.
Escrever se transforma em medo,
de eu não poder escapar de tantas construções coloniais.

Um tambor rufa, como algo que convida, que chama atenção, que anuncia o início de algo e surge a frase seguinte. A velocidade dessa frase diminui, muito sutilmente e o tempo da frase seguinte que é precedida de vírgula volta à velocidade normal.

Neste mundo,
eu sou vista como um corpo que não pode produzir conhecimento.

A frase anterior esvanece, também lentamente, exercício que segue ao final dos períodos,

Como um corpo “sem lugar”.
Eu sei que enquanto eu escrevo,

Tambor rufa novamente, o mesmo toque anterior, as vozes de fundo começam a diminuir o volume,

cada palavra que eu escolho
será examinada,

Tambor rufa novamente

e talvez até mesmo invalidada.
Desvanecimento mais demorado na frase seguinte
Então, porque eu escrevo?

Tambor rufa novamente e inicia uma sequência de batiques,

eu preciso.

Um toque contínuo e com mais batidas tomam conta da narrativa, as vozes cada vez mais somem,

Estou incorporada em uma história
de silenciamentos impostos
de vozes torturadas,
línguas despedaçadas,
idiomas forçados e,
discursos interrompidos.
E eu estou cercada por

As batidas param, antes que a próxima frase apareça, voltam as batidas, e o barulho anterior de vozes diminuem ainda mais,

espaços brancos
que dificilmente possa entrar ou permanecer.
Então, porque eu escrevo?
Eu escrevo quase como uma obrigação,
para me encontrar.

A essa altura já não há outro som, senão o batuque, exatamente o momento que ela fala de sua escrita enquanto obrigação e lugar de enunciação preciso e potente em contraponto a alteridade gerenciada pelos conhecimentos colonizadores,

Enquanto escrevo eu não sou ‘outro’

breve tempo vazio, seguido de batuque,

mas o eu,
não o objeto,
mas o sujeito,
eu me torno a relatora,
e não a relatada

breve tempo vazio, seguido de batuque,

eu me torno autora,
e a autoridade
da minha própria história.
Eu me torno a absoluta oposição
do que o projeto colonial havia predeterminado.

breve tempo vazio, seguido de batuque,

Eu me torno eu. (*While I write*, 2016)

Uma série de efeitos entre vídeo, edições, sons. Conceitos de uma diáspora que dialoga. O breve tempo vazio são sons, o batuque são vozes, o desvanecimento das letras são as pinturas em movimento. É nesse encontro, não necessariamente simétrico, entre texto escrito, visual e sonoridade que a composição de Grada Kilomba ganha sentido pela confluência do lugar-vídeo. Esse produto literário está sob um jogo de corpo e sentido experimentado na escrita. A performance, um lugar de jogo, de trabalho lúdico e

sensibilidade, está dada como lugar literário. Ainda mais que trata de uma performance, sem a presença visual do corpo. Mas põe em xeque outros sentidos de experimentações.

O minucioso trabalho de Grada Kilomba pode ser posto em diálogo com o de Ricardo Aleixo, poeta e escritor brasileiro, com uma extensa produção literária, fundou o LIRA - Laboratório Interartes Ricardo Aleixo - na residência que fora dos pais, na região suburbana de Belo Horizonte. O cuidado em produzir seu trabalho, que é conceitual e advém de múltiplos lugares artísticos, marca novamente a relação com as técnicas e tecnologias dentro do fazer literário. Luciany Santos, em sua tese *Modelos vivos em uso: poesia performance de Ricardo Aleixo* (2015), faz um extenso e minucioso trabalho para perceber os modos de trabalhos, as estéticas, os espaços, os textos, a residência, a literatura de Ricardo Aleixo.

Segundo Santos,

ao referir-se às suas performances, Ricardo Aleixo intitula-se performer e não *performer*. A partir dessa nomeação, discutiremos a performance, o *performer*, o performer, apresentando possibilidades de usar *Modelos vivos*. (2015, p. 64)

A partir dessa constatação, a autora faz uma investigação desses conceitos, em um percurso tão literário, quanto em relação ao labor e performance do poeta. Esse conceito é sinalizado pelo próprio autor que se intitula performer e persegue no diálogo de seu corpo que a produção que anseia. No vídeo, *Sarau do Memorial - Ricardo Aleixo – Registro*, o autor inicia nos vídeos sobre a linha. Seu corpo é a linha que distorce, enquanto o que fala e canta o seu poema *Minha linha*,

Que o dono da fala
nunca
permita que eu saia
da linha
a linha que
quanto mais torta
mais posso dizer
que é a minha

Sempre fui
meu próprio mestre
e é sem tristeza
que conto
que ainda não aprendi
nada
não me considero
pronto

Em matéria
tão complexa
quanto a arte
de entortar
a linha
que nem a morte
há de um dia
endireitar (2010, p. 99)

A performance não está apenas no baile que seu corpo faz, mas nos tons, no microfone em um pedestal - muitas vezes, em suas apresentações são dois ou três microfones. Nesse vídeo, trata-se de uma apresentação que foi desfeita pela inadequação do espaço para o qual tinha sido preparado. Segundo Aleixo, “Eu costumo não falar nada durante as performances, porque tenho aquela ilusão de que os poemas têm de dizer por si mesmo” (extraído do vídeo: *Sarau do Memorial - Ricardo Aleixo – Registro*).

E segue uma sequência de textos, de corpos. Ricardo Aleixo preparou uma projeção para apresentar uma leitura descontínua de seus poemas, que levaria a produção de outro poema. A projeção faz parte das performances, foi escolhida para estar ali, compõe a produção que se apresenta como um produto artístico. O vídeo segue com uma sequência de performances dos textos-próteses – corpo-performance do livro *Modelos Vivos*. Sobre esse livro, Santos afirma que,

são quatro as partes que carregam *Modelos vivos* (111 -1). Como são quatro os ombros que carregam o andor. *Modelos vivos* ocupa o lugar do corpo do morto e do santo. *Performance andor* é despedir-se da dor, é andar com a dor. Em *performance andor* a sonoridade ausculta gerúndio que gera movimento (*performance andou*). Assim a *performance andor* que é exposição do morto, é ao mesmo tempo exposição da vida. (...) *Performance Andor* é como nominamos a performance de *Modelos vivos* para afugentar, e/ou conviver com a morte. Afugentar quando a morte for dor para matar e/ou (com)viver quando a morte for dor de ausência. Entendemos que a poesia de Ricardo Aleixo é de corpo presente, a que se faz “por intenção de um morto cujo cadáver está presente”. Se o cadáver está presente, é porque é vivo; o que diz que todo cada um vivo pode vir a ser um morto. (2015, p 72-73)

A percepção da autora sobre a obra é um trabalho de leitura e pesquisas que podem ser verificados na performance, mas não no mesmo lugar. O vídeo é outro texto, é outro produto, é outro lugar. A performance e a literatura estão em aventuras com os tempos e os métodos que surgem, ressurgem e se refazem. O poeta negro conecta-se a esse lugar díspare no tempo e nas linearidades. A literatura negra e suas conexões tecno-performática, resumidamente, é diaspórica e, ao mesmo tempo, precisa.

4.3 AFROFUTURISMO E FICÇÕES PERFORMÁTICAS NOS CORPOS NEGROS

Devaneios. Seguidos de mais devaneios. Seguidos de desejos de futuro. Futuro parte do imaginário da esperança. Futuro é um lugar que pintamos de verde, tal como a esperança, e esperamos que seja melhor. Esperança é, exatamente, o lugar da espera, assim como do futuro. Trata-se de construir no imaginário o lugar de conforto. E mais potentemente de ser enunciador e anunciador do próprio desejo de destino, o futuro. É um micro espaço de liberdade, operado na estreiteza da opressão. O afrofuturismo é viver no presente um futuro que nunca será, mas deseja-se que seja, e eventualmente também pode ser. Um futuro que se desvela no presente com ares de possibilidades que fogem do lugar provável, que desloca a linearidade cartesiana. O corpo negro, no afrofuturismo é o aquilo. Indeterminado signo que deixa entreaberto as possibilidades bailantes de um corpo que não pode ser encerrado em definições, pois as definições não lhes cabem e o reconhecimento não se dá pelo todo, mas por fragmentos.

Um movimento artístico que desponta desde os anos 1950, no trabalho de Sun Ra, jazzista que, sob diversas perspectiva de vivências - cinematográficas, filosóficas, visuais, entre outras -, desenvolveu sua teoria sobre o cosmo e sua relação intergaláctica e segue numa inércia de exclusão daquilo que poderia ser chamado de negro-futuro. Em diálogo com os movimentos negros, conhecido no bojo da política, Sun Ra, estava em confabulação sempre transversalizado com os debates das políticas negras assim como com o pedaço estético da pizza futurista. Se desde o Iluminismo, a liberdade e o futuro do homem – um homem específico, branco e europeu -, era o grande discurso para o futuro, para o homem negro o retorno à sua casa – África, já nesse lugar geopolítico moderno e identitário – era seu maior desejo, o que parecia ser o retorno a um passado estanque, o que não era, pois, as relações afrodiáspóricas já despontavam em várias direções.

Em 1909, era publicado o Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti, um poeta italiano que proclamou a necessidade e o desejo pelo futuro em onze pontos de contestação de um rompimento com o passado. Se o Iluminismo se voltava ao homem simplesmente, o futurismo ligava o homem à máquina, como lugar de potência. Marinetti, obviamente, falava daquele homem branco que, já havia sido alertado pela literatura de Nietzsche, mas parecia precisar se confrontar com a morte a todo tempo e com o passado para

desejar outro lugar de vida. O poeta italiano opera em um lugar de promulgador das sentenças de condenação do passado e abre as portas ao futuro. É nesse ensejo que as máquinas em suas velocidades são aclamadas como potência do corpo, em prol do prazer, a vagareza das visitas aos museus podem ganhar outro lugar ao céu aberto. O clássico contemplativo ultrapassado pelo automóvel em uma velocidade máxima. O futuro é o grito do domínio de determinado espaço. As literaturas futuristas e seus trabalhos artísticos ganham contornos e como era de se esperar brancos. É nesse mesmo início de século que está o inventor norte-americano negro Garret A Morgan, criador dos sinais de trânsito que teve, em sua percepção futurista, a necessidade de organização do passado com o futuro, como exemplifica Paul D. Miller

Um dia Morgan viu um acidente entre uma carruagem a cavalo e um veículo então pouco familiar – um automóvel. As pessoas foram jogadas de seus veículos e se esparramaram por todo o cruzamento. A modernidade colidiu com o passado, e o caos era o único resultado. Então Morgan foi para casa e pensou na paisagem urbana e inventou um sistema para regular o movimento. O resto, como as pessoas podem ver em qualquer lugar do mundo, é história. (2006, p. 16-17),

Os inventores afro-americanos estavam em conexão com o futuro, na mesma intensidade que os poetas estão na necessidade de transgressão. É no percorrer dessa história que as engenharias se desenvolvem com mais fervor e rapidez, sobretudo em épocas de guerras.

Desde a Primeira Grande Guerra, os modos de atingir um alvo têm sido, urgentemente mais criativos e rápidos. A velocidade gritada por Marinetti para o corpo do homem e, em especial, o branco que ansiava a liberdade era parado por outra velocidade e mais rápida, a velocidade das armas de guerras. Mas por trás de cada arma, havia também um homem, compreendido pela cibernética.

Os estudos sobre cibernética, a partir de interesses militares no início do século XX, tinham por objetivo compreender o comportamento das máquinas no interior de seu circuito informacional. Wiener ([1950]1954), considerado o pai da cibernética, se interessava em analisar o comportamento humano e das máquinas, sobretudo dos aviões de guerra que precisavam, com objetividade, seguir ordens e obedecê-las com eficiência, sem errar o alvo. É desse modo que a relação entre seres humanos e máquinas começa a ser hibridizados. Nesse descompasso das guerras e das corridas tecnológicas para vencê-las, a ficção científica desponta como uma potente literatura, sobretudo, de consumo.

A ficção científica foi um importante propagandista das teorias de uma nova era, do fim do corpo e dos problemas sociais e excelente espaço para a compreensão dos discursos disseminados no imaginário futurista. Tudo isso estava relacionado à construção de um futuro esperado e, sob alguma medida, de um desejo exaustivo do fim das guerras, construídos durante relações sangrentas e inquietantes.

O afrofuturismo, termo usado pela primeira vez por Mark Dery em 1993, para denominar uma arte peculiar produzida por negros e com estética que mesclava o desejo de futuro e o presente. Mesmo com a questão de o termo não ter sido cunhado por um pesquisador negro, a expressão afrofuturista ganhou a simpatia dos produtores e artistas negros que a potencializaram e efetivaram-na enquanto lugar de criação e espaço em diálogo com as demandas sócio-políticas dos negros militantes/artistas, produtores.

A produção de Sun Ra desponta como a mais evidente nesse lugar futurista e surgiu em meados do século XX, quando não havia denominação para a arte que produzia. O jazzista norte-americano, um disciplinado estudante de esoterismo, produziu um espaço intergaláctico em seu trabalho musical e estético. O trabalho audacioso de Sun Ra, em diálogo cosmológico com o tempo, o espaço e a pele negra, foi marcado por um lugar estético de criação vocacionado como referências para a moda e a música. Sun Ra explora o som e seus espaços acústicos em dimensões que transpassam por vários sentidos, o mesmo corpo.

O Jazz composto de tambores, sopro e teclados fazem uma operação de sentidos que configura uma base musical afrofuturista, que em nada se relaciona com o passado, mas interrelaciona o passado, o presente e o futuro em um mesmo agora. Certamente, o agora só podia ser pensado na intersecção desses três lugares subdivididos. É interessante notar que o primeiro trabalho de Sun Ra, em vinil, foi de 1957, tempo que beirava a Guerra Fria e dez anos antes do discurso *Mensagem do Homem Negro da América*, de 1965, de Elijah Muhammad líder do grupo Nação Islã. A correlação dos trabalhos se dá pelo interesse cósmico e exotérico de ambos, sendo Sun Ra seu precursor. Nesse texto, Muhammad apresentou debates sobre conceitos e a condição do homem negro perante sua vida na América, falou de Deus, do céu e do diabo e de um futuro, em um fim do mundo próximo, em detrimento de tantas guerras que assolavam o mundo – um futuro de virada, melhor, posto o fim da terra e salvação dos negros para uma nação cósmica e intergaláctica.

A relação com a Guerra Fria é firmada com as interlocuções tecnológicas que aumentavam e suas miniaturizações eram cada vez mais motivo de liberdade. As tecnologias desenvolvidas para morte em massa, era também desenvolvida para o controle de afazeres domésticos. Como apresenta Haraway ([1991] 2009, p.43), essa miniaturização provoca um

processo de relação de poder a partir da posse desses equipamentos. A visão de um futuro com esses equipamentos é levada para lugares distintos quando pensado sob a perspectiva da historiografia clássica. O lugar do ócio é o mais desejado, em prol da supervalorização do sujeito. A construção de uma noção de futuro conota duas estratégias que se intercalam entre o lançamento de um mito do futuro melhor e a escatologia apocalítica de mundo findado.

Em *Black to the Future: Afro-Futurism 1.0*, Dery quem cunhou o termo afrofuturismo, como já citado, apresenta um debate sobre a falta de escritores negros na produção de ficção científica nos Estados Unidos. Para além desse debate de nomeações, apresenta-se outro que está no nome e a relação do sujeito negro com o futuro.

A noção de Afrofuturismo levanta uma problemática contradição: Pode uma comunidade cujo passado tem sido deliberadamente apagado, e cujas energias têm sido subsequentemente consumidas pela busca de traços legíveis de sua história, imaginar futuros possíveis? Mais além, os tecnocratas, escritores de FC, futurologistas, designers de cenários, e desenhistas aerodinâmicos – brancos no geral - que projetaram nossas fantasias coletivas, não têm já uma fechadura guardando esse patrimônio irreal? O escritor afro-americano de FC Samuel R. Delany sugeriu que “as luzes piscando, os mostradores, e o resto da parafernália imagística de ficção científica” têm historicamente funcionado como “signos sociais - signos que as pessoas aprenderam a ler muito rapidamente. Eles assinalavam tecnologia. E a tecnologia era como uma placa na porta dizendo ‘Clube dos Meninos. Garotas, mantenham-se fora. Negros e hispânicos e os pobres em geral, vão embora!’” ([2002] 2006, p. 133)

Há dois pontos importantes nesse trecho do Dery ([2002] 2006), a relação do sujeito negro com o futuro que não é necessariamente um debate, mas sim um espaço de reclamação. Parece que o autor se esqueceu que o discurso de África como origem foi plastificado pelos discursos colonizadores. O lugar do retorno em nenhum momento significa o lugar do atraso, do passado findado ou ainda do rompimento com o presente. O retorno ao passado tem a ver com retorno à dignidade e aos valores que independem do tempo e dos espaços físicos antigos. O segundo ponto de impasse é a ponderação do autor Delany quando apresenta a tecnologia e esse lugar metálico e tecnologizado como restrito e inacessível. É também um lugar estratégico aos acessos disponíveis.

O futuro é sempre num lugar complicado de ser imaginado, mas muito da ficção científica esteve atrelada a finais apocalípticos próximos e recheados de metais e seres extraterrestre. É complicado pensar no que mais poderia ser produzido, a conclamação do autor ainda está ao redor de autores afro-americanos que se destacam nesse lugar identitário e em suas obras. Não há dificuldade em imaginar o futuro dentro dos moldes da ficção

científica, mas interesses e contingências desses escritores em escrever. A bandeira levantada para essa nova era tecnológica (o futuro), é exatamente, um trabalho subjetivo para de uma só vez acabar com os problemas de raça e gênero, segundo Nelson

That race (and gender) distinctions would be eliminated with technology was perhaps the founding fiction of the digital age. The raceless future paradigm, an adjunct of Marshall McLuhan's "global village" metaphor, was widely supported by (and made strange bedfellows of) pop visionaries, scholars, and corporations from Timothy Leary to Allucquère Rosanne Stone to MCI.⁵⁹ (2002, p.1)

Alondra Nelson tem vários textos para pensar exatamente esse lugar das teorias que se pretendem futuristas – e gerenciam a exclusão do debate negro com a pressuposta ideia de que se trata de uma nova era, onde as classes de gênero e raça não condizem com o debate. Mas quem definiu essa exclusão, que decidiu o que faz ou o que não faz parte do debate? A tecnologia não eliminou as disparidades, mas sim as diversidades. Algo presente nos filmes de ficção científica é o lugar do metal, sempre cintilante e perfeito.

Se o que era produzido por Sun Ra, à época, não estava num lugar autodeclarado afrofuturista, nossa compreensão sobre sua obra está nas percepções estéticas que dialogavam com a política e as técnicas musicais aplicadas por ele, é efetivamente o sentido de futuro em realização. Sujeito viajante do cosmo, visitante de Saturno que reconhece seu lugar transcendido e reconfigurado nas culturas ancestrais como futuro e não possivelmente como um retorno sem volta, mas sobretudo como um presente, como aquilo é atual – é o diálogo do corpo com as duas escravidão e protagonismo

Ao chegar a ficção científica o nome de Octávia Butler, escritora afro-americana, se destacou na produção de dezenas de livros de ficção científica negra (black sci-fi) nos últimos anos do século XX com engajamento nos temas que acentuam o problema do racismo e do gênero. O livro *Kindred* (1979) foi sua primeira publicação de relevância. Em um cenário de escravidão e protagonismo feminino, o livro é bem recomendado no setor da ficção científica, além de criticar a história norte-americana e suas questões de racismo e preconceito. Além de Butler alguns poucos nomes são apresentados no trabalho de Dary, na literatura de ficção científica, que são eles: Samuel R. Delany, Steve Barnes, e Charles Saunders, mapeados pelo pesquisador.

⁵⁹ As distinções de raça (e gênero) seriam eliminadas com a tecnologia e talvez fosse a ficção fundadora da era digital. O paradigma futuro sem racismo, complementando a ideia de "aldeia global" de Marshall McLuhan, amplamente apoiado por visionários, estudiosos e corporações *pop* de Timothy Leary a Allucquère Rosanne Stone para MCI.

A compreensão do afrofuturismo no século XXI é complexo e altamente instável, trata-se de um conceito em jogo constante com o tempo, sua formulação enquanto campo teórico de produções é complexa desde o uso do termo pela primeira vez, em 1993, por Dery. E, o fato do grande representante desse conceito afrofuturista, Sun Ra, ter desenvolvido seus trabalhos cósmicos em meados do século XX. É de fato um bom exercício para pensar, parafraseando Agamben (2013) “O que é o afrofuturismo?” Sob o prisma das interligações entre sujeito e tempo, numa intempestividade de conflitos sincrônicos e diacrônicos.

O futuro, na diáspora negra, é um lugar para ser conceitualizado levando em conta seu espaço de formulação, suas trincheiras de sobrevivência perante os conceitos colonizadores. A ancestralidade, a partir dos estudos de Eduardo Oliveira (2007), é como uma marca atemporal, nunca guardada em tempos, pois ela perpassa os tempos através dos corpos, não se trata de memória. Talvez uma das grandes questões para a identificação da estética afrofuturista seja a metodologia: como identificar ou qualificar um trabalho desenvolvido sob o aspecto afrofuturista? Como supor e por quais motivos fazê-lo perante uma atividade e/ou produto e chamá-la de afrofuturista?

Sugiro essa identificação a partir de dois conceitos que se formularam no interior da afro-diáspora. O conceito de rastro/resíduo de Édouard Glissant (2005) que foi desenvolvido para pensar as identidades afrodiaspóricas navegantes. A proposta é compreender que todo processo histórico do corpo negro é fragmento e torção, nesse sentido, o rastro/resíduo é o menor elemento identificável dos sujeitos, e são formados por milhares de rastros que são móveis e interagem os corpos, lugares e tempos distintos em relações afrorizomática. Nesse mesmo sentido, o conceito musical de Letieres Leite, mapeado em um vídeo publicado em 2014, de Clave, um sistema de clave que é a menor porção rítmica que representa um determinado ritmo, é uma espécie de DNA, é o lugar da afrodiaspóra e sua identificação com o corpo negro. Esses dois conceitos são possibilidades de arcabouço teórico para a compreensão do afrofuturismo que permeia o século XXI, com expressividade e estranhamento, outro lugar de formulações: o estranho e a estética como ciência do sensível.

Esse lugar metodológico pensado como estratégia de identificação é também um espectro cambaleante que não define limites, não encerra em nada as possibilidades outras, mas é, por percepção, um método para leituras possíveis dos objetos e produtos advindos da diáspora negra, em momentos de tecnologização dos espaços institucionais e globais em certa medida. É importante lembrar que o futuro sempre esteve sob suspeita para o negro transatlântico. Uma situação de suspeita atravessado pela violência estrategicamente pensada, assim como, a manutenção dessas agressões que prefiguram no sentido mais subjetivo e

abstrato os discursos dominadores, de um colonialismo que se deseja presente, nas estruturas institucionais que nos rege. Esses discursos que se pretendem globais não dão conta da necessidade teórica que está nas sociedades afrodiáspóricas. Por isso, talvez se acredite como acreditou Dery ao supor o motivo de haver poucos escritores negros de ficção científica, como se a relação com o passado tenha estancado o presente e o futuro do sujeito da diáspora negra. Mas é preciso dar-se conta de que a diáspora é um lugar de futuros. É o lugar da modernidade primeira. Como pondera Gilroy, em *Small Acts* (1993), que os sujeitos escravizados são os primeiros modernos, os sujeitos da diáspora, pois passaram pela primeira opressão sendo capturados, escravizados e massacrados que definiram o momento moderno do mundo, sobretudo, ocidental. É um futuro vivido em sua emergência de passados que confluem com o presente.

Nenhum conceito baseado nas acepções coloniais dá conta da compreensão do que é o afrofuturismo. É crucial compreender que a cultura negra é sincrética, sempre foi, e não deixa de ser com o afrofuturismo, por via contrária, esse lugar de intersecções é ainda mais explorado. E como pondera Livio Sansone, na revista Rizoma: Afrofuturismo,

a cultura negra é também, em alto grau, interdependente da cultura urbana ocidental. Na verdade, como Paul Gilroy sugeriu, a cultura e a identidade negras são criadas e redefinidas através de uma troca triangular de símbolos e ideias entre a África, o Novo Mundo e a Diáspora negra na Europa. (2006, p. 34)

Esses três pontos de ideias, de modo geral, não dialogam passivamente, sobretudo, no que diz respeito à produção de conhecimento de seus espaços. Nas comunidades negras o saber popular e os conhecimentos de África, muitas vezes, são subtraídos das documentações formais e o conhecimento de Europa ganha visibilidade. Essa relação tripartida, entre África, Novo Mundo e a Diáspora negra, se reconhecem nos rastros/resíduos.

São muitos os trabalhos que podem fazer parte de um escopo afrofuturista na diáspora Negra sobretudo no Brasil contemporaneamente. Alguns poucos trabalhos a serem apresentados despontam uma estética que marca o lugar do futuro e do corpo negro enquanto enunciadores desse diálogo. O Afrofuturismo é entendido como um lugar de estética construído pelo corpo negro seja em África ou na diáspora. Sob o prisma de temas e perspectivas da literatura fantástica, de ideias intergalácticas, cósmicas, científicas, tecnológicas, ancestrais e aquilo que ponderadamente não é tido por conhecido ainda. Os

diálogos e as intersecções provocados pelo afrofuturismo marcam a pluralidade que habita os debates proporcionados pelos produtos futuristas negros.

A música de Naná Vasconcelos, Juvenal de Holanda Vasconcelos, ecoa dos berimbaus com uma potência e ressonância que precisa ser escutada com cautela. Em trabalhos realizados desde a década de 1970, o percussionista, especialista em Berimbau, apresenta uma estética ancestral das cordas com uma maestria acústica inestimável. Seu primeiro trabalho *Africadeus* produzido em 1971 durante o período que viveu na França, é um ilustrador insigne do conceito de eletrônica negra barganhado por Erik Davis, Revista Rizoma: Afrofuturismo,

utilizo a expressão Eletrônica Negra para caracterizar aqueles ciberespaços eletro-acústicos que se originam do contexto histórico-cultural do Atlântico Negro. Mesmo acreditando que algumas “raízes” destes espaços estejam plantadas na África Ocidental, estou mais preocupado com o comportamento decididamente “rizomorfo” delas [...] Quero explorar particularmente uma zona específica dentro da Eletrônica Negra: os extraordinários espaços acústicos que afloram quando a sensibilidade polirrítmica da percussão tradicional da África Ocidental se confronta com os instrumentos eletrônicos, ao mesmo tempo “musicais” e “tecnológicos”, que gravam, reproduzem e manipulam o som. (2006, p.77)

A eletrônica negra é uma dimensão afrodiaspórica que, em seus rizomas, foram transplantados para o Brasil e América sob o signo provável e inevitável da mudança. São espaços sonoros com acústica multidimensional, ou seja, feito de interposições de ações onde nada se dissipa, as ondas não acabam, são ressoadas no corpo negro que opera esses trânsitos sonoros na constituição de memórias e sobrevivências. Os sons afrodiaspóricos se configuram em uma ressonância perene e se reconfiguram ao encontrar outro som ou ruído.

O espaço, que também é som, é compreendido no berimbau de Naná Vasconcelos por dimensões diversas, juntamente com o trabalho de edição do áudio que explora a partir experiência do som estéreo os sentidos de quem ouve. O som estéreo explora nossa condição física de ouvinte, ele trabalha com o fato de termos dois ouvidos – com percepções diferentes – e faz a manipulação artística. Em certo momento ouvindo *Africadeus* (1971), o berimbau parece caminhar de um lado para o outro do ouvido, levando o som primeiro para o lado esquerdo, depois para o lado direito, como quem caminha com as pernas, mas nesse caso, é o som de Naná que caminha e gera dimensões para os ouvintes e percepções de movimento. Foram muitos discos produzidos com qualidade e com muita polidez técnica como é o caso do LP *Duas Vozes* (1985), Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos, que apresentam sons de espaço físico, de animais, de vento e folhas e composições como *Aquarela do Brasil*.

Naná Vasconcelos faleceu em março de 2016, aos 71 anos de idade, e deixou um legado imensurável para a música negra-brasileira. Muitos projetos desenvolvidos pelo musicista destacam seu rastro/ruído futurista. Alguns trabalhos como *Nana e Orquestra* que faz acontecer um diálogo o erudito ao popular; *Workshop Orgânico* que opera o corpo como instrumento, que, para um músico, é uma fonte inesgotável de descobertas; e tantas outras atividades que ilustram seu legado. Todos são marcas de um trabalho sempre em diálogo com o novo e o novo é por si só o futuro. O futuro de Naná Vasconcelos é sentido a cada batucada, a cada soluçada que os tambores, atabaques e repiques apresentam, mas também de todos os lugares possíveis de conversar com as suas ancestralidades.

Em entrevista ao *Galeria experiência*, da Folha de São Paulo, Naná afirma que o afrofuturismo é a falta de compromisso com a mesmice, desse modo, percebemos que é também o deslocamento do lugar fixo de saber, em prol daquilo que se pode agregar a todo momento. Podemos tensionar esse conceito com a memória, desde sempre, esfacelada pelo presente, mas em contínuo movimento e sem interesse com a institucionalização da tradição.

Não apenas o trabalho de Naná, mas de outros artistas e músicos, como o curitibano Ali responsável pelo projeto alienação afrofuturista estão em diálogo com a perspectiva de espaço polirrítmico desenvolvida pelo Erik Davis ao falar da Eletrônica Negra.

Polirritmia afro-ocidental cria uma dimensão poderosa e única de espaço acústico ao gerar uma quantidade de ambientes autônomos dispostos em camadas, empilhados e em constante interpenetração – um espaço “nômade” de multiplicidade desdobrando-se em constante atividade. A polirritmia incita o ouvinte a explorar um espaço complexo de ritmos, a seguir qualquer um dos muitos planos de vó de linhas fluidas, distorcidas e cambiantes, a se submeter ao que o grupo de hip-hop *A tribe Called Quest* chama de “o instinto rítmico que permite viajar para além das forças vitais existentes”. (2006, p.77)

O trabalho de Ali está fundado nesse espaço Polirrítmico descrito por Davis. É uma música que se relaciona com o *dub*, o *reggae*, o *rap* e muita eletrônica, além do Jazz e outros estilos musicais. Aquilo que compreendemos por som de sensação cósmica está ligado às manipulações sonoras e principalmente às distorções eletronicamente produzidas: outro aspecto que engendra o trabalho de Alienação Afrofuturista. Seu trabalho identifica-se sob o rastro de artistas como Black Alien e Nação Zumbi e outros que também estão nesse indefinido e instável lugar afrofuturista. Desenvolvido em parceria com o selo francês chamado Flash Poulp Souk System o clipe chamado *Cultura Raiz*, *Semente Digital* foi mais acessado de suas produções, traz mais um lugar que põe em xeque a ancestralidade como uma

ideia não ter passado, mas de perenidades e deslocamentos. No clipe, o pen drive – pequeno dispositivo de armazenamento de dados – é a semente do conhecimento a ser passado, é a reelaboração da ideia de origem e futuro passada pela marca da tecnologia. O espaço grafado pelo grafite, o som de fita e o pen drive é pensado para que, por meio de signos representativos, gerem esse deslocamento de uma cultura raiz e uma semente digital – jogada a sorte da virtualidade expressa em telas e plasmas.

E de suas relações com a música produzida desde os anos de 1960 na Jamaica que as conexões diaspóricas se configuram futuristas. O *dub* e a cultura *hip-hop* em relações e conexões interligadas, são cruciais para o entendimento desses espaços que chamamos de afrofuturismo enquanto método e fortuna crítica de análise de obras artísticas, filosóficas, e musicais transeuntes na diáspora negra. Falar do *dub* é remeter-se à Jamaica e seu lugar de cultura globalizante, no que diz respeito às fronteiras do Reggae, sua expansão e referência da diáspora negra moderna e pós-moderna.

O *dub* foi criado em um lugar hostil para as produções eletrônicas da época, devido à precariedade em termos *high-tech* dos equipamentos e estúdios que produziram e produzem mixagens de *dub*. Trata-se de um produto que só pode ser apreciado por meio de equipamentos de som, traz consigo a marca do sistema analógico. É, efetivamente, o futuro daquilo que no presente chamamos de música eletrônica – de perspectiva digital, um futuro que se antecipou para mostrar como as manipulações de sistemas musicais, sem a entrada de som ao vivo, gera outros lugares de uma música e uma acústica inconfundível. O *dubmaster* é o sujeito responsável em compor músicas a partir de fitas magnéticas, previamente gravadas. É a manipulação de equipamentos mínimos para a base sonora de composição do reggae. *Dub* significa duplicar, vem da palavra “doubling”, outras músicas se formam, é um processo de mixagem fora dos *pick-up* – equipamento utilizado pelos DJ para produção de música eletrônica, a partir dos vinis.

É interessante, no exercício da polirritmia de Erik Davis, compreender as dimensões proporcionadas pelo *dub* e seus usos em outros artistas que exploram outros estilos e técnicas musicais, Davis

não há original, nem matriz fora do virtual, nem raízes que não sejam ao mesmo tempo rizomas remixados no embalo do momento. No entanto, improvisando e ocasionando mutações nas próprias repetições de material pré-gravado, o *dub* adicionou algo distintamente estranho na mistura. Os duplicadores analógicos, as distorções espectrais e os fantasmas vocais do *dub* produziram um espaço imagístico não menos atraente, a seu modo, do que a *Zion* virtual africana, que canalizou muitos dos anseios rastafaris do

reggae. E, apesar de todo o inconfundível clima caribenho, a ligação do dub com os espaços analógicos distorcidos, com ruídos eletromagnéticos e com uma desorientação tecnologicamente mediada. (2006, p. 81)

A pretensão do *dub* é tornar o som distorcido, quebrado, mesmo que não seja uma pretensão programada. Pensar em futuro é experimentar várias técnicas do *dub* que levam a música para outras possibilidades sonoras sentidas muitas vezes no corpo. A ideia de um psicodelismo do *dub* dialoga com o Jazz, sobretudo de Sun Ra, com o blues e com as mixagens dos *djs*.

O trabalho de Tássia Reis, *Meu RapJazz* (2016), numa profusão de *beats* eletrônicos e escalas elaboradas no piano, a cantora desponta uma relação entre rap e outras musicalidades afrodiáspóricas que fazem parte das conexões rizomáticas das culturas transatlânticas. Tássia ganhou visibilidade por sua música e pela sua estética, produzida por sua própria história com a moda. Foi na esteira de Grace Jones que Tássia buscou elementos de representação para suas performances identitárias. Tássia Reis em 2016 foi capa da revista Avon, empresa de cosmético, que evidencia desde meados do mesmo ano, a estética de mulheres fora de um padrão que vigora desde o que conhecemos na modernidade. Também com as presenças de MC Carol, Karol Conká e Candy Mel – mulher trans e cantora da Banda Uó – a Avon fez ensaios e divulgação da diversidade de produtos e maquiagens para todos tons de pele e formato de rostos. Esse lugar visual do corpo é crucial para o empoderamento do corpo da mulher negra como um lugar futurista de performances e ficcionalização.

É preciso estar ciente que o futuro é um lugar perigoso e sempre vigiado por aqueles que anseiam o poder. O futuro é discurso produzido em passados, estão a todo tempo numa emergência pretérita, pois se constituem em desejos numa relação de dominação. Por isso, o corpo negro precisa efetivamente se atentar para romper a colonização discursiva e epistemológica imposta por lugares de enunciação colonizadores que se apropriam de um lugar de futuro ilusoriamente igualitário. Eshun (2003, p.291) em *Further Considerations on Afrofuturism*, aponta que

science fiction is now a research and development department within a futures industry that dreams of the prediction and control of tomorrow. Corporate business seeks to manage the unknown through decisions based on scenarios, while civil society responds to future shock through habits formatted by science fiction. Science fiction operates through the power of falsification, the drive to rewrite reality, and the will to deny plausibility,

while the scenario operates through the control and prediction of plausible alternative tomorrows⁶⁰.

Trata-se de uma operação de alteridades, de uma corrida pelo poder sob o discurso de futuros, em diálogo com muito da contribuição dada pela ficção científica. Ainda estamos diante dos mesmos problemas, a alteridade segue silenciando a diversidade. É preciso se atentar para direcionar os debates que nos interessam e circundam na perspectiva dos direitos que são negados cotidianamente. As representações e as ficções científicas reproduzidas nos filmes hollywoodianos destoam, principalmente esteticamente, daqueles que se propõem afrofuturistas evidenciando uma produção de África ou da diáspora.

Os filmes massivamente produzidos para o entretenimento, como a série fílmica *Robocop* – policial norte-americano que, por ter em seu corpo partes de metal, torna-se muito forte e poderoso para defender exclusivamente sua nação –, passou a ser uma imagem comum para pensar a ideia simplista de *cyborg* – organismo e metal. O metal e a pele em um diálogo de partes reconhecíveis e a ideia de um corpo serviçal entre robôs e o poder do homem branco. O efeito *Wolverine* e as possibilidades de invencibilidade daquele corpo são desejados desde o início do século XIX, momento de alto desenvolvimento das indústrias e engenharias, no que diz respeito automatização e velocidade de produção.

Afrofuturismo, no bojo das infinitas possibilidades de estruturas e ideias, trata-se de obras que pensam o lugar de futuro, que não se limitam apenas na perspectiva dos metais conclamados nos filmes de massa norte-americanos. Quando do surgimento de *Matrix* (1999), a ficção científica apresentou-se com outras possibilidades que não apenas o lugar do orgânico *versus* o metal, a inteligência artificial começou a ser explorada como enredo e muitos outros lugares da ciência começaram a surgir enquanto cenário, possivelmente imaginado ou metaforicamente vivenciado. A ocupação desses novos discursos, como representações possíveis foram tomados por perspectivas brancas. Os estudos culturais, pesquisas produzidas sobretudo nos Estados Unidos, mostraram que a ideia de um mundo tecnologizado, sem debates de raça e gênero, foi estrategicamente pensado para manter a relação de consumo.

Em 2015, a Caixa Cultural apresentou a mostra *Afrofuturista: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*, na ocasião, foram mais de 10 filmes longa-metragem e diversos

⁶⁰ A ficção científica agora faz parte de um departamento de desenvolvimento e pesquisa dentro de futuras indústrias que sonham e prevêem com o controle do amanhã. Empresa que visam controlar o desconhecido baseado em cenários, enquanto a sociedade civil a futuros choques através de hábitos formatados pela ficção científica. A ficção científica opera a partir da falsificação, a necessidade de reescrever a realidade e de negar o plausível enquanto o cenário opera por meio do controle das previsões de alternativas plausíveis futuras.

curtas reproduzidos em uma programação que envolvia palestras sobre o tema e workshop. Algumas produções brasileiras independentes fizeram parte da programação, assim como filmes de Gana e Etiópia. Foram filmes que apresentaram seus protagonistas negros e suas histórias negras com outras simbioses com futuro que não aquela esperada de Corpos metálicos meramente forçados e preparados para guerra. Há alguns materiais cinematográficos produzidos no decorrer do desenvolvimento afrofuturista, tecnologizante e ciborgue que dialogam com outros espaços de uma mesma diáspora.

O filme de Rogerio Moura, cineasta, roteirista e ator negro, *Bom dia, eternidade* de 2010, é um exemplo da necessidade de colocar em favor das estéticas negras a ideia de uma magia, possível a um ex-jogador de futebol, apresentando uma cosmologia fílmica de experimentos do popular e suas interlocuções com o imaginário que circunda o corpo negro. Assim como o filme *Oya: rise of the superishas* (2014) – Oyá: a ascensão dos superiorixás, um curta de 12 minutos, produzido na Nigéria, é uma aventura vivida por uma jovem mulher, a Adesuwa, que se torna Oyá, o Orixá da mudança, cuja sua missão é manter distante a relação entre Orixás e humanidade. A exploração desses filmes está em outras possibilidades de desenvolvimento e sensibilidades. As imagens de composição de cena apresentam um momento presente, mas aquilo que pode ser chamado de magia é a relação ancestral, com sua seta voltada para o futuro, isso desponta como o signo futuro é percebido em diálogo com um passado que não necessariamente passa e torna-se estanque. Sob essa mesma ótica, identificamos que a relação do corpo negro, mesmo sob o peso da história que não se resolveu, com o futuro é outra e não como pensado pelo lugar comum das teorias ocidentais.

O cenário vasto e interminável de produtos que despontam na perspectiva do que chamamos de afrofuturismo, que sob alguma medida está sempre em suspenso, mas é assumido pelos próprios produtores como um lugar de futuro, se mantém em estéticas recriadas a todo tempo, e torna-se futuro por parecer algo nunca visto antes. Talvez por isso, a ideia do cosmo sempre será de futuro, pois não há realizações do cotidiano/rotina nesses espaços propostos por Sun Ra e pela dimensão acústica do *dub*.

Essas configurações estéticas que rompem as barreiras do cotidiano se insere naquilo que chamamos de estranho, que destoa, sob alguma medida, do reconhecimento, e está em algum sentido nas reflexões sobre o futurismo. Esse lugar de estranheza é vivenciado por muitos corpos na rotina do seu corpo, enquanto espaço de construção identitária. Grace Jones, na década de 80, rompia as divisas entre rotina e trabalho, tal como o reflexo do espelho e seu objeto refletido. O espelho é o contínuo do outro, reflexo que se confunde com o objeto e faz das mínimas distorções uma composição, ilusoriamente única do que

entendemos por corpo. As aparições públicas de Grace Jones, fora de um horário de trabalho, para premiações etc, não se distinguiram de suas apresentações musicais, de suas produções para clipes ou desfiles.

Foucault ao falar do corpo enquanto lugar utópico, revela a relação do corpo com o sujeito quando apresenta um espaço outro, de certa maneira, inatingível.

Espelho e cadáver é que assegura um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silencia e serenizam, encerrando em uma clausura - que para nós hoje, é selada - esta grande cólera utópica que corrói e volatiza nosso corpo a todo instante. Graças a eles, graças ao espelho e ao cadáver, é que o nosso corpo não é pura e simples utopia. Ora, se considerarmos que a imagem do espelho está alojada para nós em um espaço inacessível, e que jamais poderemos estar lá onde estará nosso cadáver, se consideramos que o espelho e o cadáver estão eles próprios, em um inatingível outro lugar, descobrimos então que unicamente as utopias podem fazer refluir nelas mesmas e esconder por um instante a utopia fundada e soberana de nosso corpo. (2013, p. 15-16)

Grace Jones parece compreender esse lugar reservado a utopias do corpo em vários de seus trabalhos, mas há o seu famoso clipe *Slave to the rhythm* (1985) - em que uma cabeça metálica, réplica de parte de seu corpo, em um lugar desértico e num sentido apocalíptico aparece no vídeo, dessa cabeça, sai um carro, onde está seu outro corpo -, desponta a relação de si com seu corpo pelo fragmento e pela potencialização mecânica. Nesse contexto, o corpo é a ficcionalização de um sujeito, sob distanciamentos e parcialidades representativas.

Esse é o caso do *Coletivo Afrobhafo* que se define como um espaço de debate que envolve gêneros e sexualidade e questões do racismo, tem parceria com a Anistia Internacional do Brasil e produz atividades e eventos para o a visibilidade de desejos e anseios que são excluídos sistematicamente dos debates, a partir de seus corpos que são predominantemente discursos. O grupo produziu um videoclipe ao som de uma mixagem de funk, entre música, batida e *beatbox*, uma parceria com a Ocupação Preta (Itajubá - MG). O vídeo consiste num desfile, cujos corpos desterritorializado no debate de gênero e sexualidades, rompem os signos convencionais e driblam os olhares colonizados. Quem desfila? É homem ou mulher? Perguntas sob uma ótica binária e infrutífera. Os nomes que nos faltam, estão expressos nos corpos que desfilam. A indefinição é a comprovação da arbitrariedade do signo. O cabelo rosa choque, o cabelo amarelo ouro, a barba de *glitter* e pedaços de objetos, o macaquito minúsculo e as pernas cabeludas, o vestido brilhante ao dia claro, os lábios com lantejoulas, a saia transparente, a blusa de renda, os rebolados, as poses

de olhares marcados por um outro de sensualidade e muitos signos que formam uma composição dispartida desse desfile, desponta no trabalho de composição e reflexão de um trabalho.

Mas quais corpos são esses? Quais expectativas sobre o futuro? Não se trata de responder essas perguntas mas compreender como um campo movediço que aparece como ressonância de um mesmo espaço que perpassa o sujeito negro. Os processos de ficcionalização são diversos e em vários espaços de desenvolvimento artístico. Optar por performatizar é optar por construir-se cotidianamente no estranhamento que o corpo produz. Mais ainda: trata-se de uma não opção, mas um sentido de vida, que é um fragmento pontual do contexto sociocultural. Optar pela performatização é estar ciente que só há uma opção possível para o desvelamento dos racismos e fobias assassinas. É uma estrutura de defesa e ataque que extrapola os limites da fantasia europeia que dialoga com a vida de Sun Ra. O que para uns é fantasia, e nesse caso ilusão, falseamento e mentira, para o corpo em constante exercício de ficcionalização é a operação de um saber e um conhecimento, advindo de lutas e expressividades precisas para a realização do corpo, sempre um lugar utópico.

5 CONSIDERAÇÕES SANKOFAS

Trata-se de considerações que, muito provavelmente, encontra-se no lugar comum, da inacabilidade de um texto como esse, que se pretende construído por dois anos, a dissertação. Como concluir um trabalho, se todo ele, em cada uma de suas partes são rizomas, que se desconectam dos fins e dos inícios e se reconectam de pontas que não conseguimos fixá-las em linearidades? Então, como finalizar? A compreensão de um texto que se intitula *Conclusão* ou *Considerações finais*, mas que, sem margem alguma, pretende dar por concluído e encerrado os três capítulos que se seguiram ao longo dessa produção acadêmica é, também, a inquietação que se instala no peito da autora dessa dissertação.

Todos os capítulos têm possibilidades de continuarem a ser escritos em outras águas e por outros destinos. As reflexões expostas, nesse texto, despontam a necessidade de um debate sobre a produção de conhecimento que dialogue com outros espaços da diáspora e também com a África. É preciso que sejam feitas conexões discursivas com outros lugares de pesquisas em diversas universidades do mundo, é preciso tornar mais líquida as fronteiras que negociam nossos trânsitos epistemológicos, segundo regras capitalistas. Se há tensionamentos

sobre a tecnologia e um abrangente debate sobre os negligenciamentos das disputas e lutas socioculturais produzidos por intelectuais da diáspora-negra, então devemos conectar-nos aos debates que, sob alguma medida, irá nos interessar. Dialogar com as epistemologias que nos interessam, nesse caso as do Sul, recordando o trabalho de Boaventura Santos (2010) e outras que se instalam pela necessidade e pelas crises – recordando Said (2007) são importantes posicionamentos que tomamos para dialogar também com produções da cultura diaspórica que se mantem transatlântica.

A globalização, de fato, é imaginada e gerenciada por meia dúzia de corporações, que a compreendem como sistema mercantilista, como apresenta Canclini (2007). A globalização que nos interessa está no cerne da modernidade, está num processo de violência e degradação, num jogo complexo de construção e negação de sujeitos, que nos fazem resistir. É nesse rastro (Glissant, 2005) de memória de uma resistência e reexistência (SANTOS, 2011) que essa dissertação acontece. Essa globalização outra está aqui, no Atlântico Negro (Gilroy, 2001), local por onde esse texto transita, onde esse texto se torna palpável, para além do corpo de quem escreve.

Se a globalização é imaginada e segue regras que nos oprime, é sabido que efetivamente temos nosso sistema globalizante, primeiramente, transatlântico, e devemos usá-lo e sobrepô-lo à necessidade de outra compreensão de mundo, de identidade, de sujeitos, subjetividades, nacionalidade, performances, principalmente nos espaços acadêmicos que são, majoritariamente regidos pela estrutura ocidentalizada. Essa dissertação se propõe como espaço de diálogo com temas que se desencontram sob alguma medida com outras produções acadêmicas da diáspora negra, por culpa dessa globalização ocidental. E contraditoriamente, num estreito acesso, se encontram nesse outro lugar global, o trânsito afrodiaspórico. Essa globalização ocidental gerencia quais informações e acessos se tornam visíveis e destacáveis, pois, é uma produção baseada no sentido comercial/político das necessidades, ainda, nacionais.

Este trabalho é um exercício para a decolonização, cada vez mais urgente e precisa aos estudos afrodiapóricos. Cada vez mais urgente e preciso em nossos microespaços de vida, por todos lugares onde transitam nossos sentidos e estudos, nossos rastros e memórias. Nos Estudos Culturais, esse trabalho se aloja por minutos de necessidade, para voltar-se a academia com fulgor e evidências da importância de tratar de temas em que a tecnologia, a diáspora, a identidade e a memória se encontram. Afrociborgue é o futuro, e futuro é teoria em debate, é circuito de desejo, disputa e poder. Futuro é discurso que se pretende dominante, trata-se figuradamente de um único futuro. Futuro é predizer o aquilo que deseja ser vivido. O

futuro é a fatia preciosa para uma geração movida por energia e velocidade, mas também de muitos fragmentos. Fragmentos bipartidos e de estilhaços que tornam os sujeitos interessados em determinados temas e assuntos.

A velocidade é potente em suas partículas. Não apenas nas guerras físicas e na demonstração de aniquilação extrema. Mas velocidade que tenta dar conta dos domínios e das fronteiras que no interior das corporações são possivelmente líquidas, quando se trata de transnacionais. Mas e o afrofuturismo? É uma versão de futuro? Não, trata-se do lugar de enunciação que põe em xeque os itinerários de políticas sociais e dos meandros da sociedade que se estruturam esquematicamente com discursos de produções europeias desde a colonização. Este trabalho é enunciador do presente que compartilha com um futuro consequente, o que haverá de vir discursivamente.

As *Considerações Sankofas* referenciam-se ao sentido contraditório que nós convivemos com o tempo, por exemplo, ao aprender gramática, mais especificamente, a relação do tempo para operar as conjugações verbais no processo comunicativo, como no caso do Futuro do Pretérito. Ensinar que se trata de um tempo futuro que não irá acontecer, é afirmar que aquele fato já é um passado. Dois termos que juntos se somam contraditoriamente nas pretensões de seus significados imediatos, o futuro em relação direta com o passado, é também em disparidades que o tempo na afrodiáspora se conectam de modos diferentes. Em Portugal, o mesmo termo se chama Condicional, um fato que está sob alguma condição de acontecer.

Dessa forma, estas *Considerações Sankofas* se instalam na abstração de significados na qual convivemos cotidianamente ao planejar algo, sob alguma condição de realização, que parte do desejo, que parte da subjetividade do sujeito da oração e o sujeito é o enunciador do discurso. É o prenunciador da possibilidade dessa realização, da concretização algo que está condicionado a acontecer em seu próprio texto. Estas *considerações* relacionam-se a contradição das relações discursivas da diáspora negra, perante a linearidade metafísica que nos impõem. São pretéritas por desde sempre estarem interligadas aos prenúncios futuros. São pretéritas porque já foram anunciadas nos capítulos anteriores, e essas considerações se pretendiam futuristas, efetivamente, aqui se pretendem continuadoras, pretendem-se afrorizomática (SANTOS, 2013). Em outros formatos de reconexões, de sentidos e construções textuais.

Afrociborgue é a configuração de um escopo que precisa conectar os estudos brasileiros afrodiaspóricos ao movimento transatlântico dessa diáspora, com as redes e as tecnologias, tanto seus equipamentos como seus usos.

O sujeito proposto numa leitura sobre o corpo negro que se maquiniza, sob alguma medida, enquanto performances identitárias de uma emergência diária de reexistir. Nas interligações das teorias que assinalam as novas tecnologias com afinco, se localiza o sujeito negro sob demandas não mapeadas pelas teorias que se pretendem universais. O corpo-afrociborgue está ligado a necessidade de inserir uma série de informações que precisam conter na programação de um circuito híbrido identitário e funcional. São várias as esferas que tomam conta das performances afroidentitárias, o sujeito negro se intercala com espaços duplos, numa reconfiguração daquilo apontado por DuBois da consciência dupla. Há uma interferência de jogos, cuja duplicidade é um lugar, não apenas de imposição, seguindo as regras das alteridades, mas de performances e articulações de sobrevivência.

Os trabalhos desenvolvidos por jovens *rappers* dialogam com muitos das estéticas anunciadas, como sinônimo de futuro, são relações orientais, africanas e ocidentais também. A operação desses lugares é também apoiada no corpo e nas suas possibilidades diaspóricas, como o signo do cabelo que reafirma um lugar negro-brasileiro, pela multiplicidade de fios capilares, que destoa das tranças da década de 1970 – do Ilê Aiyê e do movimento Black Power, em que havia o cabelo ouriçado, para uma outra estética que se baseia no crespo, nas imodulações de cachos, nas deformações de fios e de regiões diferentes da cabeça. Assim como as roupas, ganham outras modelações que não mais aquelas esperadas e criadas pela indústria de moda, também transgressora para época, em que *Boot* – em inglês bota, bota usada para trabalhar em construção civil, no mercado da moda, se torna uma espécie de sapato para quem é integrante do movimento, com bermudas largas e camisetas com capuz. São outros lugares refeitos e reproduzidos.

A exploração de um lugar movediço, como se postula a internet, com movimentos inconsistentes são baseados em informações. Marcações de programações que gerenciam o tempo, a velocidade e o conteúdo informacional. Essas programações são textos, são linguagens, são discursos que se organizam pelo fluxo de entrada de outras informações, trabalhadas na retroalimentação pensadas para a cibernética. A entrada dessas informações está condicionada a quem acessa os dispositivos. Quem mais acessa, qual grupo social acessa, quais personalidades e corpos acessam. Quanto mais acessos e entrada de informações, palavras-chave, termos aleatórios de pesquisas, organizam os conteúdos que apareceram no topo das pesquisas, nos hiperlinks de propagandas. Nas induções para outros acessos. Essa organicidade é posta em xeque com esses lugares dispostos.

O afrociborgue compreende esse movimento na terceira diáspora, proposta por Goli Guerreiro (2010), o gerenciamento desses espaços, se dão por informações arbitrárias, o corpo

negro se desloca, se reapresenta, refazendo e instigando as informações computacionais seguirem rumos diversos. A inserção de informações a partir das pesquisas e trabalhos realizados, no que diz respeito aos estudos afrodiaspóricos são cruciais para perceber esse lugar negro diaspórico, que ultrapassa o Atlântico e surgem outras rotas, por caminhos que se recriam. O afrociborgue é o trânsito de Karol Conká em *tour* pelo mundo, de Tóquio a Amsterdam, rotas outras não identificáveis diretamente. São rotas que reconhecem pelos rastros/ruídos das identidades negrodiaspóricas e tantos outros diálogos que se estabelecem a partir de um contato diaspórico.

As novas tecnologias que tendem ser novos modos de compreensão da vida cotidiana, numa reinvenção cotidiana, assim como as mídias de massa um dia inventaram o cotidiano como aponta Certeau, 2007, p. 259 quando diz,

o nascimento de uma “nova espécie” humana, gerada pelo consumo artístico de massa. Essa espécie em formação, transumante e voraz, movimentando-se entre as pastagens da mídia, teria como traço distintivo a sua “automobilidade”. Voltaria ao antigo nomadismo, para caçar agora, porém, em pradarias e florestas artificiais.

O futuro e o passado bailam juntos. A perspectiva estereotipada sustenta o discurso colonial, sobrevivente de uma esperança que sempre se renova, no verde. O verde é o lugar do florescimento da natureza, das matas, das folhas sagradas que asseguraram a cura, negada na medicina a todos nossos percussores dessas terras americanas sangradas com sague preto. Como aponta Ellen Oléria, em entrevista do seu disco *Afrofuturismo*, “Somos descendentes e antecedentes, herança e promessa. Estamos construindo agora o que as novas gerações vão receber⁶¹” nosso pé sempre está a um passo. Nosso pé diaspórico estava a um passo do primeiro *dub*, das hipermídias que se conectavam em sons e ritmos com aquilo não era entendido como sons e ritmos graças ao lugar gregoriano de fazer música. O quatro por quatro que marca o tempo musical, numa partitura convencional, estronda-se nesse espaço de tempo e o tempo entre uma batida e outra, tempo vazio de som, torna-se som com o *dub*, com o funk, com o jazz, com a diáspora negra.

Por fim, é nostálgico e sempre insuficiente pensar o fim. O término e a necessidade de findar o texto com seu último ponto. Trata-se de um lugar confuso entre teoria e suas apresentações e o que elas desejam. Claro que um ponto final – representação gráfica –

⁶¹ Retirado da entrevista dada ao site *uai.com.br*: <http://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/05/09/noticias-musica,179691/futuro-do-presente.shtml>

finaliza a materialidade, também gráfica do texto, mas não encerra os discursos que ecoaram em tons e ritmos dissonantes para todos os lados. Os corpos são os principais culpados do texto não findar em pontos finais. O corpo é, pois, o hardware e a memória, segue sendo memória. Cola-se ao corpo sentidos daquilo que se representa graficamente e do corpo, reagente primaz desse lugar de operações de sensibilidades que urge no desejo de mudar. Desejo descolado dos discursos que são florestas de signos arbitrários de Baudelaire e insuficientes ou estrategicamente amparado no estereótipo que fala Bhabha (1998) ao falar do discurso colonial.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. My Mother, the Crazy African. In: _____. **One World: A Global Anthology of Short Stories**, ed. Chris Brazier (Oxford: New Internationalist, 2009), pp. 53-59.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2013. p. 55-73

ALEIXO, Ricardo. Um ano entre os humanos. In: _____. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida. 2010.

_____. Minha Linha. In: _____. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida. 2010

BARBOSA, Lícia Maria de L. **As mulheres no hip-hop: o contexto baiano**. Revista Olhares sociais. Reconcavo baiano: UFRB, v.02. n.02. 2012. p. 61-97.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte. Editora UFMG. 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados. In: _____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Trad. Luís Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. **A globalização imaginada**. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007. 1ª reimp.

CASTIANO, José P. **Filosofia africana: da Sagacidade à intersubjectivação**. Portugal. Editora Educar.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 13, ed. Trad: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHUDE-SOKEI, Louis Onuorah. **The sound of culture: diaspora and black technopoetics**. EUA: Wesleyan University Press, 2015.

COUTO, Edvaldo Souza. **Corpos voláteis, corpos perfeitos: estudos sobre estéticas pedagógicas e políticas do pós-humano**. Salvador: EDUFBA, 2012.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Tecnologia africana na formação brasileira**. Rio de Janeiro: CeaP, 2010.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Nero, 2010.

DAVIS, Erik. Raízes e fios – Ciberespaço polirrítmico e eletrônica negra. **Revista Rizoma: Afrofuturismo**. 2006. p. 76-87. Disponível em: <<http://baixacultura.org/biblioteca/revistas/rizoma-afrofuturismo/>>. Acesso em 13 de Janeiro 2017.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.1** Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERY, Mark. **NEGRO PARA O FUTURO: AFROFUTURISMO 1.0**. Rizoma: Afrofuturismo. 2006. p. 132-136. Disponível em: <<http://baixacultura.org/biblioteca/revistas/rizoma-afrofuturismo/>>. Acesso em 13 de Janeiro 2017.

DUARTE, Eduardo Assis (coord). **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

ESHUN, Kodwo. Futher Considerations on Afrofuturism. **The New Centennial Review**, v. 3, n. 2, p. 287-302. Michigan State University Press (Article). 2003.

EGLASH, Ron. Influências africanas na cibernética. **Revista Rizoma: Afrofuturismo**. 2006. p. 52-62. Disponível em: <http://baixacultura.org/biblioteca/revistas/rizoma-afrofuturismo/>. Acesso em 13 de Janeiro de 2017.

EGLASH, Ron. **African Fractals: Modern computing and Indigenous Design**. EUA: Rutgers University P. 1999. 258 p.

FANON, Frantz. **Peles negras, mascaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro. Ed: Paz e Terra, 2014. (28ª ed.).

_____. O corpo utópico, as heterotopias. França- Brasil: N-1, 2013.

FERGUSON, Roderick A., Race-ing homonormativity: citizenship, sociology, and gay identity. IN: JOHNSON, E. Patrick. HENDERSON, Mae G. **Black Queer Studies: A critical Anthology**. Duke University Press. Durham and London. 2005. 400p.

FREIRE, Rebeca Sobral. **Hip Hop feminista? Convenções de Gênero e Feminismos no movimento Hip Hop soteropolitano** – 170 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Salvador, 2011.

FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. **História de uma neurose infantil**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2ª ed) 432p.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 176p.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Editora Corrupio, 2010. 200 p.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; trad. Adelaide La Guardia Resende [et all], Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. 102p.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: Tadeu Tomaz (Org). *Antropologia do ciborgue: vertigens dos pós-humano*. Belo Horizonte: Autentica. 2009. 2° ed. p.33-118.

hooks, bell. *Feminist education for critical consciousness*. In _____. **Feminism is for everybody**. South End Press. Cambridge, MA. 2000.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Tradução de Carlos Cirineu da Costa Rio de Janeiro: Editora 34. 1993.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: No batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: Bom texto; FAPERJ, 2011. 224 p.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 2°ed.

MILLER, Paul D. **Afro-futurismo: uma declaração de intenções – de ponta cabeça, de cabeça para baixo**. Rizoma: Afrofuturismo. 2006. p. 16-17. Disponível em: <<http://baixacultura.org/biblioteca/revistas/rizoma-afrofuturismo/>>. Acesso em 13 de Janeiro 2017.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Bahia com H de Hip-Hop**. Salvador, 2014. 216p.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações**. São Paulo. Ed: Global, 2009.

NELSON, Alondra. *Future Texts*. **Social Text**. 71, v. 20, n. 2, p. 1-15. Duke University Press. 2002.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Tradução de Yara AunKhoury. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez.1993*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em 04 set. 2012.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora gráfica Popular, 2007. 360 p.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do hip-hop**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 1999.

ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos: escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, (2009).

ROSE, T. **Black Noise: RAP music and black culture in contemporary América music/culture.** Hanover; London: University Press of New England, 1994.

SAID, Edward. As novas bases do estudo e das práticas humanistas. In: _____. **Humanismo e crítica democrática.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 52-79

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade:** o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil /trad. Vera Ribeiro. - Salvador: Edufba; Pallas, 2003. 335p.

SANSONE, Livio. **Da África ao afro:** uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século xx. Rizoma: Afrofuturismo. 2006. p. 34-45. Disponível em: <<http://baixacultura.org/biblioteca/revistas/rizoma-afrofuturismo/>>. Acesso em 13 de Janeiro 2017

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo. Ed: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul.** São Paulo; Editora Cortez. 2010. 637 p.

SANTOS, José Henrique de Freitas. **Afro-rasuras:** O hip-hop como agência biopolítica dos letramentos negros. In: OLIVEIRA, M & PEREIRA, M (orgs). Subalternidades em perspectivas: limites, ausência e devires. Salvador. EDUFBA, 2015. p.125 – 138.

SANTOS, José Henrique de Freitas. **Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil.** In: _____.RISO, Ricardo. Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013. 400p.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. **Modelos vivos em uso:** poesia e performance de Ricardo Aleixo (em) um exercício crítico de literatura contemporânea. 2015. 254 f. Tese (Doutorado) UFPB/CCHLA, 2015.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização do pensamento único a consciência universal.** Rio de Janeiro- São Paulo. Ed. Record. 6° ed. 2001.

SAUNDERS, Tanya. **Cuban Underground Hip Hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity.** EUA: University of Texas Press. 2015.

SILVA JUNIOR, José Geraldo da. **Quadros do reconhecimento:** a comunicação política do movimento Hip-Hop de Curitiba. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. – Curitiba, 2014.

WEINER, Norbert. **Cibernética e Sociedade:** O uso de Seres Humanos. Trad. José Paulo Paes. São Paulo. Ed: Cultrix, 1954. 2° Ed.

Vídeos, Clipes e Documentários

Banda Uó - Dá1LIKE feat. Karol Conka. Faixa do Disco Veneno. 2015. Direção: Mateus Carrilho. Produção: Davi Sabbag. Videoclipe, 04'15". Dekdisc. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Vpxp538vfs>>. Acesso em outubro de 2016.

BIOS VIRTUAL – Aula 1. Palestra ministrada pelo Prof. Muniz Sodré, pesquisador visitante do PPGCom UERJ. 15'13". Rio de Janeiro: PPGCOM UERJ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QplpJCSt7WE>>. Acesso em junho de 2016.

Boss In Drama - Toda Doida. Direção: Rabu Gonzales. Produção: Larissa Conforto e Mariane Rocha. Videoclipe, 03'55". Dekdisc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_8XBjVPjhVg>. Acesso em outubro de 2016.

Divas do Hip-hop. O projeto Divas do Hip Hop é o destaque do Estúdio Showlivre. 58'50". ShowLivre. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=N0NkqijnHPA>>. Acesso em setembro de 2016.

DJ Boss in Drama - Lista VIP (Feat. Karol Conka) [Clípe Oficial]. Direção: Felipe Sassi. Produção: Alana Oliveira, Débora Maciotti, Layla Guchilo e Luiz Gustavo Pustiglione. Videoclipe, 01'04". Dekdisc. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JzNY3JdFBRM>>. Acesso em outubro de 2016.

EMICIDA. Trepadeira (Feat: Wilson das Neves). 5'02". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ShnL-2LeCj4>> Acesso em: janeiro de 2017.

Entrevista com Karol Conká | MIXME. Entrevista concedida por Karol Conká ao Canal MIXME. 07' 06". MIXME. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MsjNcaA7A84>>. Acesso em setembro de 2016.

Karol Conka - Tombei feat. Tropkillaz (Clípe Oficial). Direção: Konrad Dantas. Produção: Pedro Camargo. Videoclipe, 03'28". Skol Music. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SdYXMyJEKZs>>. Acesso em outubro de 2016.

Karol Conka - Maracutaia (Clípe Oficial). Direção: Brendo Garcia e Adriano Gonfiantini. Produção: Tropkillaz e David Marroquino. Videoclipe, 04'11". Skol Music. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AeJ7JCxHWJ8>>. Acesso em outubro de 2016.

Lei Maria da Penha. Composição: Luana Hansen e Drika Ferreira. Produção: Fabrika Filmes Agência: Matriz Comunicação (UCB). 4'06". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gO2pmqIFVNo>> Acesso em: dezembro de 2016.

Letieres leite & orkestra rumpilezz | programa passagem de som. Direção: Max Alvim Carlos Zen. Produção: Valéria M. Giannoccaro. Programa TV, 25'32". SESCTV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AQubEEVVcpo&t=852s>>. Acesso em dezembro de 2016.

Luana Hansen para as Blogueiras Negras 01. Blogueiras Negras. Vídeo: um de quatro da entrevista de Luana Hansen ao Canal Blogueiras negras. Entrevista, 05'54". Blogueiras Negras. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fnbmzwSYzmv>>. Acesso em outubro de 2016.

MC Carol & Karol Conka - 100% Feminista. Produção: Leo Justi & Tropkillaz. Videoclipe, 03'19". Heavy Baile Sounds & Skol Music. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W05v0B59K5s>>. Acesso em outubro de 2016.

CYPHER MACHOCÍDIO. Sara Donato, Luana Hansen, Souto MC, Issa Paz [HD]. 4'57". Direção e edição: DMNA. Produção: DMNA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GJbufgkfY0I>> Acesso em: dezembro de 2016.

Negras em Marcha - Luana Hansen (part.Leci Brandão). Direção: Wildiner Franco. Produção: Anksata Produções. Videoclipe, 03'37". Anksata Produções. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p6kRqzpool3k>>. Acesso em outubro de 2016.

Para quem vai o seu amém? – Luana Hansen. Católicas pelo direito de decidir. 3'35". Disponível em : < <https://www.youtube.com/watch?v=LQ8HadYi4nM>> Acesso em: dezembro de 2016.

PRETXS - episódio 2 | LGBTs na quebrada, apropriação cultural e identidade negra. Revista Vai da pé. 10'39". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4urlWlIMsUE>> Acesso em: agosto de 2016.

Revista R entrevista Luana Hansen. Entrevista de Luana Hansen concedida a Revista R, que tem um trabalho com ativistas. Entrevista, 03'37". Revista R. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwkRsoFhEYs>>. Acesso em dezembro de 2016.

Samba Brasil - Luana Hansen feat Mario, MC Bibol. Católicas pelo direito de decidir. Videoclipe, 04'52. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r2tQMbshqUc>>. Acesso em novembro de 2016.

Sala Criolina recebe Karol Conká (O esquema TV). Produção: Cliolina.com. 4'42". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-7akssw4SL0>> Acesso em: outubro de 2016.

Sobrevivente da Rua. Estilo Solto. Direção: Estilo Solto. Produção: Ugangue. 2015. 4'43". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HkR2aRQUd_k>. Acesso em: março de 2016.

TV PUC-Rio: O som e o estilo de Karol Conka. Entrevista concedida por Karol Conká a TV PUC-Rio. 06'37". Rio de Janeiro: TV PUC-Rio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-xZEnvhKvL0>>. Acesso em setembro de 2016.

Ventre Livre de Fato - MC Luana Hansen. Católicas pelo direito de decidir. Videoclipe, 03'13. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UWe4d_5FQjg>. Acesso em novembro de 2016.

Victoria-black and woman (1978). Produção: Odin Teatret. VHS. Intérpretes (aparições): Eugenio Barba, Victoria Santa Cruz, parte do elenco do Conjunto Nacional de Folclore. Música: Victoria Santa Cruz. Lima: Odin Teatret, 1 VHS (21 min), em branco e preto. Produzido por Odin Teatret & CTLS Film Archives. Áudio em espanhol, sem legendas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C2vnOa9isco>>. Acesso em outubro de 2016.

WHILE I WRITE. This video was produced during her artist/writer residency in Berlin, where she is developing the project "Decolonizing Knowledge: Performing Knowledge". 2015. Direção: Grada Kilomba. Videoclipe performance, 02'33". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>>. Acesso em outubro de 2016.

LPs, CDs, MP3

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Afrociberdelia**. Columbia Records, 1996. CD.

NANA VASCONCESLOS. **Africadeus - N. Angelo - Novelli**. França: Mantra, 1971. CD, Compilação.

KAROL CONKÁ. **Karol Conká**. São Paulo: Prod. Sentimentun; Nave; Cabes, 2011. MP3

KAROL CONKÁ. **Batuk Freak**. São Paulo: Deckdisc, 2013. CD

ELZA SOARES. **A mulher do fim do mundo**. Brasil: Red Bull estúdio, 2015. CD.

ZECA PAGODINHO. **Faixa amarela**. In: Zeca Pagodinho ao vivo. MTV. 2010. DVD.

TASSIA REIS. **Ouçá-me**. In: _____. Outra esfera. Tassia Reis. 2016. CD

Sites, blogs, mídias sociais

BILBOARD BRASIL. **10 mulheres rappers que estão conquistando seu espaço**. 12 Set 2016. Disponível em: <<http://www.billboard.com.br/noticias/10-mulheres-rappers-que-estao-conquistando-seu-espaco/>>. Acesso em: dezembro de 2016.

BRASIL, LUIZA. **5 Rappers brasileiras cheias de estilo que você precisa conhecer**. 23 Out de 2014. Modices. Disponível em: <<http://modices.com.br/estilo/5-rappers-brasileiras-que-voce-precisa-conhecer-so-garotas/>> Acesso em: novembro de 2016.

DERY, Mark. **Black to the Future: Afro-Futurism 1.0**. 04 Nov 2002. Disponível em: <<http://www.detritus.net/contact/rumori/200211/0319.html>>. Acesso em: junho de 2016.

HEBREU, Anderson de. **7 mulheres do rap brasileiro que você precisa conhecer**. Noticiário Periférico. junho de 2015. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/7-mulheres-do-rap-brasileiro-que-voce-precisa-conhecer/>>. Acesso em: dezembro de 2016.

JUNKES, Guilherme. **Dia da mulher: conheça as rappers que dominarão o Brasil**. 08 Mar 2013. Disponível em: <<http://www.vaiserrimando.com.br/2013/03/08/dia-da-mulher-rappers-dominarao-brasil/>>. Acesso em: setembro de 2016.

PAZ, Issa. **Mais 10 Mulheres Do RAP Que Você Precisa Conhecer**. 26 Jul 2015. Site Polifonia Periférica. Disponível em: <<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2015/06/mais-10-mulheres-do-rap-que-voce-precisa-conhecer/>>. Acesso em: novembro de 2016.

VIANNA, Hermano. **Filosofia do dub**. 09 Nov 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0911200305.htm>> Acesso em Março de 2016.