



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas

AFROSSURREALISMO: A CANÇÃO DA IMAGINAÇÃO RADICAL PRETA

Yuri Costa

Rio de Janeiro/RJ

2023

Yuri Costa

AFROSSURREALISMO: A CANÇÃO DA IMAGINAÇÃO RADICAL PRETA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente

Rio de Janeiro/RJ

2023

CIP - Catalogação na Publicação

C837a Costa, Yuri
Afrossurrealismo: A canção da imaginação radical
preta / Yuri Costa. -- Rio de Janeiro, 2023.
247 f.

Orientador: André Parente.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

1. Afrossurrealismo. 2. Afrofabulação. 3.
Fugitividade. 4. Radicalismo Preto. 5. Vanguarda
Preta. I. Parente, André, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR
YURI COSTA DA SILVA RODRIGUES NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos dezesseis dias do mês de novembro de dois mil e vinte e três, às dezenove horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Yuri Costa da Silva Rodrigues, intitulada: **“Afrosurrealismo: a canção da não-teoria da imaginação radical preta”**, perante a banca examinadora composta por: André de Souza Parente [orientador(a) e presidente], Roberto Carlos da Silva Borges e Janaína Pereira de Oliveira. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

Dada a qualidade da dissertação, sua relevância, interesse, novidade e escrita, recomendamos a publicação da mesma.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 16 de novembro de 2023

André de Souza Parente [orientador(a) e presidente]

Roberto Carlos da Silva Borges [examinador(a)]

Janaína Pereira de Oliveira [examinador(a)]

Yuri Costa da Silva Rodrigues [candidato(a)]

*Para as detetives místicas
(cantantes
dançantes
flutuantes)
prontas para fazer uma apreensão.*

AGRADECIMENTOS

Laroyê! Aos orixás e a quem me guarda, me acolhe e me dá benção; ao Manso Dandalungua Cocuazenza e ao Manso Dandalungua Mona Oxê Ogodó. Pedimos licença para os trabalhos começar.

Ao pai e à mãe, tios, avós, bisavós. Natanael, Denize, Dayse, Jorge, Mariana, Wilma, Astrô, Dulce. Cujos sonhos carrego em pele, sangue, suor e lágrimas. Cujos sacrifícios - mas também alegrias - me moveram até aqui.

A Pérola, Joãozinho, João Barreto, Louise, Janyne, Natasha, Paulo. Escrever uma dissertação é um processo solitário, e, quando a gira girou, era de se esperar que ninguém suportasse; mas quando o vento parou e a água baixou, lá estavam vocês. Entre pandemias, desgovernos, inseguranças, violências e todos os atravessamentos que implicam a vida de um jovem preto num mundo que é moinho, o partilhar do amor é o que constantemente me liberta desta terra e me permite sonhar com o voo; à Vida que partilhamos todos os dias.

A Viviane Ferreira, Kariny Martins, Fabio Rodrigues Filho, Vinicius Silva, e Bruno Ribeiro, companheiros do cinema e do *pensar* sobre o cinema, do compartilhar de sonhos, cujas discussões (percebo agora que talvez vocês não soubessem disso!) constantemente ofereceram rotas para este documento e seguem a muito me inspirar.

A André Parente, pela orientação e pelo carinho ao longo destes anos; por não apenas guiar esta andança pelos múltiplos e frequentemente intimidadores caminhos da academia, como pelo suporte, compreensão e tranquilidade nos momentos em que estes mesmos caminhos poderiam me engolir. A Ana Paula Alves Ribeiro, que leu a primeira versão do projeto, três anos antes dele se tornar uma dissertação. A Vinicius Kabral Ribeiro e Carol Almeida, pela presença e pela avaliação de uma primeira versão de parte deste texto, no contexto da qualificação. A Janaína Oliveira, Roberto Borges e Victa Pereira, que integram agora a banca de defesa. A Tatiana Carvalho Costa, Kênia Freitas, Juliano Gomes, Bernardo Oliveira, Lorena Rocha, Gabriel Araújo, Diego Paleologo, entre tantos outros cujos textos e caminhos se cruzaram aos meus, me inspirando todos os dias.

A Naaria, que me ajudou a segurar as pontas mesmo nos momentos em que tudo parecia desabar; às profissionais pretas da saúde mental, cujo trabalho se funda na crença de que o bem viver é possível, mesmo na distopia brasilis.

À Associação de Profissionais do Audiovisual Negro, casa à qual sempre retorno, onde todos estes caminhos se encontram.

A Terri Francis, por gentilmente ceder a bibliografia de seu trabalho para esta pesquisa; a Rodrigo Ribeiro-Andrade e Bernardo Oliveira, pela cessão das imagens de *Solmatalua*.

À UFRJ e à Bolsa Capes; à educação pública brasileira, que possibilitou este trabalho.

A todas as artistas e autoras aqui citadas, pelos sonhos e pelo amor à pretitude. Boa noite àquelas que se encontraram no amor, essa gente que vem de lá, pequenininho... Que abre caminhos para o sonhar e o estilhaçar deste mundo - a única tarefa ética possível.

E a você, leitora, que está comigo neste aqui e agora, e vai descobrir que não é possível a esta gira girar - a esta quebra quebrar - sem música. Me acompanhe na fina tonalidade deste canto preto, o negrume da noite infinita; pegue uma cerveja, um vinho ou o veneno de sua escolha, e ergamos nossos copos num brinde. Acompanhe a roda desta canção no código abaixo - e que soem os acordes do sonho.



Aqui, dizia ela, aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amem isso. Amem forte. Lá fora não amam a sua carne. Desprezam a sua carne. Não amam seus olhos; são capazes de arrancar fora os seus olhos. Como também não amam a pele de suas costas. Lá eles descem o chicote nela. E, ah, meu povo, eles não amam as suas mãos. Essas que eles só usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! Amem. Levantem e beijem suas mãos. Toquem outros com elas, toquem uma na outra, esfreguem no rosto, porque eles não amam isso também. Vocês tem de amar, *vocês!* E não, eles não amam a sua boca. Lá, lá fora, eles vão cuidar de quebrar sua boca e quebrar de novo. O que sai de sua boca eles não vão ouvir. O que vocês gritam com ela eles não ouvem. O que vocês põem nela para nutrir seu corpo eles vão arrancar de vocês e dar no lugar os restos deles. Não, eles não amam sua boca. *Vocês* têm de amar. É da carne que estou falando aqui. Carne que precisa ser amada.

Toni Morrison (2007, p. 126), *Amada*.

Os sujeitos supremacistas são sempre os que se veem como o Mundo, daí, mesmo quando cheios de boa vontade em lidar com a *diferença*, acabam sintomatizando como ela também foi sentida e formulada via o espelho de um único mundo, o mundo do supremacismo. Já as minoridades do planeta são muitos mundos, nunca holísticos, jamais completamente identificados; são mundos *fugitivos*, mundos secretos, não por serem escondidos, mas sim por carregarem seus segredos onde todos sabem que existimos e não nos veem, não nos escutam e, conseqüentemente, não nos alcançam. Apenas nos veem em fuga quando tais mundos estão a impedir o suposto equilíbrio do Mundo do Mesmo.

José Juliano Gadelha (2019, p. 7), *O Sensível Negro: rotas de fuga para performances*.

RESUMO

O afrossurrealismo como não-teoria; como espaço vazio onde deveria haver um conceito. É o fugidio de sua indefinição que guia este trabalho, menos uma análise comprometida com o esgotamento de suas possibilidades do que um flerte com a fuga, o infinito incapturável, do radicalismo preto em seu cerne. Navegando entre a herança parisiense e a tradição radical preta, do pensamento pós-colonial aos estudos pretos, entre atritos inconciliáveis e projetos comuns, esta utopia pirata, uma fina canção pelo e para o fim do mundo, busca fabular uma história improvisada, a improvisação de uma improvisação, a constantemente remontar e se remontar no balançar atonal das múltiplas vozes que compõem a multidão sonhadora, o coro que sonha os sonhos de liberdade. Parcialmente inventado, parcialmente encontrado, o afrossurreal quebra e é quebrado em quatro cortes - quatro improvisações de uma história im/possível -, a partir dos trabalhos e apropriações de D. Scot Miller, Robin D. G. Kelley, Terri Francis e Rochelle Spencer. Ao cortar e serem cortados por obras de Aimé e Suzanne Césaire, Henry Dumas, Ralph Ellison, Samuel R. Delany, Arthur Jafa, Toni Morrison, entre outras, e pelas contribuições de Paul Gilroy, Édouard Glissant, Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Jota Mombaça, Saidiya Hartman, Tavia Nyong'o e tantas e tantas, a rebelião poética - a rebelião da imaginação - anima e é animada pela contradição e o choque; pela divergência e pela convergência; por palavras que não chegam lá, e fazem-se soar nas notas que desalinham a ordenação do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Afrossurrealismo; Afrofabulação; Fugitividade; Radicalismo Preto; Vanguarda Preta.

ABSTRACT

Afrosurrealism as a no-theory; as placeholder for a concept. It is the elusiveness of such indefiniteness that guides this work, less an analysis committed to the exhaustion of its possibilities than an engagement with the fugitive, an uncapturable infinity, of Black radicalism at its core. Navigating between the Parisian heritage and Black radical tradition, from postcolonial thought to Black studies, between irreconcilable clashes and common projects, this pirate utopia, a fine chant for and through the end of the world, seeks to fabulate an improvised story, an improvisation of an improvisation, constantly reassembling itself in the atonal swing of the multiple voices that make up the dreamy crowd, the choir that dreams the dreams of freedom. Partially invented, partially found, the afrosurreal breaks into four cuts - four improvisations of an im/possible history -, based on the works and appropriations of D. Scot Miller, Robin D. G. Kelley, Terri Francis and Rochelle Spencer. By cutting and being cut by the works of Aimé and Suzanne Césaire, Henry Dumas, Ralph Ellison, Samuel R. Delany, Arthur Jafa, Toni Morrison, among others, and by the contributions of Paul Gilroy, Édouard Glissant, Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Jota Mombaça, Saidiya Hartman, Tavia Nyong'o and so many others, the poetic rebellion - the rebellion of the imagination - animates and is animated by contradiction and shock; by divergence and convergence; by words that don't go there, and are sounded in the notes that misalign the order of the world.

KEY-WORDS: Afrosurrealism; Afrofabulation; Fugitivity; Black Radicalism; Black Avant-garde.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>The tribute money II</i> (2012), de Kehinde Wiley	37
Figura 2 - <i>World Exposition</i> (1997), de Kara Walker	38
Figura 3 - <i>La Jugla</i> (1943), de Wifredo Lam	39
Figura 4 - <i>A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant</i> (2014), de Kara Walker	53
Figura 5 - Capa do disco <i>Lovesexy</i> (1988), de Prince	89
Figura 6 - Fotografia da exposição <i>Party Time: Re-imagine America</i> (2009), de Yinka Shonibare	89
Figura 7 - <i>Emily and Daughter</i> (2002), de Deana Lawson	120
Figuras 8 a 10 - <i>4:44</i> (2017), clipe de Arthur Jafa para Jay-Z.	129
Figura 11 - Cena do filme <i>Tonsler Park</i> (2017), de Kevin Jerome Everson	131
Figura 12 - Cena de <i>Symbiopsychotaxiplasm: Take One</i> (1968), de William Greaves	134
Figura 13 - William Greaves em <i>Symbiopsychotaxiplasm: Take One</i> (1968)	136
Figura 14 - Trechos de <i>8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America, a Moving Picture by Kara E. Walker</i> (2005)	139
Figura 15 - Cena de <i>Space Is The Place</i> (1974), dirigido por John Coney	142
Figura 16 - Cena de <i>Space Is The Place</i> (1974)	143
Figura 17 - Trecho de <i>Intermittent Delight</i> (2007), de Akosua Adoma Owusu	145
Figura 18 - Imagem de <i>Me Broni Ba</i> (2009), de Akosua Adoma Owusu	146
Figura 19 - <i>The Lincoln Film Conspiracy: Le Tete Sans Corps</i> , cartão de Ida Diane Archer.	147
Figura 20 - <i>The Lincoln Film Conspiracy: The Tales of Hoffman, Antonia's Tale</i> , cartão de Ida Diane Archer.	148
Figura 21 - <i>Everybody Dies!</i> (2016), de Nuotama Bodomu	149
Figura 22 - <i>still/here</i> (2000), de Christopher Harris.	151
Figura 23 - O "lugar afundado" em <i>Corra!</i> (2017), de Jordan Peele.	153
Figuras 24 e 25 - <i>Apeshit</i> (2018), clipe de The Carters.	154

Figura 26 - Imagem promocional de <i>Random Acts of Flyness</i> (2018), de Terence Nance.	154
Figuras 27 a 31 - <i>Until The Quiet Comes</i> (2012), de Khalil Joseph.	156
Figuras 32 a 35 - Trechos de <i>Rebirth Is Necessary</i> (2017), de Jenn Nkiru.	158
Figura 36 - Uma das diversas sequências musicais a interromper a narrativa de <i>Ten Minutes To Live</i> (1932), de Oscar Micheaux	162
Figuras 37 e 38 - Trechos de <i>Love Is The Message, The Message Is Death</i> (2016), de Arthur Jafa.	172
Figura 39 - Sequência de <i>Love Is The Message, The Message Is Death</i> (2016), de Arthur Jafa.	173
Figura 40 - <i>Woman after Her Last Wound</i> (2013), de Rachel Eliza Griffith	186
Figuras 41 a 43 - <i>Solmatalua</i> (2022), de Rodrigo Ribeiro-Andrade.	209

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. primeiro corte: O MANIFESTO AFROSSURREALISTA	31
1.1 PRINCÍPIOS DE UM MANIFESTO	31
1.2 O IN/VISÍVEL	40
1.3 DESDOBRAMENTOS	51
2. segundo corte: PRETOS, MARRONS E BEGES SONHAM COM LIBERDADE	55
2.1 OUTRAS NARRATIVAS SOBRE O SURREALISMO PRETO	55
2.2 A IMAGINAÇÃO RADICAL DE KELLEY	59
2.3 APROXIMAÇÕES ENTRE MILLER E KELLEY	76
3. primeiro intervalo: SURREALISMO NO GLOBO	78
3.1 NAS ROTAS DO ATLÂNTICO	78
3.2 OS SURREALISTAS DO ATLÂNTICO NEGRO	85
3.3 <i>ESTRELA IMPERIAL</i> , PLEXIDADE E HIBRIDISMO	92
3.4 (RE)IMAGINANDO UM FIM DO MUNDO	103
4. terceiro corte: O CÂNTICO DA NÃO-TEORIA	118
4.1 PARCIALMENTE INVENTADO, PARCIALMENTE ENCONTRADO	118
4.2 RASTROS DE UM CINEMA AFROSSURREALISTA	130
4.2.1 O cinema de blues de Kevin Jerome Everson	130
4.2.2 William Greaves (e suas outras palavras para jazz)	134
4.2.3 A(s) fantasia(s) de Kara Walker	139
4.2.4 Após o fim do mundo de Sun Ra	141
4.2.5 Comentário/Diários	144
4.3 MULTIPLICAÇÕES	148
5. segundo intervalo: A MENSAGEM	160
6. quarto corte: A (NOVA) FICÇÃO SURREALISTA DA DIÁSPORA	177
6.1 UM GÊNERO	177

6.2 UM GÊNERO DENTRE OUTROS GÊNEROS	181
6.3 UM COMENTÁRIO	193
7. terceiro intervalo: AS ARTES DO PRESENTE	194
7.1 TENSÕES COM O AFROFUTURISMO	194
7.2 AGORA MESMO / à futuridade	199
jam: CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERÊNCIAS	212
ANEXOS	238
ANEXO A - MANIFESTO AFROSSURREAL	238
ANEXO B - AFROSURREAL MANIFESTO	243

INTRODUÇÃO

*"É preciso começar.
Começar o quê?
A única coisa no mundo que vale a pena começar:
O Fim do mundo ora essa."
Aimé Césaire (2012, p. 43)*

a ruptura acelerada da substância fônica irreduzível, que é onde reside a universalidade. Aqui está a universalidade: nessa quebra, nesse corte, nessa ruptura. A canção cortando a fala. O grito cortando a canção. O furor cortando o grito com silêncio, movimento, gesto. O Ocidente é um hospício, com um receptáculo consciente e premeditado da magia preta. Cada desaparecimento é um registro. Isso é ressurreição. Insurreição. Espalhe [*scat*] a magia preta, mas espalhar ou dispersar não é admitir infirmitade. O som posterior é mais do que uma ponte. Ele rompe a interpretação mesmo quando o trauma que registra desaparece. Amplificação de um semblante arrebatado, retrato acentuado. Não há necessidade de descartar o som que emerge da boca como a marca de uma separação. Sempre foi o corpo inteiro que emitiu o som: instrumento e dedos inclinados. Sua bunda está no que você canta. Dedicado ao movimento dos quadris, dedicado por esse movimento, o corpo harmologicamente rítmico. (MOTEN, 2023, p. 76-77)

Ressurreição. Insurreição. *Repetição*. A canção preta (que) inunda a noite. O cântico - a reza - a improvisação - a oração pelo fim do mundo, por amor à pretitude¹.

¹ A leitora notará um bailado entre múltiplos termos para referenciar a experiência das gentes pretas neste trabalho: pretitude, negridade, negritude, negrura... bem como suas flexões. Cada termo carrega em si sua particularidade irreduzível - particularidade esta rastreável de acordo com seu uso nas discussões e citações de autores e autoras que compõem os *samples* e as interpolações desta dissertação. Por isso, não me dedicarei, aqui, a discerni-los conceitualmente, ao menos não dentro da demanda do rigor científico, ao mesmo tempo que não os utilizarei de forma sinonímica; ainda que não sejam os mesmos - ainda que guardem entre si diferenças abissais de reflexão, inflexão, poética, projeto de futuridade -, a definição perfeitamente razoável - a classificação - pode limitar não apenas seus alcances e estabelecer fronteiras rígidas e enrijecidas para suas cosmogonias, como também os diálogos - os ruídos, as canções atonais e improvisadas - que na cacofonia das múltiplas vozes seriam possíveis. Como você verá, a recusa à classificação é muito cara para este trabalho. Se muito, declaro que, em minha própria escrita (e nas traduções que faço de leituras de obras publicadas em outros idiomas), privilegio o termo "pretitude", utilizando-o a partir da fala de Gadelha (2019, p. 21): "Utilizo o termo pretitude neste artigo para afirmar as vidas lidas como negras, desvinculando-as do imaginário racista responsável pela criação do personagem O Negro." Da mesma forma, adoto "negridade" em referência ao trabalho de Denise Ferreira da Silva, e "negro/a", por exemplo, ao lidar com os trabalhos de poetas da Negritude, mantendo a coesão para com o termo que os mesmos escolheram para se definir, e nas citações diretas e indiretas aos trabalhos de Achilles Mbembe, Paul Gilroy, Édouard Glissant, bell hooks e outras e outros, pois assim suas obras foram traduzidas. Há, obviamente, espaço para a improvisação no intervalo entre estes termos da forma como aqui aparecem. Encaro a improvisação como um convite: entre e dentre a opacidade dos significados.

Esta polifonia - *poliventualidade* [*polyventuality*] (Jafa, 1998, p. 253) - me parece um microcosmos do próprio caráter do afrossurrealismo e (que por sua vez também o é) de minha própria experiência junto à pretitude: são projetos nem sempre afinados na mesma nota - muitas vezes, (co)existem tensionados uns com outros. Todos, porém, insistem em/por um amor comum à pretitude e a seu caráter insubmisso diante do mundo como o conhecemos. Preservar a polifonia e o caos-mundo que a acompanha, as zonas de dissenso, as múltiplas e dissonantes rotas de fuga, as tensões, os atritos, as convergências e divergências, as distâncias intransponíveis, as singularidades irreduzíveis, é, aqui, preservar os passos d(e um)a dança improvisada da(s) futuridade(s), sempre por se fazer em/por uma forma muito própria de antevisão; é preservar a atonalidade necessária para esta canção.

Foi em 1984 que James A. Snead (1990) nos apresentou sua elegia sobre o gesto de repetir na cultura "preta", elevado à posição de importância ontológica como marcador de sua distinção para com a cultura "europeia" (BRACKETT, 2000, p. 117) - ou melhor, da ficção ontológica que fabrica esta distinção, segundo a diferença como a conhecemos, e encarcera a pretitude na sempre já-dada e inescapável exterioridade. Não é que a repetição seja de toda estranha à Europa, Snead argumenta; visões cíclicas da história estavam presentes naquele território bem antes do advento do historicismo. Mas é com a máxima hegeliana, no curso do pós-iluminismo e do desenvolvimento do Ocidente - por si só definido em oposição à escuridão do continente africano, desprovido de e fora da história -, que a repetição é solapada pela noção de *progressão*. Repetir, sob essa perspectiva, gera um ciclo de acumulação e diferenciação, pelas quais a própria repetição é avaliada e traduzida num vocabulário de crescimento e desenvolvimento; estamos falando de outros termos para descrever a tarefa colonial (SNEAD, 1990, p. 65-66), na cena em que a natureza se torna um problema - em que a repetição, *readequada* ontologicamente, determina que o mesmo privilégio não estaria disponível para África e as gentes africanas, cuja existência escura não se voltava para objetivos, mas para viver *no momento* (BRACKETT, 2000, p. 118).

A repetição pode ter sido escondida, reduzida e renegada, mas a história desse negro é um pouco diferente (DA VIOLA, 1978). Batuque na cozinha a sinhá nunca quis (PIXINGUINHA, DE JESUS, DA BAHIANA, 1968), mas de forma alguma poderia silenciar a canção atonal da cultura preta. Ela, que aceitara a inevitabilidade da repetição como uma forma de beleza (ibidem). Ela, que destaca sua existência através, por exemplo, de cerimônias periódicas em que a cosmogonia, isto é, a origem e a estabilidade das coisas, prevalece justo por re-ocorrer. É o *corte* - uma *quebra* abrupta que nos leva de volta ao início - a mais franca expressão de sua aquiescência do repetir. E, de fato, o corte se *repete* ao longo das expressões pretas. Não à toa, essa forma encontra sua mais característica manifestação rítmica na música, na dança e na linguagem (SNEAD, 1990, p. 67). Como o *mesmo que muda* [*changing same*]² de Baraka (1998),

pode-se encontrar o "corte" inscrito em *todas* [sic] as formas vernaculares pretas, do ring ao rap. Uma breve pesquisa das formas representativas confirmará: o blues, com seus três acordes, doze compassos, e padrão AAB;

² Como resumido por Nyong'o (2018, p. 22-23, tradução nossa): Baraka "invocou a frase como uma forma de reconciliar o ostensivo contraste entre tendências comerciais e vanguardistas na música preta, que caracterizou como 'a mesma família olhando para coisas diferentes'. (...) Desenvolvido por Baraka para aproximar a crítica do pop preto e do jazz para um diálogo mais eficiente, [o termo] não visava entretanto nenhuma convergência ou transcendência final da diferença. No lugar, apontava-nos para o fenômeno que discutirei (...) sob a rubrica de 'socialidade angular' [*angular sociality*]."

mudanças "Rítmicas" ["*Rhythm*" *changes*] (a base de progressão harmônica em "I Got Rhythm" de Gershwin) no jazz, e especialmente no bebop, o padrão AABA de trinta e dois compassos que, em um tempo extremamente rápido, começa a assumir uma similar experiência [*experiential cast*] do padrão AAB do blues, com um acorde adicionado (...); o ostinato vamp no fim de canções gospel e da maioria das canções do soul, que permite que improvisações vocais/instrumentais de progressiva intensidade, causando uma mudança na música correspondente a um alto nível de energia; os curtos ostinatos do funk, que permitem o mesmo tipo de intensidade improvisatória, agora dispersa pela canção inteira; e os samples do rap, que criam seus "cortes" em dois níveis: os ostinatos formados a partir dos samples e a repetição intertextual de materiais previamente gravados e circulados. (BRACKETT, 2000, p. 118, tradução nossa)

A repetição e o corte "são o que torna possível a *improvisação*, uma vez que quem improvisa fia-se na recorrência em diversos níveis: a batida, o ostinato, a sequência harmônica" (ibidem, tradução e grifo nossos). O binômio de "chamado e resposta", presente nos lamentos das igrejas pretas, constitui por si só múltiplos ritmos que constante e mutuamente se interrompem e retornam; a improvisação também faz parte dele, ocasionando a participação aleatória do grupo em cortes espontâneos. No jazz, além de introduzir uma nova virada rítmica que se distingue da que fora tocada até então, o corte "é a imprevisibilidade com a qual o solista se afasta da melodia [*head*] ou do tema e de sua sequência harmônica usual, ou com a qual o baterista se afasta da batida primária da canção, aceita e familiar" (SNEAD, 1990, p. 68-69, tradução nossa). Os dois traços básicos da musicalidade africana - *repetição e improvisação* -, unidos em

provocar a manifestação da força eletrizante. É inelutável a repetição: nos fenômenos naturais, no ciclo das estações e dos dias, na linguagem, no amor, na própria dinâmica do psiquismo (Freud insiste, por exemplo, no caráter repetitivo da pulsão). Acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação, ou do mito, que resiste ao efêmero, ao passageiro. O mito implica a eterna reiteração de uma mesma forma, de um destino, mas dando margem a variações. A improvisação é, precisamente, a ativação da margem mítica - que permite o confronto de um instante real, imediato, particular (provindo de uma base matricial) - com a temporalidade instituída pela vida social e produtiva. (...) O jogo musical negro implica uma negação desse tempo coercitivo, unidimensionalizado pela ética protestante do capitalismo. Pelo tempo que se escande ou se repete, como no ritual, reanima-se o sentimento de comunidade e, reiterando-se formas duradouras, retorna-se à matriz, à *Arkhé*. Pela acentuação do aqui e agora (improvisação), afirma-se coletivamente (a improvisação dá-se sempre num quadro comunal) a força da vida presente, com todos os seus traços de alegria, mas também de crueldade, como na dimensão do sagrado, em que se revela a radicalidade do real. Ao poder de Prometeu, o jazz opõe o axé de Legba ou Exu, deus africano bastante afim à movimentação sensual de Dionísio (SODRÉ, 2019, p. 132-133).

É, afinal, a *repetição* - tanto sua qualidade inacabada quanto de *inacabar* a canção; da música que não se encerra, mas se refaz ao ser feita, ao ser implodida, ao ser remontada Outra-mente; da "fuga para onde essas palavras rumam; fuga onde a gente se encontra" (MOMBAÇA, 2021a, p. 16) - que permite a *improvisação* - que é, em si, a declaração, a forma, o veículo para e a própria condição de amor à pretitude - um amor sincero e puro de um escuro igual o meu -, este instrumento em construção presente e desfeito na presença (MOTEN, 2021, p. 139; CANDEIA, 1978a), com o qual se é *nada* e, por ser nada, se é *tudo*³. Improvisação pois sabemos: é o que acontece quando *palavras não chegam lá*.

Palavras não chegam lá. É apenas a música, apenas o som, que chega lá? Talvez essas notas e frases tenham mapeado o terreno e percorrido (pelo menos parte dele) o espaço entre aqui e lá.

Palavras não chegam lá: isso implica uma diferença entre palavras e sons; sugere que as palavras são, de alguma, restringidas por sua redução implícita aos significados que carregam - significados inadequados aos ou separados dos objetos ou estados das coisas que envolveriam. O que também está implícito é a falta de inflexão; uma perda de mobilidade, deslizamento, curvatura; uma falta de sotaque ou afeto; a impossibilidade de uma depreciação ou fissura e o *excesso* - ao invés da perda - de significado que implicam. (MOTEN, 2023, p. 79)

E se o funk viesse a ser o princípio de um esforço histórico experimental - *fugaz e experimental*, cuja progressão ou repetição fiéis são desencorajadas em prol de uma repetição animada somente através de um novo corte? E se esse esforço fosse dançado Outra-mente? E se a socialidade angular [*angular sociality*] do *mesmo que muda*, de James Brown, de Marvin Gaye, de Jorge Ben Jor, de Sandra de Sá (MENEZES, 1993a), do qual o funk, o jazz, o samba e o chamado e resposta fazem parte⁴ - essa "interação dinâmica ou entrelaçamento dos

³ "(...) o que é a condição de ser nada? O que é a condição de ser coisa [*thingliness*]? O que é a pretitude? Qual a relação entre as condições de ser prete, coisa e nada e as operações (de/re)generativas daquilo que Deleuze chamaria de *uma vida* em comum? Aonde vamos e por quais meios começar com os estudos da pretitude? É possível existir uma sociologia estética ou uma poética social do nada? Podemos performar uma anatomia da coisa ou produzir uma teoria da máquina universal? Mesmo frente às dificuldades brutalmente impostas à vida preta, nossa aspiração é motivo de celebração. Não porque celebrações supostamente nos façam sentir bem ou nos deixem melhor, ainda que não houvesse nada de errado se fosse esse o caso. É, em vez disso, porque o motivo para celebração se revela a condição de possibilidade do pensamento preto que anima as operações pretas que produzirão a reviravolta definitiva, a virada definitiva desse filho da puta. A celebração é a essência do pensamento preto, é o que anima as operações pretas, que são, em primeira instância, nossa socialidade sobrecomum, subterrânea, submarina. (...) não simplesmente estar entre as sues; e sim, também, viver em despossessão, viver entre as pessoas que não podem possuir, aquelas que não têm nada e que, não tendo nada, têm tudo." (MOTEN, 2021, p. 138, 158)

⁴ Muniz Sodré (2019, p. 142): "As analogias entre jazz e samba são possíveis, não devido a simples traços morfológicos das duas formas musicais, mas em virtude da identificação entre os processos simbólicos acionados pelas culturas negras da diáspora". E ainda: "O desenvolvimento do jazz tem muito a ver com as 'pequenas Áfricas' - quarteirões inteiros habitados por artistas e boêmios ou então umas poucas ruas com bares e casas de espetáculos - que se disseminaram através do espaço norte-americano a partir dos anos 1920. Nos bairros negros organizavam-se fatores de sociabilidade e de comunicação específicos que não só propiciavam uma mediação com a sociedade economicamente hegemônica, como também uma criatividade musical

corpos, cada qual mantendo seu próprio tempo", que faz a história ao mostrar a história sendo feita e, ao fazê-lo, desfaz a história (NYONG'O, 2018, p. 22-23) -, pudesse ser usada para acompanhar a coreografia de um passo para frente e outro para trás, para o lado e para o outro, da história preta (ibidem, p. 88)? "Na contradição imposta pela morte social e nossas vidas irreduzíveis a ela" (MOMBAÇA, 2021a, p. 13), e se, como Hartman (2021a), ao fabularmos, *improvisássemos* uma história, parcialmente inventada e parcialmente encontrada?

A improvisação está localizada em um abismo aparentemente intransponível entre sentimento e reflexão, desarmamento e preparação, fala e escrita. A improvisação - como indicam as raízes linguísticas da palavra - é geralmente entendida como um *discurso sem antevisão*. A improvisação, em qualquer possível excesso de representação que seja inerente a qualquer desvio da forma provável, sempre opera também como uma espécie de descrição prenunciadora, se não profética, de forma que os recursos teóricos embutidos na prática cultural da improvisação invertam, mesmo quando confirmam, a definição que a etimologia implica e os pressupostos teóricos que ela fundamenta. Aquilo que não tem antevisão nada mais é do que a antevisão. E se a improvisação deve ser pensada de outra forma que não *simplesmente* ação ou fala sem antevisão, você precisa olhar para frente com um tipo de torque que molda o que está sendo olhado. (...) A improvisação já é uma improvisação da improvisação: através das oposições implícitas à etimologia, através da temporalidade prescritiva e diferencial dessas oposições - por um lado, anárquica e não fundamentada, abrindo uma crítica das tradições e da Tradição, e, por outro, sem inscrição simples e ingênua, não planejada e não historicamente dirigida; de um lado, é a própria essência do visionário, o espírito do novo, um planejamento organizacional da e na associação livre que transforma o material e, de outro, manifesta-se no e como o material. (MOTEN, 2023, p. 106-107)

São quatro os cortes que se ofertam aqui. Quatro canções de uma canção. Quatro sonhos de liberdade, gritos de lamento, quatro milhões (*sessenta milhões e mais*) de performances pretas, cartas de amor à pretitude. *Parcialmente inventados, parcialmente encontrados*. Aqui, onde "a noite infinita já não nos assusta, porque nossos olhares comungam com o escuro e com a indefinição das formas"; onde "apenas morremos quando precisamos recriar nossos corpos e vidas" (MOMBAÇA, 2021a, p. 14); onde "a vida infinita escorre para fora, além e aquém do destino que nos foi designado pelo futuro branco cis-heteropatriarcal" (GUEDES, 2021, p. 134); onde a pretitude é "a negação da sociedade civil, base sobre a qual a vida social pode florescer" (NYONG'O, 2018, p. 173, tradução

expansiva. Pode-se dizer que o bairro negro impunha ao músico o jazz, pressionava-o numa determinada direção artística (...) No universo musical negro-brasileiro, a criatividade sempre seguiu também os caminhos da convivência popular, seja nos morros, em redutos como a Praça Onze e as festas da Pena ou em 'roças' litúrgicas, mas também em bairros do tipo da Zona Norte do Rio de Janeiro, onde laços de família e de vizinhança alimentavam a produção musical" (ibidem, p. 147-148).

nossa); onde a canção preta inunda a noite - o grito forte dos Palmares (DA VILA, 1988), o grito forte que *corta e é cortado* por Palmares; aqui e agora; *papai, acho que quero dançar!* (PRINCE, 1985)

Em 2018, descobri o afrossurrealismo durante o desenvolvimento de meu curta-metragem *EGUM* (2020). Naquele momento, era de meu interesse buscar referências dentre linguagens especulativas para lidar com a experiência preta e pensar como isso poderia ser executado em meu próprio trabalho como realizador. Havia acabado de ler *Amada*, o épico de Toni Morrison (2007), e me voltava para a estética do terror como uma forma de narrar a ansiedade e a dimensão sensível da racialidade a partir da trama de uma família preta perturbada pela persistência da colonialidade e pelo niilismo diante da mesma. Mas foi o encontro com o afrossurreal que assentou o potencial fabular da narrativa, bem como a liberdade poética para operar a linguagem cinematográfica não apenas fora dos códigos do realismo, como próximo de uma cosmogonia narrativa nagô, necessariamente disruptiva frente à ordenação do mundo.

Ao longo de minha pesquisa inicial, que desaguaria não apenas na produção do filme, mas também na escrita de um relatório teórico apresentado como trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social pela UFRJ - casa essa à qual retorno para a elaboração deste ensaio -, as possibilidades de um surrealismo preto se desenhavam como um misterioso universo inteiramente novo, cujos limites pareciam ainda desconhecidos para além de suas fronteiras não-fronteiriças; surgia ali um flerte para um trabalho maior, tanto em minha cinematografia (que continua a se desenvolver até hoje) quanto na academia. Passados três anos, em 2021, passei a integrar o corpo de discentes do curso de mestrado da Escola de Comunicação da UFRJ, no desejo de pensar uma possível historiografia do afrossurreal junto ao cinema preto brasileiro. Estava encantado com a possibilidade de estender aquela sensibilidade particular à análise dos filmes de Odilon Lopes e Zózimo Bulbul, ou de Yasmin Thayná, Grace Passô, Castiel Vitorino Brasileiro e Everlane Moraes...

Mas notei que era necessário dar um passo atrás. Antes de pensar a presença de uma estética e uma história cinematográfica do afrossurrealismo no Brasil, como proposto inicialmente para esta pesquisa, era necessário pensar o afrossurrealismo em si. Até o momento da escrita deste texto, há poucos trabalhos em português que tocam na questão do afrossurreal; há menos ainda trabalhos extensivos, mesmo em inglês (a primeira publicação em formato de livro voltada para o tema foi lançada apenas em 2020), de forma que as

dezenas, quiçá centenas, de conteúdos produzidos desde a publicação do Manifesto Afrossurreal, de D. Scot Miller (2009a) encontram-se profundamente fragmentadas.

Havia, portanto, a necessidade de explorar o conceito mais profundamente e responder à pergunta: é possível narrar uma história da presença preta no surrealismo - ou de um inteiro novo paradigma, mesmo vários novos paradigmas, à parte do surrealismo enquanto vanguarda histórica? O que a experiência preta e as lutas por liberdade e descolonização têm a ver com o maravilhoso?

O surrealismo, de fato, teve sua fagulha nos quintais parisienses de Breton e companhia, mas não parou por lá. Ainda assim, nessa jornada, encontrei diversos autores a enxergá-lo por meio de relações cristalizadas, quase hierárquicas, a partir de uma certa submissão à proposta original dos manifestos do grupo de Paris e da "fúria revolucionária de gabinete" de Breton (NAZARIO, 2008, p. 38). Nestes termos, ignora-se ou meramente se critica as reconhecidas contradições do movimento, da difícil aliança de suas influências dos românticos⁵, Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud - cuja definição do "poeta como vidente" foi transformada em bandeira (ibidem, p. 25) - à apropriação do trabalho de Freud (criticada pelo mesmo) e às aspirações políticas dos marxistas, que por sua vez entrariam em conflito com o próprio idealismo, na forma do destaque do "eu" e do subjetivo (CUNHA, 2008, p. 71), advindo do romantismo:

Além de seus objetivos literários, o surrealismo aspirava a nada menos do que libertar a raça humana de todos os limites e da servitude sobre ele projetada por uma civilização utilitarista; assim, aspirava a restaurar a verdadeira condição da humanidade. Ao negar a razão, a lógica e a inteligência, o surrealismo tentaria recuperar essa inexplorada riqueza interna, que estavam escondidas nas próprias regiões da surrealidade: a profundidade do inconsciente humano, seus instintos primitivos, e seus sonhos (MICHEL, 2000, p. 7, tradução nossa).

Nisto, deixa-se pouco espaço para a discussão da própria qualidade de indefinição do surreal, sufocando a possibilidade de transformação do mesmo através de seu reconhecido internacionalismo. As contradições entre a afirmação da ação política junto ao valor da experiência interior, do amor fiel junto ao sadismo possessivo e libertino, da magia junto à negação do seu princípio, da loucura junto à lucidez que contém sua própria crítica, do maravilhoso simultaneamente vivido e contemplado, do desespero como fonte de esperança (GUINSBURG, LEIRNER, 2008, p. 15) caracterizam o que Chénieux-Gendron (2008, p. 76)

⁵ "Algumas de suas aspirações essenciais, por exemplo, já caracterizavam o romantismo no século XIX, como a afirmação da natureza essencialmente poética do homem, o apelo aos poderes da vida inconsciente, da imaginação e do sonho, a identificação da ciência com a poesia, da literatura com a vida, esperança milenária fundada numa transformação do homem" (GUINSBURG, LEIRNER, 2008, p. 13)

chama de um pensamento "frouxo, sincrético e suspeito" a apelar para estes ingredientes disparatados, somados pelo mito, pela selvageria, pela convulsão como garantia do Belo e pelos "perigosos jogos de cooptação num grupo". Sua própria relação com a esfera propriamente política era ambígua: entre o comunismo e o anarquismo⁶, a guinada surreal para o marxismo não abriu mão de uma "predileção elementar por valores superiores", marcando aquilo que Coli (2008, p. 754) chama de "um idealismo *depois* de Marx", o que seus críticos incansavelmente afirmavam como uma regressão. Ainda assim, para Löwy (2008, p. 840-841), a oposição do surrealismo à civilização capitalista não se aventurava por searas racionais ou comedidas, mas representava a instância radical, categórica e irredutível de um "marxismo romântico", a partir de uma tentativa tanto romântica quanto revolucionária de mudar a vida pela expressão explosiva da imaginação. Apropriando-se de

tradições e formas culturais pré-modernas: não hesitaram eles em abeberar-se na alquimia, na Cabala, na magia, na astrologia, nas artes ditas primitivas da Oceania ou da América, na arte céltica. Todas as suas atividades, nesse terreno, visarão ultrapassar os limites da "arte" como atividade separada, institucionalizada, ornamental - para empenharem-se na aventura ilimitada do re-encantamento do mundo (ibidem, p. 843)

Este fato é indicativo, também, de uma preocupação menor com a definição de uma dimensão estética rígida do que com o espírito a mover a criação artística, o que, como aponta Martins (2008a, p. 142-143), resulta em toda espécie de controvérsia, também criticada por seus detratores, na identificação de obras ligadas ou não ao movimento. Parte do que sugiro aqui, para além de valorizar as contradições não como lapsos, mas como propriamente constituintes da proposta fragmentária e fragmentada dos surrealistas, é também abrir espaço para as influências dos trânsitos atlânticos não como via de mão única, mas de influências mútuas - em especial ao pensar no que o surrealismo seguiria a se tornar em outros territórios, em variados graus de independência para com o ciclo bretoniano.

Pensar o surreal a partir da fragmentação e não da unidade (seja estética ou de agenda), dos paradoxos e não das antíteses, vai ao encontro da defesa de Martins (ibidem, p. 156) de que, com o surrealismo, "cai por terra a noção de escola"; trata-se de "um movimento aberto do porvir e não um programa fechado, nem dogmático ou preso às ortodoxias, tampouco obediente aos cânones de que se valem todos os seus detratores" (LIMA, 2008, p.

⁶ "(...) não poderia ser outra a sua escolha político-ideológica, a não ser a utopia libertária do anarquismo, uma insubmissão generalizada a convencionalismos éticos e sociais, a lógicas e domínios econômicos, a interesses políticos grupais. Embora se apresentasse como movimento filosoficamente materialista e ideologicamente anticapitalista e revolucionário, as tentativas de aproximação com o comunismo, por via do partido francês, evidenciaram profundas discórdias de princípios e de objetivos. Uma convergência que foi, no entanto, desejada até mesmo por Walter Benjamin, mas que se mostrou, no mínimo, ingênua" (CUNHA, 2008, p. 71).

224), resistente aos esforços de confiná-lo a qualquer definição estática. Kelley e Rosemont (2009, p. 2-3) argumentam que esta "comunidade de visões éticas", e não um estilo ou ideologia, se opunha à burocracia ou à necessidade de "cartões de fidelidade" em prol do incentivo à diversidade e à abertura, seja nas intervenções artísticas ou no interior de seus múltiplos grupos para além do universo parisiense. Métodos como o automatismo psíquico puro - cujo "grau de pureza" é passível de "discussões intermináveis" -, a montagem ou colagem, o comportamento irracional, o método do sono, as drogas, o ideal revolucionário e a cópia das imagens dos sonhos (NAZARIO, 2008, p. 25-29; CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 74) de forma alguma encerram em si todas as possibilidades do maravilhoso. Como observa Martins em diálogo com Willer,

Estou apenas apontando para questões que não fecham no surrealismo, ou, ao menos, que não podem ser dadas como encerradas com o que disseram e propuseram Breton ou Péret ou seus legatários e continuadores imediatos. E que, no contexto dessa ampliação, ou dessa visão mais ampla de surrealismo que é possível hoje, podem ou poderão ser reabertas e reexaminadas. Breton já observava que surrealismo é sistema aberto, e não uma doutrina fechada. (MARTINS, WILLER, 2008, p. 832)

Se sequer for possível reduzir o surreal a um elementar mínimo denominador comum, o objeto privilegiado de seu ataque seria o "racionalismo abstrato e bitolado" da civilização ocidental, bem como o positivismo e sua insipidez realista (LÖWY, 2008, p. 840). Ou, de um diferente ponto de vista, o surrealismo busca indicar não a *antirealidade* ou o absurdo em seu sentido vulgar, mas um realismo aberto, de expandida cognição, incluindo aspectos e elementos usualmente ignorados, excluídos, escondidos, suprimidos, esquecidos e negligenciados (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 3).

Porém, mesmo com tamanha inclinação para o aberto e para as colaborações internacionais, pouco foi dito numa certa historiografia do surreal sobre a presença preta dentre essa sensibilidade, bem como sobre as possíveis transformações que artistas pretos teriam trazido para ela. Michel (2000, p. 7, tradução nossa) defende: é "restritivo" associar a classificação racial de um surrealismo branco ou preto a um movimento marcado pelo internacionalismo e pelo pouco apreço às fronteiras. Poderia-se argumentar que parte disso de fato procede: em qualquer de suas propostas, o surrealismo é híbrido, nascido no seio da modernidade-colonialidade em (se nem sempre bem-sucedida, ao menos presumida) contravenção à mesma; o que não significa a existência de uma transparência absoluta em vulgar ignorância de posicionalidades, como sugerido por Martins:

E há aquelas catalogações infames, dentre as quais o surgimento, nos Estados Unidos, de livros destacando a presença da mulher no surrealismo. Observar qualquer questão por um prisma da exclusão ou da minoria é sempre uma forma de desprover o assunto de real argumentação. Setorizar uma questão como essa é contribuir para o empobrecimento de seu entendimento. (MARTINS, WILLER, 2008, p. 834)

Ainda que não faça menção à raça, sua negação do "prisma da minoria", marcada pelo escárnio desde a etimologia, prioriza a existência do sujeito sempre transparente e universal, que sustenta a própria égide da razão que o surreal se propõe a atacar. Como defende Morrison (1993, p. 46), o mundo não se torna desracializado por si só: reforçar a ausência de raça no discurso literário (mas não apenas nele) é, em si, um ato racial, e uma crítica "que necessita insistir que a literatura é não apenas 'universal' como 'livre da raça' arrisca lobotomizar essa literatura, e diminuir tanto a arte quanto o artista" (ibidem, p. 12, tradução nossa). Destarte, as melhores intenções e a qualidade internacionalista valorizada por artistas surrealistas não são suficientes para apagar a diferença racial (ou declarar uma instância pós-racial) num mundo definido por pilares ontoepistemológicos a (re)encenar a colonialidade - que podem inclusive oferecer rastros para o porquê de uma presença preta na trajetória surrealista. Kelley e Rosemont argumentam que

Conscientemente ou não, injunções surrealistas encontram-se presentes em movimentos contemporâneos antirracistas, feministas, gays e lésbicos, indígenas, reparacionistas e ambientalistas. Os próprios contextos das globalizações e das últimas manifestações do império estadunidense geraram novas visões expandidas do que um "futuro desejável" pode ser (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 358, tradução nossa).

Posições como a de Martins me levam a compreender a necessidade visionada por autoras como Terri Francis (2013a) em relação à adoção do prefixo *afro* - isso é, a reencontrar, redestacar, re(an)arranjar a posicionalidade da pretitude na trajetória do surrealismo. Este trabalho se interessa pela compreensão de que

A performance (preta) é a resistência do objeto, e o objeto está naquilo que resiste, está no fato de que é sempre a prática da resistência. E se entendermos raça, classe, gênero e sexualidade como a materialidade da identidade social, como o efeito excedente (e a causa) da produção, então também podemos entender a força contínua e resistente de tal materialidade conforme ela se desenvolve em/como a obra de arte. Isto quer dizer que a essas quatro estruturas articuladas devem ser concedidas não apenas historicidade, política e prática, *mas também estética*. (MOTEN, 2023, p. 131)

Moten canta sobre a vanguarda - e, como bem nos lembrou, *sua bunda está no que você canta*. Estando a ideia de vanguarda inserida numa determinada teoria da história -

animada pelo "espectro de Hegel" e marcada por uma "determinada ideologia geográfica, um inconsciente geográfico-racial ou racista" -, a ideia de uma *vanguarda preta* existe "oximoronicamente - como se preta, por um lado, e vanguarda, por outro, dependessem da exclusão mútua para a sua coerência". Afinal, é a vanguarda exclusivamente euro-estadunidense, ou, mais precisamente, necessariamente *não preta*? Parte do que Moten (e, seguindo os passos de sua coreografia improvisada, eu também) estamos buscando é "uma afirmação de que a vanguarda é uma coisa preta (...) e a afirmação de que a pretitude é uma coisa vanguardista" (ibidem, p. 68-69).

É a partir desta defesa que o presente trabalho se propõe a pensar sobre a possibilidade de uma (contra)história improvisada do afrossurrealismo; *a intenção* (aqui, é) *poética*. O termo, em sua encarnação atual, surge através do Manifesto de D. Scot Miller (2009a), mas, como exploraremos ao longo dos próximos capítulos, é tão marcado por contradições quanto o próprio surrealismo parisiense. Uma definição ou mesmo um programa comum se provam impossíveis; seu melhor tradutor, talvez, seja de fato a poesia:

Afrossurreal é uma transmissão crepitante dos mais estreitos túneis e recessos do espaço interior, e dos maiores e mais escuros redutos do espaço exterior. Afrossurreal é andrógino - viril e feminino por capricho. Afrossurreal é a dimensão sônica que pode se transformar em um milissegundo. É o singular corpo de muitas vozes. Afrossurreal pode soar como gospel, mas num é [*ain't*], ou se é, é gospel gótico. Afrossurreal é o florescer de uma Puya da raiz de um manifesto chamado "Sabrina Preta" [*Black Sabrina*]. Afrossurreal é o falho golpe de mestre do artista das mais injustamente desconhecidas "músicas populares" do século XXI (HUSTON, 2009, tradução nossa).

Da nascente na proposta de Miller, o afrossurreal se transmutou em diversas novas concepções, conceituações, provocações e linguagens ao longo da última década e meia, assumindo novas faces a partir de diferentes autores, textos, curadorias e produções artísticas, nem sempre conciliáveis uns aos outros. Da mesma forma como procedi com o grupo de Breton nesta breve introdução, não pretendo que este trabalho se coloque como a análise definitiva sobre o tema - no sentido de talhar em pedra os potenciais aqui identificados, desde já limitando as improvisações de construções futuras sob outras melodias -, nem neutralizar as contradições e desacordos que inevitavelmente surgirão, reduzindo-os meramente a pontos de convergência, mas abraçá-los como *impossibilidades*⁷ a narrar uma história de

⁷ Impossibilidade, para Nyong'o (2018, p. 5-6, tradução nossa), é indissociável de sua teoria maior sobre a *fabulação*, que será melhor abordada ao longo deste trabalho, bem como segue em diálogo com sua já citada formulação sobre uma socialidade angular. Para adiantar brevemente a discussão: "Ainda que eu esteja interessado na banalidade da performance preta, um uso ordinário, pautado no senso comum, de 'fabulação' deve ser esclarecido desde já. Um(a) fabulador(a) em minha terminologia não é nada parecido(a) com um(a) mentiroso(a). Mais precisamente, a fabulação expõe a relação entre verdade e mentira de uma forma

fragmentos. É meu desejo investigar as constelações e campos de forças que irradiam do manifesto para os textos seguintes, buscando não uma translúcida e transparente definição do que é ou pode ser o afrossurrealismo, mas um lodo opaco, tão misterioso e potente quanto o é já nesta altura.

A qualidade dispersa a partir da qual materiais teóricos e artísticos foram produzidos através dos últimos quinze anos é aqui organizada em sete capítulos. Para tanto, privilegio duas dimensões: em primeiro lugar, a centralidade de trabalhos e autoras e autores específicos a partir dos quais um total de quatro diferentes paradigmas sobre o/do afrossurreal surgiram; e, em segundo, uma cronologia de marcos históricos, que, não obstante, não impede que diferentes eixos se entrecruzem e mesmo se influenciem mutuamente. Estes quatro paradigmas figuram, aqui, como quatro *cortes* da/para a presença preta junto ao surreal - e opero o corte como a introdução da instabilidade, daquilo que desordena, que contradiz o impulso finalista em prol de uma história que nunca se encerra, mas recomeça pela aversão à captura da definição, da vida destituída de improvisação. Intercalados entre estes quatro cortes, adiciono três intervalos, pois, no espaço generativo do ínterim entre suas notas, julgo importante escutar às demais frequências da série harmônica do pensamento e da Tradição radicais pretos profundamente implicados nesta infundável canção - ela, que vai te seduzir; lhe tirar para dançar; elevar a dimensões, mobilizar, fazer clarão (FRANÇA, 2017) de luzes negras, no escuro em que cada paradigma - cada corte - é animado, *corta e é cortado* por uma hipótese: é possível, nesta trajetória de fragmentos e contradições, delinear uma jornada da presença preta junto ao surreal? O que o surreal tem a dizer sobre a pretitude? E, se é possível fazer uma adição, de igual ou mesmo maior importância: quais caminhos são percorridos para realizar a promessa (afro)surrealista de recusa, ou melhor, de implosão do mundo?

O primeiro e o segundo cortes, *O Manifesto Afrossurrealista* e *Pretos, Marrons e Beges sonham com a liberdade*, se voltam para o ano de 2009, no qual duas publicações estabeleceram seus respectivos paradigmas: o Manifesto Afrossurrealista, de D. Scot Miller, principal texto que atravessa todas as reflexões posteriores; e a antologia *Black, Brown & Beige*, organizada por Robert D. G. Kelley e Franklin Rosemont. Cada um à sua maneira, com suas diferentes propostas de (in)definição quanto ao surrealismo preto, atravessando literatura, cinema e artes visuais, ambas as obras se lançam num esforço de recuperar uma tradição e uma possível presença preta junto ao surrealismo ao longo do século XX e são definidas por Womack (2013, p. 173) como os pilares do afrossurrealismo naquele momento.

além-da-moral, para parafrasear Nietzsche (...) esses pontos de incoerência na memória subjetiva não são sinal de contradição; são, na verdade, espaços do que chamarei de impossibilidade".

Em análise a esses paradigmas, os capítulos buscam também recuperar os artistas por eles citados, bem como analisar possíveis aproximações e dissensões entre eles. Ao fim deles, segue-se o primeiro intervalo, *Surrealismo no Globo*, no qual volto-me para analisar a possibilidade da existência de influências mútuas entre o grupo parisiense e os surrealistas da diáspora preta a partir dos conceitos de hibridismo, das rotas do Atlântico negro sugeridas por Paul Gilroy como formas internas e externas à modernidade e da poética da Relação de Édouard Glissant. Neste mesmo íterim, abro espaço para uma crítica à teoria de Gilroy e, por conseguinte, para uma tensão intrínseca ao próprio afrossurrealismo, a partir do pensamento de Denise Ferreira da Silva - especificamente, o que a autora nomeia como o *contexto global* e seus limites para uma implosão comprometida do *mundo como o conhecemos*. Busco fazer, junto a esses movimentos, um exercício impossível com a novela *Estrela Imperial*, de Samuel R. Delany (2019), e, ainda, com uma aproximação para com a afrofabulação de Tavia Nyong'o (2018).

No terceiro corte, *O Cântico da Não-Teoria*, dedico-me ao paradigma de Terri Francis, que, em 2013, comanda um dossiê especial da revista *Black Camera* dedicado ao afrossurrealismo no cinema. A partir das considerações de Miller e Kelley, Francis parte a pensar o afrossurreal junto ao cinema experimental preto estadunidense, caracterizando-o como uma "não-teoria" em valorização a sua insubmissa indefinição e mobilizando cineastas como Christopher Harris, William Greaves e Sun Ra, entre outros. Suas reflexões também inspiraram uma série de novas contribuições no campo cinematográfico: a própria Francis ministraria uma disciplina para a graduação da Universidade de Indiana, voltada para pensar o afrossurrealismo a partir de tradições experimentais de cineastas pretos e pretas, valendo-se de uma longa bibliografia que inclui o seminal *Film Blackness*, de Michael Gillespie, e *Na Quebra*, de Fred Moten, incluídos também nesta pesquisa; concomitantemente, novas curadorias e programas ao longo da década expandiriam o panteão de filmes e cineastas a serem considerados dentre o afrossurreal. Este capítulo também se volta para a transição para o *mainstream* dessa sensibilidade, especialmente após a publicação em 2018 do artigo *From Beyoncé to Sorry to Bother You: the new age of Afro-surrealism*, por Lanre Bakare no *The Guardian*, vinculando o afrossurrealismo no audiovisual a artistas como Boots Riley, Donald Glover e Beyoncé. A este corte, segue-se o segundo intervalo, *A Mensagem*, dedicado a um novo exercício a pensar a poética do cinema de Arthur Jafa a partir do filme *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016) e das contribuições dos estudos de Tina Campt sobre as visualidades pretas - especialmente a partir do que a autora chama de *um olhar negro* [*a Black gaze*] como uma proposta singular de implosão do mundo. O capítulo mergulha

também numa reflexão teórica sobre o conceito de Jafa de *alien familiar*, citado no dossiê de Francis, como algo a guiar uma fabulação familiar e presente em algum nível na experiência de pessoas pretas, mas ainda assim inteiramente nova e disruptiva, vinculando-o à ideia de pretitude, para além da morte social, como potencial de criatividade.

No quarto e último corte, *A (Nova) Ficção Surrealista da Diáspora*, volto-me ao paradigma de Rochelle Spencer, autora de *AfroSurrealism: the African diaspora's surrealist fiction*, lançado em 2020 como o primeiro trabalho teórico no formato de livro a refletir sobre a herança afrossurreal. Aluna de Francis, Spencer se dedica a investigar estratégias surreais na literatura contemporânea (isto é, publicada nas últimas duas décadas) de autoria preta, voltando-se para as obras de autores e autoras como Edwige Dandicat, Tananarive Due, Nalo Hopkinson, Junot Díaz, Helen Oyeyemi e Colson Whitehead. O intervalo final, *As Artes do Presente*, mergulha numa tensão derivada da reflexão de Spencer, mas presente também em todos os paradigmas anteriores: os irresolutos atritos entre afrofuturismo e afrossurrealismo, sugeridos inicialmente já na ênfase ao *Agora Mesmo* (o tempo presente) no Manifesto de Miller, e o que eles podem significar para as temporalidades pretas. Deste ponto, a tensão entre presente, futuro, futuridades⁸ e a linearidade do tempo impulsiona a análise das implicações dos "sonhos de liberdade" e da "imaginação radical preta" em um último exercício a partir de *Amada*, de Toni Morrison (2007). A discussão destes quatro paradigmas e três intervalos aponta para uma série tanto de aproximações quanto de discordâncias entre suas propostas, que, enquanto jamais ignorada neste trabalho, é valorizada como parte da própria constelação de astros em diferentes órbitas - a constelação das estrelas negras que reluz e eleva seu cantar feliz (BEIJA-FLOR, 1982) - que compõem este vago e indefinido - *indefinível* - campo de forças.

O escopo do material se mantém em territórios diaspóricos, com foco especial para produções estadunidenses e francófonas. Este fato se dá devido aos paradigmas terem de lá partido, apenas ocasionalmente incorrendo em outras regiões. Isso não exclui, obviamente, a possibilidade de cruzar estas reflexões com as de pensadores e artistas do sul global, em especial brasileiros/as e antilhanos/as, como aqueles e aquelas citados ao longo desta introdução. Entretanto, é este recorte que justifica a ausência de um mais profundo

⁸ *Futuridade* [*futurity*] é outro termo central para este trabalho, definido por Camp (2021, p. 46, tradução nossa) como o "tempo do futuro real condicional [*tense of the future real conditional* na língua inglesa], ou aquilo que precisará ter acontecido [*that which will have had to have happened*]" . Trata-se não de "um tempo provisório, mas um tempo baseado na realização de um futuro diferente. É o tempo do 'como se'. É um emprego intencional da aspiração que se empenha em direção a uma gama imensa de possibilidades. O futuro real condicional ou aquilo que precisará ter acontecido está atuando 'como se'. Ele atua 'como se' nossas aspirações estivessem sendo ou já houvessem sido realizadas. É uma provocação radical para ver a pretitude diferentemente e, ao fazê-lo, para criar um caminho para viver a pretitude diferentemente - não no futuro, mas agora" (ibidem, p. 24).

pensamento, por exemplo, sobre a Exu-poética cunhada por Lucas Toledo de Andrade (2020), proposta antropofágica que, ao criticar a primazia estadunidense no Manifesto, busca adaptar suas ideias à particularidade do território brasileiro e oferece uma interessante oportunidade dialógica ao encontrar pontos de contato possíveis entre o afrossurreal e a figura de Exu, adicionando novas camadas de contradição ao fio. Da mesma forma, justifica-se a majoritária ausência de importantes figuras do surrealismo parisiense, como Bataille, Artaud, Dalí, etc., por conta das pouquíssimas citações a estes nos textos originais dos paradigmas de Miller, Kelley, Francis e Spencer - ao menos, no que tange ao trânsito e ao encontro com poetas pretos. Também nessa direção, esta busca não se aprofunda nos já conhecidos e analisados à exaustão artistas europeus, pelo desejo de focar na produção dos e das artistas pretos/as tão caros/as ao afrossurreal. Em conformidade ao fato de que a maior parte das reflexões dos paradigmas acima citados terem ocorrido fora dos limites da academia, o material bibliográfico de pesquisa se estende também para textos jornalísticos, blogs, panfletos, etc., entendendo a multiplicidade de formatos e canais aos quais recorreram pensadores e artistas aqui analisados, a exemplo do próprio Miller, cuja produção, na maior parte, se encontra nos arquivos do descontinuado jornal San Francisco Bay Guardian, em seu blog pessoal e na plataforma Open Space, da revista SFMOMA.

Para encerrar este longo prelúdio, talvez, acabe por me adiantar um pouco, em prol de sublinhar o que me interessa para além daquilo que hooks (2019, p. 33; *ibidem*, p. 225) caracteriza como a comoditização contemporânea da cultura preta, que retira das obras seu potencial contra-hegemônico, e como uma estética limitadora estreita, que tende a marginalizar manifestações inovadoras e transgressoras na arte preta. Em seus termos: "Oposição não é o bastante. No espaço deixado por aquele que resiste ainda há a necessidade do devir - da renovação de si mesmo" (*ibidem*, p. 55). No sentido deste devir, ao refletir, junto de Nyong'o (2018, p. 14-15, tradução nossa) como a fabulação "pode ser empregada contra a demanda hegemônica por legibilidade e transparência que frequente e simplesmente expõem e põem em perigo a vida de minorias", desejo hospedar a imaginação radical afrossurrealista entre aquilo que o autor chama de uma "guinada para o virtual" por parte da pretitude e o que Mombaça (2021b, p. 101) caracteriza como "figuração da política não como sistema de gestão, mas sim de criação do real". Ainda, valendo-me da recusa ao humanismo da colonialidade-modernidade por parte de Ferreira da Silva, desejo engajar com a provocação de Nyong'o de que, se a pretitude "ainda não" alcançou de forma consistente o status do humano, então, aquilo que imaginamos como tal pode ser completamente diferente da forma como conhecemos hoje; para além de "restaurar a verdadeira condição" dessa dita

humanidade através do ilógico (MICHEL, 2000, p. 7), ao pensar corpos pretos - objetos de especulação - como *corpos especulativos*, Nyong'o (2018, p. 25-26, tradução nossa) sugere que "ainda não sabemos o que uma humana fora de um mundo antipreto poderia ser ou parecer" - e uma poética da afrofabulação pode ser um caminho para habitar de forma ambígua o choque da realidade, sem jamais se deixar por ela contaminar.

À leitora: veja meus olhos tristonhos; quem sabe, sonhamos os mesmos sonhos (CARTOLA, 1976a). Nos passos e compassos desta canção de muitos tons, de sua "qualidade quebrada, quase abstrata" empregada para descrever a "ruptura ou desconexão ou deslocamento - os estilhaçamentos da coerência narrativa que caracterizam a expressão afrossurrealista" (FRANCIS, 2013a, p. 102, tradução nossa) -; nos passos e compassos deste bailado, não caminhamos - não pisamos - nem simplesmente dançamos - mas, contra as forças gravitacionais antipretas⁹ que nos comprimem contra a terra devastada, *flutuamos* (MONÁE, 2023).

⁹ Lidaremos mais apropriadamente com *contragravidade preta* ao discutir as contribuições de Tina Campt (2021), tanto no terceiro corte quanto no segundo intervalo.

1. primeiro corte: O MANIFESTO AFROSSURREALISTA

"Verás as maravilhas desconhecidas."
Ralph Ellison (2021, p. 493), *O Homem Invisível*.

1.1 PRINCÍPIOS DE UM MANIFESTO

Em 20 de maio de 2009 - uma quarta-feira sob lua crescente e sol de Touro no alvorecer da Idade de Aquário (5TH DIMENSION, 1969) -, o manifesto afrossurrealista *Black is the new Black: a 21st century manifesto*¹⁰ era publicado por D. Scot Miller (2009a) no jornal semanal San Francisco Bay Guardian. As origens do termo, porém, evocam antecedentes ao longo das décadas anteriores, entrelaçando poesia e ativismo.

Miller, um colunista e artista local cujos textos voltavam-se em especial para análises sobre a cultura pop, identifica como ponto de partida para sua proposta uma certa desilusão com o afrofuturismo, estética que até então guiara seus empreendimentos poéticos: o que buscava era como ficção científica, mas também não o era; como fantasia, mas em tempo real (WOMACK, 2013, p. 165). Reconhecendo "tendências luditas" em seu trabalho enquanto começava a escrever seu livro *Knot Frum Hear*, Miller destaca a curiosidade por artistas "que não se voltam para a ciência, tecnologia ou ficção científica mas ainda assim especulam sobre o passado, presente e futuro" (HAZEL, 2012a).

Mas foi somente diante do texto *Henry Dumas: Afro-surreal expressionist*, do poeta e dramaturgo Amiri Baraka (1988), publicado originalmente em 1974 como prefácio à coletânea de contos *Ark of Bones and Other Stories*, de Henry Dumas, que Miller se deparou com o termo "afrossurrealismo", que o ajudaria a explicar as inclinações místicas voltadas para o cotidiano presentes em seu trabalho (WOMACK, 2013, p. 165). Baraka encontrava o afrossurreal ao versar sobre a ficção fantástica de Henry Dumas, cujo poder residia

em sua habilidade de criar um mundo inteiramente diferente conectado a este aqui. As histórias são fábulas; uma presença mitológica as permeia. São contos morais, mágicos, ressoando imagens e emoções oníricas; variando entre terror ambíguo, mistério e revelação subentendida. Mas também são histórias da vida real, atuais ou atemporais, construídas a partir da estranheza e da poesia na qual a contemporaneidade de seus temas é clara (BARAKA, 1988, p. 164, tradução nossa).

A partir de então, Miller começaria a acumular referências sobre sua visão afrossurreal em seus ensaios entre literatura, cinema e música no San Francisco Bay Guardian. Posteriormente, seu editor o encorajaria a expandir a definição do termo, e, deste

¹⁰ Disponível nos anexos desta dissertação, tanto na versão original quanto na traduzida.

movimento, surgiria não apenas o manifesto, mas toda uma edição voltada para o afrossurrealismo, com colaborações de Johnny Ray Huston, Greg Tate, Nicole Henares, entre outros colunistas e artistas. A inspiração, é claro, não viria apenas da prosa e da poesia de Dumas, mas de um cenário político cada vez mais surreal - em especial, com a então recente eleição de Barack Obama como presidente dos Estados Unidos, sem a qual Miller não teria escrito seu manifesto.

São tempos surreais. A eleição do Presidente Obama, os protestos, a mídia extremista e a confusão de analistas e jornalistas que simplesmente não conseguiam aliar o que estavam vendo sem evocar a linguagem do passado poderiam ser lidos como ficção científica de outrora. Hoje, a reeleição de um presidente negro, o casamento gay, a legalização da maconha, a guerra contra os direitos reprodutivos femininos, surtos de violência, a Primavera Árabe, a didática de classe, e o escurecimento dos Estados Unidos estão causando sérias reavaliações, e ótimas produções artísticas surgem da eclosão de uma raiva fumegante justaposta pelo júbilo empolgante (...) O afrossurrealismo está capturando as vitórias dramáticas e as reviravoltas políticas em toda sua glória folclórica. (WOMACK, 2013, p. 167-168, tradução nossa)

Destas sensibilidades, parte o afrossurrealismo como "a melhor descrição para as reações, as genuflexões, as voltas e reviravoltas que este 'escurecimento' [*browning*]¹¹ da Civilização Ocidental-Branca-Hétero-Masculina produziu" (MILLER, 2009a). Celebrando "o mundo invisível e a natureza, o absurdo e o extravagante" ao representar as belezas e dicotomias do agora através de uma densidade folclórica e um prisma místico que enxerga pouca diferença entre o mundo dos sonhos e o mundo desperto, o afrossurreal não mergulha no inconsciente, uma vez que já estamos mergulhados nele. Conjura-se a fantasia e o maravilhoso; quer em sonho, quer acordado, manifesta-se o desejo de mudar a situação vivida (WOMACK, 2013, p. 166-168).

Miller (2016a, tradução nossa) confessa, entretanto, que não imaginava que seu manifesto poderia ser aplicado a eventos e produções de fato, de forma a tratá-lo mais como "um poema evocativo" em diálogo direto com o primeiro Manifesto Futurista, escrito por Filippo Tommaso Marinetti em 1909. Como o autor declara, ainda que o primeiro Manifesto Surrealista tenha surgido quinze anos depois, o texto de Breton foi superado pelo futurismo e sua ilusão de progresso, a ira e a volúpia por velocidade, a guerra e a misoginia que tocaram a Europa pré-fascista e influenciaram "muitos dos movimentos artísticos, sociais e políticos do

¹¹ Optei por traduzir *browning* como "escurecimento" por diferir de termos como *crioulização* e *mestiçagem*, que serão discutidos mais à frente. Busco preservar essa diferença e também evitar cair num assemelhamento com a "morenização" de pensadores como Darcy Ribeiro, termo já problematizado ao longo da tradição do pensamento preto brasileiro.

último século". Para Miller, a "experiência libertadora" do Manifesto Afrossurreal, por um lado, buscava corrigir o grande erro do "triunfo do futurismo"; por outro, era um chamado aos "habitantes invisíveis", como artistas pretos de vanguarda, mulheres e *queer*, para constituir uma comunidade através e no entorno do absurdismo singular de nossa era.

Para tanto, algumas vagas pontuações estavam colocadas. O afrossurrealismo valoriza a dimensão do *invisível*, desvelado por artistas pretos em contato com a *sur*-realidade do cotidiano. Este destaque ao tempo presente implicaria numa tensão com outra forma artística: o afrofuturismo que desiludira o autor. ISTO, Miller afirma em letras maiúsculas, NÃO É AFROSSURREAL; pois *agora* é o momento - agora é o tempo - agora, agora, agora, sem mais espera ou hesitação (HORNE, 1963).

Não há necessidade de especulações na língua do amanhã sobre o futuro. Campos de concentração, cidades bombeadas, a fome e castrações forçadas já aconteceram. Para o Afrossurrealista, os Tasers estão aqui. Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse cavalgaram há tempo demais para nos lembrarmos. O que é o futuro? O futuro está por aí há tanto tempo que agora é o passado.

Afrossurrealistas expõem isso a partir de um "futuro-passado" chamado AGORA MESMO. (MILLER, 2009a, tradução nossa)

Também o surrealismo parisiense difere do afrossurrealismo. A partir de Senghor, Miller (ibidem) anuncia: "O Surrealismo Europeu é empírico. O Surrealismo Africano é místico e metafórico"; o que apoia com a citação de Sartre de que o Surrealismo Africano (ou Negritude) era "revolucionário por ser surrealista, mas em si era surrealista por ser negro". De fato, num exame atento, notam-se ausentes no manifesto e nos demais trabalhos de Miller referências diretas, contraditórias ou não, aos românticos, Freud ou Marx - ainda que isso não impeça aos artistas listados de se alinharem ou utilizarem dos escritos destes, ou ao próprio Miller considerar sua proposta como anticapitalista. Estes três pilares - a invisibilidade e as tensões com o afrofuturismo e o surrealismo parisiense -, em adição a uma quarta característica até aqui não citada, a do *hibridismo*, serão abordados mais profundamente ao longo dos demais capítulos deste trabalho¹².

Recuperando o Renascimento do Harlem nos anos 1920 e o movimento francófono da Negritude como antecedentes, o manifesto principia a traçar um breve histórico de suas aspirações através do século XX. De fato, a história da Negritude compartilha afinidades e é

¹² A título de consulta: para a invisibilidade, vide a seção 1.2 do atual corte; para a tensão quanto ao afrofuturismo, vide o terceiro e último intervalo, *As Artes do Presente*; para maior enfoque sobre os entrelaçamentos para com o surrealismo parisiense, vide o segundo corte, *Pretos, Marrons e Beges sonham com liberdade*; e para uma breve arguição sobre o hibridismo, vide o primeiro intervalo, *Surrealismo no Globo*.

entretendida de forma íntima com o surrealismo de Breton e companhia. De "um instrumento da luta e da liberdade" à "expressão de uma raça oprimida" à "manifestação de uma forma particular de ser", a definição da Negritude, da Negritude e da Magia, das raízes da raça e correntes de fé (PÉROLA NEGRA, 1991), seria tão difícil quanto do surrealismo; caberia aos seus poetas Aimé Césaire, Leopold Senghor e Léon Gontran-Damas, entre suas múltiplas discordâncias, a tentativa de organizar estes temas em uma única doutrina coerente (MICHEL, 2000, p. 96). Para Césaire (2022, p. 214-220), numa contribuição tardia em *Discurso sobre a negritude*, esta não é "fundamentalmente de ordem biológica", mas refere-se a algo mais profundo - um *despertar da dignidade*, uma revolta contra o "reducionismo europeu" do sistema mundial de cultura, esta forma racional e científica da barbárie, caracterizada por uma série de "preconceitos e pressupostos que resultaram numa hierarquia ferrenha"; é, de maneira mais precisa, "uma soma de experiências vividas que acabaram por definir e caracterizar uma das formas do destino humano tal como a história o moldou: é uma das formas históricas da condição imposta ao ser humano", algo que classifica como a "conscientização da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade"; uma *afirmação do direito à diferença*, o lampejo de um possível devir, através do reenraizamento em nós mesmos, da apreensão do passado por meio da poesia, do imaginário, do romance.

minha negritude não é uma pedra, sua surdez lançada contra o clamor do dia
minha negritude não é uma mancha de água morta sobre o olho morto da terra
minha negritude não é uma torre nem uma catedral

ela mergulha na carne rubra do solo
ela mergulha na carne ardente do céu
ela perfura o abatimento opaco com sua reta paciência (CÉSAIRE, 2012, p. 65)

Esta abordagem difere, é claro, da Negritude de Senghor, na qual o *homem negro* representa um ser com características inatas e particulares, carregando consigo valores distintos daqueles do homem branco - ainda que não o próprio Senghor não tenha se interessado em oferecer fundamentação para validar esta ideia biologizante (MICHEL, 2000, p. 96).

Já o Renascimento do Harlem, identificado no discurso de Césaire (2022, p. 219) como a *primeira Negritude*¹³, com seu próprio espírito surrealista, se expressava pela

¹³ ... ainda que, no espírito dissonante de sua própria criação, se contradiga em outro lugar. Em *Carta de um Retorno ao País Natal*, poema em que o próprio termo negritude surge provavelmente pela primeira vez, Césaire

oposição a todo tipo de injustiça, bem como a reavaliação da herança africana e pela asserção de uma nova identidade preta no contexto estadunidense; no lugar dos lamentos de esperança, a nova geração de autores e poetas da "Black Paris" vocalizava sua revolta (MICHEL, 2000, p. 39; SODRÉ, 2019, p. 143). Destacando formas populares - expressões estas que "estavam simplesmente desaparecendo porque não eram valorizadas no contexto de uma estética convencional focada na 'grande arte'" (HOOKS, 2019, p. 216) -, os poetas não falavam pelo preto, mas "falavam *como* pretos", pretos do cabelo pixaim e da pele preta, *bem pior pra se aturar* (ARAGÃO, 1999), numa atitude objetiva na qual a raça era "idioma da experiência, uma espécie de aventura e disciplina enriquecedoras a dar tons mais sutis à vida", propiciando um aprofundamento no lugar de um estreitamento da visão social (LOCKE, 1971, p. 18, tradução e grifos nossos). Artistas como Claude McKay, Zora Neale Hurston, Langston Hughes, Jean Toomer, Eugene O'Neill, entre outros, constituíam uma nova geração a partir de uma nova estética e filosofia de vida a se diferenciar do "moralismo cauteloso", das "idealizações guardadas" e das "algemas do puritanismo" de seus antecessores (ibidem, p. 20). Os jovens artistas pretos desejavam expressar suas individualidades de pele escura sem medo ou vergonha, livres dentre si mesmos - quer isso agradasse a branquidade e mesmo seus contemporâneos racializados ou não (HUGHES, 1971, p. 180-181). E se os Estados Unidos fossem surdos, a nova geração ainda assim cantaria - que não é escrava de nenhum senhor; e que lá, onde mora a senhora liberdade, não tem ferro nem feitor (LOCKE, 1971, p. 19; DO MILÊNIO, MODY, 2017).

Desta nascente, Miller e seus companheiros do San Francisco Bay Guardian inaugurariam seu próprio panteão de artistas entre literatura, música, artes visuais e cinema, resgatando nomes já citados e adicionando, seja no manifesto ou em textos publicados posteriormente, figuras como Henry Dumas, Ralph Ellison (cujo livro *O Homem Invisível* (2021) será discutido a seguir), Bob Kaufman, Kool Keith (com seu "hino afrossurreal" *Blue Flowers* (1996)), Samuel R. Delany (com *Dhalgren*), Kehinde Wiley, Yinka Sonibare, Nick Cave¹⁴, Ishmael Reed (e seu livro *Mumbo Jumbo* (1996)), Wifredo Lam, Jean-Michel

(2012, p. 31, grifos nossos) elege não o Harlem como seu berço, mas o Haiti: "E minha ilha não fechada, sua clara audácia de pé na popa dessa polinésia, diante dela, Guadalupe fendida em duas por sua linha dorsal e de igual miséria à nossa, *Haiti onde a negritude pôs-se de pé pela primeira vez* e que acreditava na sua humanidade (...)"

¹⁴ Cave, cuja arte parte de uma "fusão entre moda, *body art* e escultura tão imaginativa que pode possuir qualidades transformadoras" (HUSTON, 2009b, tradução nossa), "esculpe" a partir de tecidos, é dançarino e performer. Formado em Artes e Mestre em Belas Artes tem criado vestimentas-esculturas que são absolutamente diferentes de tudo o que podemos mencionar ou relacionar com e nas produções de Artes Visuais. As vestimentas-esculturas são feitas em vários materiais, sendo o principal deles os tecidos. Rapidamente essas obras podem ser associadas às máscaras africanas de algumas das sociedades tradicionais, como a Gueledé dos iorubás, que não são compostas apenas pelo objeto que cobre o rosto, mas sim por todo o aparato que reveste o

Basquiat, Roscoe Mitchell, DOOM, Darius James, Frantz Fanon, Jean Genet, Zora Neale Hurston, Chester Himes, William S. Burroughs, Kara Walker, Romare Bearden, Wangechi Mutu, Art Ensemble of Chicago, Antipop Consortium, Sun Ra, Toni Morrison, Ghostface Killa, Prince, André Leon Tally, John Galliano, Yohji Yamamoto, Suzan Lori-Parks, William Pope L., Treton Doyle Hancock, Glenn Ligon, Amiri Baraka, Chelenis R. Jones, Camp Lo¹⁵, Victor LaVelle (*Big Machine*¹⁶), Colson Whitehead, Paul Beatty, Percival Everett, Jayne Cortez, Harryette Mullen, Nathaniel Mackey (a partir de seu trabalho no "jornal afrossurrealista" *Hambone*), Will Alexander, Ayize Jama-Everett (em especial seu livro *The Liminal People*¹⁷), Wicked Witch, entre outros (MILLER, 2009a; 2009b; 2009c; 2009d; 2009e; 2009f; 2011; 2013; HUSTON, 2009a; REEVES, 2009).

O esforço de Miller em narrar uma história alternativa e/ou improvisada, recuperando nomes ao longo do século passado como figuras afrossurreais - ainda que estes não necessariamente se identifiquem como tal, podendo inclusive se vincular ou serem vinculados a outros termos, como é o caso de Basquiat e seu neo-expressionismo -, indica a mesma dificuldade de nomeação a inspirar controvérsia na identificação de obras ligadas ou não ao movimento surrealista, como citado anteriormente a partir de Martins (2008a, p. 142-143). O ímpeto de uma vanguarda que não se pressupõe uma escola propriamente dita, assumindo sua fluidez, é apenas um dos sinais das contradições tão caras a este trabalho. Ainda assim, na falta de um programa rígido, é possível notar um campo de forças que aproxima as leituras desses artistas com a proposta de Miller. O trabalho do próprio Basquiat oferece uma reflexão de múltiplas camadas sobre a política identitária e o pós-colonialismo:

enquanto critica a história do colonialismo ocidental, [seu trabalho] não tenta recuperar nenhuma identidade racial de nenhuma forma simplistas, mas, como bell hooks observou, "evoca graficamente imagens de uma pretitude incompleta (BARSON, 2010, p. 18, tradução nossa).

corpo, pela música, pelo canto, pela dança, por toda a performance que se vale de multimeios." (SANTOS, 2016, p. 261)

¹⁵ Miller (2009c, tradução nossa) escreve: "Todos os elementos Afrossurreais estão presentes: um estilo rococó em camadas saído de uma viagem internacional; uma obsessão dândi com 'vinhas' de Paris e Milão; uma abordagem literária com referências que vão de Donald Goines a Fragonard; e uma frívola postura que desmente uma intenção séria".

¹⁶ "Estou aqui para dizer que Victor LaVelle acredita no mundo não visto. Ele esteve lá, e o que ele trouxe de volta reafirmou minha crença, também. Sim, há monstros lá fora, e o que um Afrossurrealista deveria fazer?" (MILLER, 2009d)

¹⁷ "Os afrossurrealistas são cruzadores de fronteiras, moradores de divisas que trabalham de dentro das margens com intenções sérias, 'reis assumindo os papéis de vizires', enquanto viajam com uma lista de aliados, sendo pagos com envelopes lacrados e ativamente resistindo a classificações. De dentro do 'Gueto Dourado', Jama-Everett criou um livro que resiste às classificações, adentrando o Panteão Afrossurreal de autores que exploraram essa recém-descoberta liberdade. Ele chama os abençoados de Pessoas do Limiar [*Liminal People*], pessoas que estão 'sempre na borda, no limite, no intermediário [*in-between*]'. (MILLER, 2013a)

Na mesma órbita habitam as obras de Kehinde Wiley e Kara Walker. As pinturas no estilo renascentista de Wiley, que evocam a História da Arte Ocidental pelo emprego tanto do gênero retrato, aqui renovado ao voltar-se para a condição invisível das gentes pretas, quanto da técnica tradicional do óleo em tela (SANTOS, 2016, p. 262), posicionam, por exemplo, homens pretos contemporâneos contra fundos florais, mesclando o *swag* do hip-hop a poses de reis, cavaleiros e duques franceses dos séculos XVI e XVII. Já as silhuetas de Walker, criticadas por sua gráfica abordagem ao sexo e à violência em peças de larga escala, são defendidas por Miller por sua irreverência ao atentar para o absurdo de forma direta - a única forma de abordá-lo é ser também absurdo¹⁸ (WOMACK, 2013, p. 169).



FIGURA 1 - *The tribute money II* (2012), de Kehinde Wiley

¹⁸ Retornarei à obra de Walker no terceiro corte, desta vez, voltado para seus trabalhos cinematográficos, não menos desinibidos em sua abordagem à explícita violência antipreta.



FIGURA 2 - *World Exposition* (1997), de Kara Walker

O cubano Wifredo Lam, reconhecido por seu trânsito junto ao grupo de Breton, também é citado no manifesto. Seu surrealismo é informado por sua infância em Cuba, convivendo de forma próxima à Santería, praticada por sua avó, prefigurando a "empática direção não-ocidental de sua arte" (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 32, tradução nossa) e pelo encontro com Pablo Picasso, que o apresentou aos surrealistas parisienses:

Amalgamando seu interesse por figuras africanas, suas memórias de sua terra natal cubana e surrealismo, o trabalho de Lam se tornou menos naturalista e mais totêmico, menos androcêntrico e mais mágico em suas fusões de formas humanas e animais. Em seu esforço de representar o mundo da Santería, suas figuras se tornaram míticas, grandiosas, mesmo majestosas. As políticas de Lam, como as do grupo Tropiques, estavam enraizadas em uma combinação de surrealismo, Negritude, marxismo e um intenso amor por sua terra nativa. Detestava a imagem "pitoresca" de Cuba "para turistas" assim como o realismo social, e no lugar disso buscou representar "o espírito preto, a beleza das artes plásticas dos pretos. Dessa forma, eu poderia agir como um cavalo de Tróia a vomitar figuras alucinógenas com o poder da surpresa, para perturbar os sonhos dos exploradores" (KELLEY, 2002, p. 171-172, tradução nossa).

Sua obra mais famosa, *La Jugla* (1943), demonstra sua visão a partir das figuras de quatro criaturas deformadas cercadas por espíritos mascarados, caracterizados por Lam como o espírito da revolta e das gentes pretas na situação em que estavam.



FIGURA 3 - *La Jugla* (1943), de Wifredo Lam.

No campo da literatura, a presença de Toni Morrison (também citada por Baraka em seu elogio a Henry Dumas) no manifesto nos permite reabordar seu premiado *Amada* (MORRISON, 2007) e sua narrativa "sobre o compreensível versus o ato selvagem de assassinar uma criança" (MORRISON, 2019, n.p.) sob lentes afrossurreais. A história de Sethe, ex-escravizada visitada pelo fantasma da filha que ela própria matara ao perceber-se prestes a ser capturada de volta à escravidão, não apenas ecoa, ressoa e reproduz a música da história real de Margareth Garner como reflete sobre o próprio trauma da escravidão; "uma filha morta capaz de falar e pensar, cujo impacto - e cujo aparecimento e desaparecimento - poderia funcionar como o *dano gótico da escravidão*" (ibidem, n.p., grifos nossos).

Como Miller (2016a) destaca, a literatura revela que o Manifesto Afrossurreal é, na verdade, o *quarto* manifesto afrossurreal a ser publicado em São Francisco desde a segunda metade do século XX. Em 1959, Bob Kaufman escreveu *The Abomunist Manifesto*; parte paródia, parte poema, mas completamente humorístico, o próprio termo "abomunist" é um enigma, combinando "o abominável homem das neves, abolicionismo, a bomba atômica, comunismo com *c* minúsculo e até mesmo o nome do próprio autor" (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 225, tradução nossa). Atacando a sociedade de consumo, o governo, o militarismo, Hollywood, a intolerância, o autoritarismo e a exploração em geral, Kaufman desafiava o "mundo quadrado" da civilização cristã, branca e capitalista ao urgir por uma sociedade poética de fato livre - isto é, anarquista ou surrealista. Já em 1970, dois anos antes de seu romance *Mumbo Jumbo*, também lembrado pelo manifesto de Miller, Ishmael Reed

escreveria o *Neo-Hoodoo Manifesto*; e em 1971, Ted Joans lançaria *A Black Manifesto in Jazz, Poetry and Prose* (MILLER, 2016a).

A literatura nos leva também a Ralph Ellison, aqui citado apenas brevemente até agora. Seu único romance completo, *O Homem Invisível* (2021), lançado originalmente em 1952, seria fruto de um processo

muito mais desarticulado do que dou a entender, mas esse era o processo interno-externo, subjetivo-objetivo, da ficção em desenvolvimento, sua casca pintalgada e seu coração surreal... (ELLISON, 2021, p. 23)

É com essa citação que Miller (2009a) começa a descrever em seu manifesto o afrossurreal em uma de suas mais preciosas dimensões: a invisibilidade. Decerto, os surrealistas parisienses tinham seu próprio lugar para o não-visto junto do maravilhoso, mas Miller parece interessado em outras qualidades do invisível. É a ele, a partir de Ellison e Dumas, que nos voltamos agora.

1.2 O IN/VISÍVEL

Em *O Homem Invisível*, o narrador-protagonista sem nome de Ralph Ellison anuncia:

Sou um homem invisível. Não, não sou um espectro como aqueles que assombravam Edgar Allen Poe; nem sou um ectoplasma do cinema de Hollywood. Sou um homem com substância, de carne e osso, fibras e líquidos, e talvez até se possa dizer que possuo uma mente. Sou invisível - compreende? - simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver. Como as cabeças sem corpo que algumas vezes são vistas em atrações de circo, é como se eu estivesse cercado daqueles espelhos de vidro duro que deformam a imagem. Quando se aproximam de mim, só enxergam o que me circunda, a si próprios ou o que imaginam ver - na verdade, tudo, menos eu. (ELLISON, 2021, p. 31)

Compreende? A jornada do protagonista, após ser expulso de uma universidade historicamente negra por falhar em "elevar a raça", o leva até Nova York, onde se envolve com a Irmandade - uma metáfora para as organizações comunistas nas quais o próprio Ellison havia transitado e se decepcionado. Próximo ao fim da trama, o narrador passa por um traumático choque ao reencontrar o irmão Clifton, seu outrora charmoso, articulado e experiente companheiro de Irmandade (e um dos poucos pretos como ele), reduzido à loucura, vendendo bonecos Sambo¹⁹ nas ruas onde antes pregava por liberdade. A descoberta termina em tragédia: Clifton é repreendido por não ter autorização para conduzir tais vendas

¹⁹ Personagem arquetípico do romance *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, fundador de perduradores estereótipos na ficção estadunidense.

e, ao reagir, é assassinado por policiais brancos. Perturbado, o protagonista conduz um funeral emocionado para seu amigo - o que resulta em controvérsias dentro a Irmandade, que considera Clifton um traidor à causa. Em meio a uma discussão acalorada, o olho de vidro do irmão Jack, que perdera seu órgão natural "no cumprimento do seu dever", salta da órbita. É essa a imagem surreal que leva o narrador a questionar a própria capacidade de visão dos companheiros ao seu redor; afinal, "que tipo de sociedade o fará ver-me" (ibidem, p. 475).

É esta modalidade do olhar que Sylvia Wynter (2021, p. 74) caracteriza, a partir da obra de Ellison, como "olhos interiores", uma forma específica e compartilhada de "compreensão subjetiva" a partir da qual homens Negros jovens (e, adiciono, gentes racializadas e corpos dissidentes em geral) são percebidos como legitimamente excluídos do universo de obrigação moral. É através destes olhos interiores que olhamos uns aos outros e enxergamos a realidade; seus limites, específicos de nossa cultura, estabelecem "como podemos ver, conhecer e moldar nossa atual ordem global e nacional; os limites, portanto, da nossa 'verdade'" (ibidem, p. 91-92), algo de ordem similar ao que Lélia Gonzalez (1984, p. 232) chama de *neurose cultural brasileira*, cuja sintomática é o racismo. Tratando "a mulher negra, seu homem, seus irmãos e seus filhos" como objetos, a incorporação de categorias como raça e gênero é recusada, esquecida, *não vista*, uma vez que o sujeito neurótico "constrói modos de ocultamento do sintoma" em prol do benefício de se libertar da angústia de se defrontar com o recalcamento. O Sujeito moderno - o neurótico sujeito moderno -, ao destituir aqueles e aquelas que habitam a escuridão global, o exterior para com o qual não existe obrigação ética/moral; ao negar o conjunto de referências e referenciais das/às gentes colonizadas, da interioridade ao poderio econômico, dos gestos de subjetivação à autonomia corporal; ao justificar através do texto moderno-colonial suas próprias ficções e as violências materiais e simbólicas que as acompanham; ao *valer-se de tais violências* para dar cabo a seu empreendimento, aprisiona as vidas negativadas e determinadas como Outras na condição fora de agenciamentos que Fanon uma vez cantou como *zona-do-não-ser* - a condição de *coisa* entre outras coisas - enquanto recalca seu próprio ato de destituição e afasta-se de sua própria neurose, *projetando-a* naqueles e naquelas marcados pela diferença (da qual o referencial é sempre o M/mesmo). É este paradoxal duplo movimento - a negação do Outro e a negação da negação - que produz um sujeito esquizo/cindido, cujo esquema corporal-subjetivo é indissociável dos Outros sujeitos afetáveis²⁰ que por ele foram excluídos da cena ética - que por ele foram alocados para as margens, cujas próprias fronteiras

²⁰ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 24) em *Homo Modernus*, "Eu afetável: construção científica das mentes não europeias".

delineiam a forma do centro (BELO, GONÇALVES, 2021, p. 141; FANON, 2008, p. 24, 103).²¹

Este homem invisível, portanto, o é por ser preto; seus companheiros, olhando-o através de suas próprias interioridades, o empurram à simultânea redução à e negação da transparência; são cegos às demais dimensões de seu existir. Mas a invisibilidade não deixa de ter, como nos lembra Moten (2023, p. 111, 128), a hipervisibilidade em seu cerne; a marca dessa in/visibilidade é uma marca racial *visível*, *capturada* pelo ocularcentrismo.

Ser invisível é ser visto, instantânea e fascinantemente reconhecido como o irreconhecível, como o abjeto, como a ausência de autoconsciência individual, como um recipiente transparente de significados totalmente independentes de qualquer influência do próprio recipiente (idem).

... como uma *coisa entre outras coisas*; sem rosto - sem vício - *eu não existo* (MARÇAL, 2014a) senão como *uma coisa entre outras coisas*.

Talvez, ao pensar sobre o efeito da cons/ciência da in/visibilidade sobre este protagonista desnomeado - *destituído* -, seja possível estabelecer um paralelo para com a dupla consciência da qual W. E. B. Du Bois nos alerta,

essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade - é um norte-americano [sic] e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio. (DU BOIS, 2021, p. 22-23)

Como uma espécie de sétimo filho nascido sob "um véu tão espesso, que nem sequer conseguem pensar em escapar" (ibidem, p. 117), poderia-se recorrer à fácil asserção da in/visibilidade das gentes pretas neste mundo estadunidense (ou ocidental, de forma geral) que "não lhe deixa tomar uma verdadeira consciência de si mesmo e que lhe permite ver a si mesmo apenas através da revelação do outro mundo" (ibidem, p. 22). Em outro momento, quando esta canção recomeçar, veremos como Denise Ferreira da Silva (2019, p. 98) desloca a atenção para o caráter *duplo* no lugar da *consciência* como projeto de emancipação radical contra o texto moderno. Por hora, digamos que esta não é a única dimensão do in/visível à qual o manifesto de Miller nos alerta. Como nos lembra Toni Morrison (1997, p. 12, tradução

²¹ Teremos maior espaço para nos debruçarmos sobre o texto moderno, sua produção da afetabilidade e suas implicações no contexto global, a partir de Denise Ferreira da Silva, no primeiro intervalo, *Surrealismo no Globo*.

nossa), a "observação de W. E. B. Du Bois sobre a dupla consciência é uma estratégia, não uma profecia ou cura".

Confrontado pelo nacionalismo negro de seu antagonista, Rás, o Destruidor, e o pragmatismo cego-à-cor da Irmandade, o protagonista perambula pelas ruas até ser confundido com o misterioso Rinehart. Após comprar chapéu e óculos para se disfarçar e fugir de encrenca, ele é abordado por múltiplas pessoas, de trabalhadoras sexuais a policiais, golpistas e fervorosos fiéis de uma congregação; todos, igualmente, se demoram antes de perceber que não falam com Rinehart. É então, carregando nos bolsos o grilhão da perna do ex-escravizado irmão Tarp, o boneco Sambo de Clifton, o chapéu e os óculos, símbolos de sua in/visibilidade, que o narrador percebe o grande trunfo:

Pode ser, pensei, pode realmente ser? E eu sabia que o era. Soubera disso antes, mas nunca chegara tão perto. No entanto, ele podia ser tudo ao mesmo tempo: Rine, o contraventor, e, Rine, o jogador, e Rine, o subornador, e Rine, o amante, e Rine, o Reverendo? Ele próprio podia ser ao mesmo tempo a casca e o cerne? Qual era a realidade, afinal? Mas como duvidar disso? Era um homem versátil, um homem complexo que se desdobrava em muitos. Rinehart, o desdobrável. Era tão verdadeiro quanto eu. Seu mundo era pleno de possibilidades e ele o conhecia. Estava anos à minha frente, e eu era um tolo. Posso ter estado louco e cego. O mundo em que nós vivíamos era sem fronteiras. Um vasto fervilhar, o mundo quente da fluidez, e Rine, o velhaco, estava em casa. Talvez, nesse mundo, apenas Rine, o velhaco, estivesse em casa. Era inacreditável, mas talvez apenas o inacreditável pudesse ser acreditado. Quem sabe a verdade fosse sempre uma mentira. (ELLISON, 2021, p. 495)

Para Miller (2016a), há o maravilhoso e, do outro lado da moeda, o *invisível*. A in/visibilidade, entretanto, não denota ausência; para compreendê-la, a chave é Rinehart, onipresente, mas não/visto, que permite ao afrossurreal se definir como *aquilo que os demais não veem*. Ao mesmo tempo um traficante, um cafetão, um brutamontes mal-afamado e um pastor, se malandro é malandro e mané é mané - e malandro não vacila (DA SILVA, 2000, 1979) -, Rinehart faz uso do in/visível em toda sua particularidade: interagindo com todos, não é plenamente conhecido por ninguém. Ninguém sabe sua aparência, não tendo rosto, nem mesmo um primeiro nome. Seu poder reside em, ao não ser visto pelo mundo ordenado, poder fabular a si mesmo. Se Rinehart pode nos dizer algo sobre a *zona do não ser*, pode também muito nos comunicar sobre como

as pessoas que habitam as margens possuem em geral mais dificuldade de estar em contato, menos acesso umas às outras, as distâncias são maiores ou dificultadas pela falta de acesso, é difícil alcançar a outra margem, e mais ainda de chegar ao centro. Porém, quem habita a beira vê a todes, tanto quem

está no centro quanto quem está nas beiras. Pode mover-se no ponto cego. Pessoas do centro não necessariamente percebem muito dos outros modos de se comunicar, de desfazer as distâncias e fazer pontes, são invisíveis as passagens de uma beira à outra (GUEDES, 2019a, p. 95).

Ou ainda, como

Diante da negação do visível, as materialidades negras forjam seu olho quando devoram o próprio visível, instaurando o invisível que vê, mas que só pode ser visto quando os olhos atravessam os fantasmas sem prender a vibração das imagens à própria oscilação espectral. Isso não concerne ao invisível como simplesmente o que teria uma força de não ser visto, mas àquilo que foi impedido de olhar e de ser visto em uma ontologia negada. (GADELHA, 2020, p. 129)

Ou, ainda: se o sujeito cindido/esquizo moderno nos aprisiona como coisa - *objetos de especulação* (e o objeto, sabemos em segredo!, resiste) -, a coisa - *corpo(s) especulativo(s), Corpus Infinitum* - surge como um referente de existir Outra-mente. *O lixo vai falar, e numa boa* - mas, talvez, não da forma como se poderia esperar que o subalterno *pudesse* falar. Pois, talvez, esta fala soe menos como fala e mais como uma canção para-além (do-além) do enunciar e do enunciado modernos. É um segredo - um dom! - uma certa magia - o som, a cor, o suor de uma gente que ri quando deve chorar e não vive, apenas aguenta - a não-vida da morte social; mas não diga que estamos morrendo, hoje não: é a não-vida de onde toda a Vida social pode florescer (NASCIMENTO, 1978; MARÇAL, 2014b).

É a partir da inscrição desta in/visibilidade - segundo a qual precisa-se "ter uma língua comprida, um coração frio e estar a fim de fazer qualquer coisa" (ELLISON, 2021, p. 490) - que o protagonista de Ellison descobre a sua própria, vendo-se diante das inscrições da igreja de Rinehart:

Eis o Invisível.
O teu há de se fazer, ó Senhor!
Vejo tudo, Sei tudo, Digo tudo, Curo tudo.
Verás as maravilhas desconhecidas.
(...)
EIS O VISTO NUNCA VISTO
EIS O INVISÍVEL
VÓS QUE ESTAIS CANSADOS, VINDE PARA CASA! (ELLISON, 2021, p. 493)

Como Miller (2009a) anuncia, Ellison e Rinehart haviam *visto*, mas ainda não havia um nome. É quando é recuperado o trabalho de Henry Dumas, a partir do qual Baraka nomeara o afrossurrealismo.

Dumas talvez seja o melhor exemplo da poética do invisível que Miller busca imprimir no afrossurreal, ainda que a associação de seu trabalho ao de Ellison possa parecer incongruente à primeira vista, dado o histórico de dissensões entre os dois. Jeffrey B. Leak (2016), biógrafo de Dumas, indica a admiração do poeta pelo trabalho de Ellison, a ponto de nomear como "Homem Visível" [*Visible Man*] aquele que seria seu primeiro romance, deixado incompleto e publicado postumamente como "Jonah and the Green Stone" (WRIGHT, 2003, p. xviii); porém, a recíproca não era verdadeira. Em 1962, Ellison teria recebido os manuscritos de alguns contos e talvez até mesmo um rascunho do romance, mas jamais deu retorno. Na verdade, em seu círculo íntimo, ele reservaria duras críticas aos textos de Dumas, chegando a compará-lo ao poeta Nicolas Vachel Lindsay, conhecido por seu apelo popular - o bicho-papão de Ellison: "Se aquele neguinho [*nigger*] poeta metido a Vachel Lindsay aparecer em minha porta, diga que não estou aqui. Me esconderei na dispensa se for necessário para fugir dele" (LEAK, 2016, tradução nossa). Como Toni Morrison lembraria mais tarde, Ellison não demonstrava interesse em ajudar autores pretos como Gayl Jones, Toni Cade Bambara, Lucille Clifton, June Jordan e o próprio Dumas; o autor de *O Homem Invisível* ferozmente guardava seu lugar sagrado como o escritor preto no mundo editorial branco.

Ainda assim, o in/visível estaria entranhado nas obras de Dumas em toda sua glória absurda, confundindo-se com a própria biografia do autor. Nascido e criado no sul, na região de Sweet Home (nome que Morrison dá a um dos principais cenários de *Amada*, ainda que negue conexões diretas), aos dez anos de idade, Dumas e sua família mudam-se para o norte; porém, a despeito da travessia, as paisagens, estéticas, costumes e tradições sulistas passariam a mais tarde informar grande parte de sua obra (LEAK, 2016), que até hoje assume papel coadjuvante em relação ao surrealismo da própria vida do autor: em 23 de maio de 1968, ao deixar uma sessão da banda do artista Sun Ra, Dumas foi assassinado por um policial no metrô de Nova York. Ele tinha 33 anos (WOMACK, 2013, p. 172).

A morte de Dumas é cercada de mistério e mito; uma narrativa consistente demonstra-se impossível, uma vez que nenhuma das pessoas envolvidas na alteração - nem mesmo o policial que o matara - testemunhou no caso. Registros da polícia de Nova York sobre aquela noite acabaram destruídos num incêndio na década de 1990, impedindo uma reconstrução fidedigna (LEAK, 2016). Para além da tragédia da realidade, no conto *Riot or Revolt?*, Dumas falara através de seus personagens:

Quando um rapaz preto é alvejado e assassinado por policiais que não conferiram a situação antes de puxar suas armas, as pessoas ficam com raiva. É simples (...) As pessoas estão cansadas de morrer. (DUMAS, 2003, p. 377, tradução nossa)

As pessoas ficaram, de fato, com raiva. De forma inacreditavelmente sinistra, as afiadas representações de Dumas sobre a tensão racial nos Estados Unidos dialogavam com seu próprio fim. Em seus últimos anos de vida, ele enfrentara problemas com o álcool e as drogas, mas era uma figura querida no cenário das artes pretas. À época de sua morte, apenas alguns de seus contos e poemas haviam sido publicados em pequenas revistas literárias (AHMED, 2015). Foi o trabalho de seus antigos colegas Eugene B. Redmond e Hale Chatfield que levou à publicação em pequenas tiragens das coletâneas *Ark of Bones and Other Stories* e *Poetry For My People* em 1970, chamando a atenção de Toni Morrison, então editora da Random House. Daquele ponto em diante, Morrison abraçaria o trabalho de Dumas, onde encontraria uma voz "consciente da tradição, mas igualmente confortável em expandi-la ou afastar-se dela quando necessário". Baseando-se em seu conceito expansivo de estética preta para além de termos monolíticos e socialmente realistas, Morrison se deparava com algo que dialogasse com sua própria busca por histórias pretas não conformadas com a estreiteza de um padrão estético, quer ele fosse branco ou preto, que limitasse a pretitude a ponto de impedir as formas mais provocadoras e cativantes de narrativas pretas (LEAK, 2016). Segundo ela, um merecido culto se formara no entorno de Dumas - culto esse do qual ela mesma fazia parte -, cujo trabalho era de qualidade e quantidade quase nunca atingidos em diversas vidas (MORRISON, 2017, p. 739).

Dumas focava na maneira como a população preta havia sobrevivido à Passagem do Meio e forjado uma identidade cultural em meio à segregação das políticas Jim Crow. Suas histórias eram dotadas de um forte senso de localização e habitavam o mundo sulista de sua infância, não de forma factual, mas com exatidão metafórica (LEAK, 2016). Sua forma literária revolucionária voltava-se para folclore, lendas e mitos em narrativas ocultistas amalgamadas com elementos de romances góticos, histórias de fantasmas, parábolas bíblicas, suspenses psicológicos, autoficções, histórias naturalistas de linchamentos, contos sobre o diabo e apocalipses nacionalistas pretos. Seu uso do fantástico, do estranho e do maravilhoso não se vinculava ao escapismo, mas estava a serviço da atmosfera revolucionária preta da época ao reconhecer que mudanças na estrutura política eram antecedidas pela imaginação artística a projetar visões de possíveis realidades alternativas (WRIGHT, 2003, p. xii-xiii). Entre filhos do voodoo, deuses sensuais (que nos pretejam), pretos claros, pretos escuros,

pretos falsos, pretos reais, pretos ricos, pretos pobres, pretos de casa e pretos de campo (HENDRIX, 1968; ASSUMPCÃO, 1998a; JAY Z, 2017), narrando não apenas o júbilo, mas também a dor e a violência, Dumas encontrara o surrealismo na imagética da cultura preta, em particular do mundo espiritual; seus contos acumulavam referências ao *hoodoo*, budismo, hinduísmo e ao Islã (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 355-356), além da declarada inspiração cristã - a contradizer o "caráter visceralmente anticlerical" do surrealismo tal como este é conhecido (LIMA, 2008, p. 255), mas não o componente espiritual de um "apocalipse revolucionário ou escatológico" identificado por Gilroy (2012, p. 127) na apropriação por artistas pretos do Jubileu cristão como crítica à modernidade.

Histórias como *Ark of bones* expressam o que Kelley e Rosemont (2009, p. 356) caracterizaram como o uso de "expressões sagradas pretas" - fossem músicas, sermões, cânticos ou rezas - para falar da morte como a "jornada para casa". No conto, o mais popular de Dumas, os protagonistas Headeye e Fish-hound testemunham a chegada da homônima arca (como a de Noé, mas diferente), contendo "os ossos de pessoas pretas que morreram na Passagem do Meio ou por outros meios racistas" (WOMACK, 2013, p. 172, tradução nossa). Diz-se à entrada: "Filho, você está na casa das gerações. Todo africano que vive na América tem uma parte de sua alma nesta arca. Deus te chamou, e hei de te ungir" (DUMAS, 2003, p. 20, tradução nossa). Fish-hound testemunha a iniciação de Headeye, que, ao fim da trama, reclama seu destino comandando a arca:

Aba, eu consagro meus ossos.
Tome minha alma e a plante novamente.
Seu desejo há de ser minha mão.
Quando eu golpear, você golpeia.
Meus olhos hão de ver somente a ti.
Hei de libertar meu irmão.
Aba, este osso é teu selo. (ibidem)²²

Como explica Baraka (1988, p. 166) em seu elogio a Dumas, a qualidade quebrada [*broken*] desta poética é função tanto de mudança quanto de transição - como se o mundo inteiro que habitamos descansasse no fundo do oceano, das águas que desaguam em nós, um eu-oceano (DJAVAN, 1989), *nós-oceano*, nó-oceânico, envolto de memória, linguagem e imagens pela "estrada de ossos humanos" nas profundezas do Atlântico.

Outro conto, *Fon*, se debruça sobre a matéria-prima do mundo real, imbuída pela ambiguidade de uma realidade alternativa. Numa tarde, o racista Nilmon acorda em sua

²² No original: "Aba, I consecrate my bones. / Take my soul up and plant it again. / Your will shall be my hand. / When I strike you strike. / My eyes shall see only thee. / I shall set my brother free. / Aba, this bone is thy seal".

caminhonete com uma pedra atingindo o parabrisas; não há ninguém ao redor, a não ser um rapaz preto sobre um *outdoor* na estrada. Fon é seu nome, diminutivo de *Alfonso* (mas também referência ao povo Fon da África Ocidental); sob as acusações de Nilmon, ele calmamente nega ser culpado - não havia jogado pedra alguma; estava apenas com seus irmãos treinando arco e flecha. Fon desaparece misteriosamente em meio à estrada, irritando Nilmon, que retorna com três amigos, preparados para linchar o jovem. É quando, subitamente, todos caem mortos no chão, atingidos por flechas vindas de lugar-nenhum. Fon, sempre impassível, pensa consigo que ainda não era hora: "Quatro séculos de olhos pretos queimando sobre quatro homens brancos fracos... teria incendiado o mundo inteiro. Ainda não... Ainda não" (DUMAS, 2003, p. 126, tradução nossa). O que iniciara como um usual conto naturalista sobre um linchamento numa cidade interiorana do sul estadunidense rapidamente se transforma em uma misteriosa parábola de espíritos ancestrais vingativos (WRIGHT, 2003, p. xviii).

Mas, para além das evocações do in/visível junto ao fantástico nestes trabalhos, talvez, o melhor exemplo da invisibilidade que inspirara Miller esteja no conto *Echo tree*. Nele, dois garotos sem nome - ambos ali nascidos, mas um criado no norte, outro no sul - discutem a morte do irmão do primeiro. O segundo clama que pode ouvir seu espírito na "árvore dos ecos"; diante da descrença de seu amigo, ele avisa:

- Tu tá praguejano... Se tu não acredita no eco, se tu não acredita no que ele diz, e se tu rir, mijar, ou cuspir na árvore, é a mesma coisa que praguejá. Aí vai ser teu fim (...) Bino! Aí tu é um bino.

- Albino?

- Não. Isso é diferente. Se tu se deixar corromper até virar um bino, aí tu não come, tu não dorme, tu não consegue sentir nada, tu não consegue nem falá. Tu vai ser como um cachorro morto com a barriga cheia de verme, e vai pensar que tá vivo... (DUMAS, 2003, p. 25, tradução nossa)

A figura do "bino" difere do *albino* enquanto insulto racialmente motivado por não recorrer somente à esfera da raça: diz respeito também à particularidade do lar sulista. Não se trata apenas de alguém que "embranqueceu", mas de alguém que esquecera de onde veio - alguém que não consegue fabular segundo o(s) segredo(s) místico(s) daquela terra; um descrente incapaz de alcançar a possibilidade de algo além do mundo ordenado - *o in/visível*. É também não acreditar no futuro-passado do agora mesmo e seu potencial de reconfigurar (desordenar) os próprios traços da experiência.

O conto *Will the Circle be Unbroken?* permite maior aprofundamento desta leitura do improvisado - a improvisação da improvisação. Na trama, três pessoas brancas desejam

comparecer à apresentação do jazzista Probe, mas são frustradas ao serem impedidas pelo segurança, que anuncia que aquela proibição é para a própria segurança deles. É apenas mediante à intervenção de um policial branco que lhes é permitida a entrada *por suas contas e riscos*. Naquela noite, Probe toca com sua afro-trompa [*afro-horn*]; o alucinante jazz que ela produz extasia o público preto, mas mata instantaneamente os três brancos... confirmando as lendas que corriam sobre sua matéria (DUMAS, 2003).

Se à primeira vista o conto pode parecer comicamente sombrio e violento, uma retomada revela o "poder letal" das artes pretas voltadas para a luta pela liberdade - do novo jazz vanguardista, associado a Coltrane, Ayler, Sun Ra e Archie Shepp (KELLEY, ROSEMONT, p. 356). Para seus praticantes, esse som era equivalente à manifestação emocional de ver a si mesmo para além das lentes dos Estados Unidos brancos (LEAK, 2016). A irônica e fatal inabilidade de processar hapticamente a desordem - o referencial de outro mundo, *inteiramente conectado com este aqui* -, para além da ordenação e do consumo colonial - a impossibilidade ontológica de se experienciar a pretitude sob os signos da compreensão do texto moderno, estando estas em declarada oposição um para com a outra -, nos remete, em Édouard Glissant, ao conceito de *opacidade*, em oposição à *transparência*, como forma de caracterizar essa dimensão específica do in/visível. Por meio do opaco, a transparência, enquanto legitimidade, deixa de estar fundada em um direito.

A transparência deixou de figurar como o fundo do espelho em que a humanidade ocidental refletia o mundo à sua imagem; no fundo do espelho agora há opacidade, um lodo depositado pelos povos, lodo fértil, mas na realidade incerto, inexplorado, ainda hoje e frequentemente negado ou ofuscado, cuja presença insistente não podemos evitar ou deixar de vivenciar. (GLISSANT, 2021, p. 140)

E, deste lado do M/mundo, cantamos: salve o lodo, salve a lama negra; salve as cantorias pelas noites na magia da fé (ALCIONE, 1979). Perturbando binários como Mesmo-Outro, filiação-extensão, fixidez-errância, enquanto a transparência tende à generalização da abstração do universal, é a opacidade que interessa ao argumento glissantiano. O trânsito poético da transparência para a opacidade requer ainda passar pelas dimensões da diferença e da compreensão, sobre as quais Glissant se debruça no longo trecho abaixo:

Se examinarmos o processo da "compreensão" dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos em seu princípio a exigência dessa transparência. Para poder te "compreender" e, portanto, te

aceitar, devo *reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos*. Preciso reduzir.

Aceitar as diferenças é, evidentemente, perturbar a hierarquia da escala. Eu "compreendo" sua diferença, isso quer dizer que a ponho em relação, sem hierarquizar, com minha norma. *Eu admito sua existência, no meu sistema*. Eu crio você novamente. - *Mas talvez devemos acabar com a própria ideia de escala*. Comutar toda redução.

Não apenas consentir com o *direito à diferença*, mas, antes, com o *direito à opacidade*, que não é o encerramento numa autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma *singularidade não redutível*. Opacidades podem existir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. Talvez, por um tempo, *deveríamos renunciar a essa antiga obsessão por chegar ao fundo das naturezas*. Haveria grandeza e generosidade em inaugurar um movimento como esse, cujo referente não seria a Humanidade, mas a divergência exultante entre humanidades (GLISSANT, 2021, p. 219-220, grifos nossos).

Em franca advocacia não ao direito à bruta diferença, mas à opacidade como uma nova canção das relações, pensar o in/visível enquanto opaco nos permite nos aproximar da matéria inorgânica, fervente e indefinida da qual brota a vida afrossurreal²³. A pressuposição de transparência dos personagens de *Will the Circle Be Unbroken*, cujo interesse em comparecer àquela noite de jazz partia tanto da curiosidade quanto da certeza de que *entendiam* (entenderiam) os pretos - nem sequer *aos, a-os*, num mínimo critério relacional que fosse, mas *os*, seguramente a partir de seus olhos interiores -, é confrontada pelo opaco que se recusa a ser reduzido; que ameaça o ordenamento do mundo. O que os mata não é a diferença intransponível - é a própria indisposição ou despreparo daquela brancura de experienciar o in/visível revolucionário. Para fazê-lo, seria necessário abandonar a ordem do mundo; clamar por seu fim; afastar-se da seara da compreensão que até então não apenas os confortara, como legitimara suas existências. Ora, pois são eles que

acenam com a cabeça como quem escuta e consente, mas pode ser mera falta de interesse em criar um território comum de linguagem, o que os obrigaria a abandonar, por um instante que fosse, a textura ontológica que lhes garante ter certeza do que são e do que dizem, do lugar desde o qual podem seguir escutando e dando sentido apenas aos enunciados que reafirmam sua autonomia enquanto sujeitos soberanos no mundo. (...) Com a capacidade empática toda galgada em regimes de identificação e semelhança, tornam-se oportunamente incapazes de estremecer por eventos, tanto geopolíticos quanto cotidianos, que solicitem diretamente a revisão das posições que ocupam no mundo (GUEDES, 2019, p. 162, 166).

²³ Há de se notar, porém, que a ponte que aqui estabeleço entre o afrossurreal e a opacidade glissantiana é, não desatentamente, imperfeita. Debruço-me sobre este ponto no primeiro intervalo, *Surrealismo no Globo*.

É a visão que Wynter (2021, p. 95-97), a partir de Asmarom Legesse, recupera na categoria do *liminar*, que, em seu impulso em direção a emancipar-se de seu papel sistêmico, se dá precisamente fora da interação dinâmica entre o "horizonte generalizado da compreensão" (ou olhos interiores) e os "processos empíricos cotidianos locais gerados pelos comportamentos coletivos dos sujeitos de cada ordem", orientados pelas prescrições a reger este mesmo horizonte. A negação, necessariamente ordenada, desta categoria institui o princípio da diferença que produz tanto "o critério ótimo do ser quanto o modo 'falso' de similaridade e unanimidade, sobre os quais cada ordem pode se autoinstituir como sistema vivo" - isto é, excluí-la é uma condição da "verdade" de cada ordem. É apenas ao revogar e deslocar este lugar de invalidez que as gramáticas de uma ordem podem se libertar daqueles modelos estruturais que mantêm seu sistema e suas categorias prescritivas.

Recuperando a opacidade e o liminar como pontos limítrofes em fuga ao possível previamente determinado (ou que, ao menos, é marginalizado por este para que o M/mesmo possa se manter), busco sugerir que o in/visível afrossurreal no trabalho de Dumas mergulha em personagens poéticos cujas canções e visões dizem respeito ao que os demais não compreendem (LEAK, 2016). Ali, o autor engaja com a (re)fabricação de mitos, num esforço de *remitologizar* a experiência humana em reação às forças da desumanização, o que implica numa "atitude essencialmente mitopoética" à guisa de liberar-se de todas as forças controladoras, rumo a um espaço-tempo por si mesmo reversível (WRIGHT, 2003, p. xx-xxi). Nesse sentido, Dumas pode ser não apenas o exemplo primário do in/visível, mas também da poética do *agora mesmo* citado no manifesto. Como Nyong'o (2018, p. 25) afirmara, ainda não sabemos o que uma humana fora de um mundo antipreto poderia ser ou parecer; mas, talvez, na ponta da caneta, Dumas possa enxergá-lo sem olhos - e, envolto em mistério, vê-lo além do ocular.

1.3 DESDOBRAMENTOS

Na década seguinte à publicação do manifesto, o afrossurrealismo encontrou sua gangue, ganhando adeptos a produzir novas obras, estudos e publicações diversas. O próprio Miller registraria alguma destas movimentações em seus blogs e redes sociais pessoais, alimentando-os com poemas e novas ideias sobre o afrossurreal.

Em 2010, a exposição *Afro Modern*, realizada na galeria Liverpool Tate, exibiu alguns dos elementos, artistas e métodos citados no manifesto. No mesmo ano, teve início em Negril, na Jamaica, um festival de cinema afrossurrealista, cujas edições anuais duraram até

pelo menos 2012, ano no qual a poeta e artista visual Krista Franklin apresentou o Manifesto Afrossurreal como parte da Crit Week na Faculdade de Columbia, em Chicago (HAZEL, 2012a). Também em 2012, Tempestt Hazel conduziu uma série de entrevistas para o coletivo Sixty Inches From The Center, com depoimentos de artistas como Krista Franklin, Cauleen Smith, Alexandria Eregbu e o próprio Miller, intitulada *Black to the Future*, questionando as tensões entre a identificação entre o Afrofuturismo e o Afrossurrealismo. Muitas dessas entrevistas já não estão mais disponíveis na plataforma, tendo sido encontradas apenas a de Miller, citada ao longo deste trabalho, e de Cauleen Smith, que, sobre o assunto, declara:

Serei honesta, acho as modulações nestas definições um tanto tediosas. Sou muito envolvida com as ideias geradas por um discurso afrofuturista, e eu o cito com um "a" minúsculo porque, para mim, não se trata da nomeação de uma identidade ou geografia, mas um movimento musical, literário e historicamente artístico - como música criativa, pós-modernismo, ou arte conceitual (HAZEL, 2012b, tradução nossa).

Em 2013, foi publicado na revista Black Camera, da Universidade de Indiana, voltada para o cinema preto, um dossiê organizado por Terri Francis sobre a presença afrossurreal no cinema, adensando as reflexões do manifesto e dos demais textos de Miller na sétima arte, bem como recuperando programas e curadorias específicos produzidos ao longo destes primeiros quatro anos de publicação do manifesto; estes trabalhos serão analisado com maior profundidade no terceiro corte, *O Cântico da Não-Teoria*, e no segundo intervalo, *A Mensagem*, junto ao conceito de *alien familiar* recuperado por Francis a partir de Arthur Jafa. Também em 2013, a Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development da Universidade de Nova York e The Performa Institute apresentaram a conferência *Get Ready for the Marvelous: Black Surrealism in Dakar, Fort de France, Havana, Johannesburg, New York City, Paris, Port au Prince, 1932-2013*; do outro lado do país, a artista Alexandria Eregbu, então aluna da School of Art Institute of Chicago, curou a exposição *Marvelous Freedom: Vigilance of Desire, Revisited*; seu objetivo, como denota o título, era revisitar a história do surrealismo através da exposição homônima realizada pelo grupo surrealista de Chicago em 1976, expandindo-a de acordo com a nova sensibilidade afrossurrealista do século XXI (MILLER, 2016a).

Em 2014, Kara Walker, uma apoiadora de longa data do afrossurreal, lança o que foi definido por Miller como a maior expressão do afrossurreal até então: *A Subtlety, or The Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, uma (nada sutil) escultura de mais de 20

metros de altura, completamente feita de açúcar no formato de uma esfinge, em homenagem aos "artesões não remunerados e sobrecarregados que refinaram nossos sabores doces das plantações de cana às cozinhas do novo mundo"²⁴. Em novembro do mesmo ano, Erin Christovale e Amir George curaram o festival de cinema itinerante *Black Radical Imagination*, que contou com a participação de filmes como *Black Bullets* (2012) e *Black Magic at the White House* (2009), de Jeannette Ehlers; *The Baptist* (2012), de Lewis Vaughn; *Moonrising* (2013), de Terence Nance e Sanford Biggers; *Get the Bones from 88 Jones Because She Also Eats Meat* (2008), de Lauren Kelley; *American Hunger* (2013), de Ephraim Asili, e *Field Notes* (2014), de Vashti Harrison (MILLER, 2016a).



FIGURA 4 - *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant* (2014), de Kara Walker

Em 2018, o afrossurrealismo esteve sob a mirada midiática. A partir da publicação de uma série de artigos, em especial *From Beyoncé to Sorry to Bother You: the new age of Afro-surrealism*, de Lanre Bakare (2018), para o jornal de The Guardian, o *mainstream* se voltou para o audiovisual afrossurreal, identificando sob sua égide obras como as séries

²⁴ Nyong'o (2018) faz, a partir de *A Subtlety*, um longo elogio à obra de Walker, deslocando-a da leitura imediatista que a reduz à gratuidade de sua violência im/explicita. Destaco-o aqui, ainda que não haja espaço para abordá-la, em seu livro *Afro-fabulations: the queer drama of black life*; voltarei ao trabalho de Walker, ainda que através de outras obras, no terceiro corte, *O Cântico da Não-Teoria*.

Atlanta (2016), de Donald Glover, e *Random Acts of Flyness* (2018), de Terence Nance; filmes como *Get Out* (2017), de Jordan Peele, e *Sorry to Bother You* (2018), de Boots Riley; e até mesmo videoclipes como *Lemonade* (2016) e *Apeshit* (2018), de Beyoncé. Esses desdobramentos serão explorados junto às reflexões de Terri Francis no terceiro corte.

Em 2020, Rochelle Spencer, aluna de Francis, lança *AfroSurrealism: the African diaspora's surrealist fiction*, caracterizado como o primeiro livro a explorar a ficção afrossurreal. Examinando as obras de autores da literatura contemporânea como Edwidge Danticat, Tananarive Due, Nalo Hopkinson, Junot Díaz, Helen Oyeyemi e Colson Whitehead - dos quais alguns marcam presença também no manifesto de Miller -, as análises de Spencer (2020) serão abordadas no quarto e último corte deste trabalho, *A (Nova) Ficção Surrealista da Diáspora*.

2. segundo corte: PRETOS, MARRONS E BEGES SONHAM COM LIBERDADE

"A verdadeira tarefa da humanidade consiste somente em tentar trazer o maravilhoso à vida real, para que a vida possa se tornar mais abrangente. Conquanto a imaginação mítica não for capaz de superar toda e qualquer mediocridade enfadonha, a vida humana será nada além de experiências inúteis e maçantes, a passar o tempo, como costumam dizer. A humanidade, para fazer valer seu nome, não deve aceitar tal complacência."

René Ménil (2009, p. 82, tradução nossa), *Introduction to the marvelous*.

2.1 OUTRAS NARRATIVAS SOBRE O SURREALISMO PRETO

Escolhi começar pelo manifesto de Miller por ser este a interligar, de certa forma, todos os principais paradigmas que trataremos aqui; mas essa não foi a primeira investigação da presença preta no surrealismo, ou mesmo de uma possível dissensão de um surrealismo preto oposto ao surrealismo europeu. Ainda que não tenha sido pioneiro neste sentido, a originalidade de Miller está em propor uma nova terminologia e um novo campo de forças, num esforço de se diferenciar daquele surrealismo de origem parisiense a partir de constatações e propostas específicas. Citando as ideias do acadêmico Adilifu Nama sobre o prefixo *afro* em afrosurrealismo, Miller (2017) o caracteriza como algo a dar orientação, a localizar seus artistas no discurso histórico: "Preciso entender quem está falando para entender o que está sendo dito". Expressa-se um desejo de escrever *contra* e *junto de* uma narrativa do surrealismo, o que é notório no texto do próprio manifesto, ao citar uma entrevista de Ishmael Reed, na qual o autor responde à indagação sobre uma revolução da imaginação e à necessidade de "criar suas próprias ficções":

Meu livro é uma guerra de guerrilha artística contra a Hegemonia Histórica [*Historical Establishment*] (...) É isso que queremos: sabotar a história. Eles não sabem se estamos falando sério ou se estamos escrevendo ficção. Eles fizeram suas próprias ficções, assim como fazemos as nossas. Mas eles não conseguem dizer se nossas ficções são verdadeiras ou meramente ficcionais. Sempre os deixa questionando. Isso os enlouquece, provavelmente os faz subir pelas paredes. O que acontece é que você deixa os realistas sociais perseguirem os pé-chatos na labuta enquanto nós vamos atrás do Papa e vemos qual ação causa a revolução. *Somos detetives místicos prontos para fazer uma apreensão* (O'BRIEN, 1995, p. 36-37, tradução e grifos nossos).

Já na segunda metade do século XX surgiam alguns trabalhos a focar o surreal a partir da participação negra. À parte de antologias dedicadas a recuperar os poetas da Negritude, como *Black writers in French: a literary history of negritude*, de Lilyan Kasteloot, publicado em 1974, e *The Negritude Poets: An Anthology of Translations from the French*, publicado em 1975 por Elle Conroy Kennedy, Jean-Claude Michel lançaria, em 1982, o livro *Écrivains noirs et le surréalisme*, adaptado pelo próprio autor para o inglês em 2000 como *The Black Surrealists*, sedimentando já em seu título a conexão entre o surrealismo e poetas como Césaire, Senghor e companhia. Para os surrealistas, diz Michel,

quando a poesia é libertada de todas as restrições literárias, da lógica e dos preconceitos morais, esta se torna eminente revolucionária. Tal poesia poderia estimular sonhos realistas ou incitar a visão de uma Nova Ordem Mundial, que poderia induzir os leitores a se engajar em atos revolucionários de liberdade. Para os surrealistas, o poeta deveria ser líder, dentre aqueles que haviam se comprometido na luta por uma Nova Ordem de justiça e amor (MICHEL, 2000, p. 3, tradução nossa).

Tal conceito de poesia como ação, conhecimento e providência também estava presente nas obras da maioria dos "poetas negro-africanos". Michel, porém, discordaria da definição de Senghor (e, portanto, também de Miller) da diferença entre o empírico, baseado exclusivamente na observação prática e na experiência, e o místico, fervilhando de uma comunhão direta com a realidade definitiva, em surrealismos respectivamente brancos e negros - um reflexo da própria oposição defendida pelo poeta entre a "intuição negra" e a "razão branca". Michel defende que, por mais contraditória e conflituosa que possa parecer, uma vez que o surrealismo europeu tenha adotado o materialismo e mesmo negado a existência de Deus, a tendência ao místico está entranhada no espírito do movimento em sua busca através das diversas camadas da realidade (ibidem, p. 114-115), ainda que nem todos seus entusiastas se demonstrassem confortáveis com esse fato²⁵. Como defende Dal Farra (2008, p. 741-742), Breton entendia o processo poético como uma "operação alquímica": desde os anos 1930, fervilhavam nos escritos surrealistas referências a textos herméticos e suas ramificações, como "a Cabala, o tarô, a 'alma primitiva', os mitos, o ocultismo, a alquimia", bem como menções a nomes como Nicolas Flamel, Abraão Judeu, Hermes, Fulcanelli, Canseliet, entre outros. Certamente não se trata do mesmo arcabouço ao qual recorreriam Dumas ou Lam, o que não significa de imediato uma ausência do místico.

²⁵ "Podemos conceder ao surrealismo, que em seus caminhos aventureiros percorre tetos, pára-raios, goteiras, varandas, estuques (...) também o direito de entrar no quarto dos fundos do espiritismo. No entanto, não nos agrada saber que ele bate às suas portas para interrogar o futuro. Quem não gostaria de que esses filhos adotivos da Revolução rompessem radicalmente com tudo o que se passa nesses conventículos de damas caridosas, de majores reformados, de especuladores emigrados?" (BENJAMIN, 1987, p. 23-24).

No lugar dessa dicotomia, Michel investigaria o período entre 1932 e 1948, a partir dos nomes dos poetas da Negritude, da *Tropiques* e de figuras como Étienne Léro e sua revista *Légitime Défense*, admitindo que as imagens poéticas do surrealismo eram encontradas também em outros autores estrangeiros ao movimento. Nestes trabalhos, tornava-se viva uma África de sonhos, desejos e liberdade - mítica na medida em que esse mito era fonte de criação e revolta. O surrealismo, neste caso, constituía um meio para a expressão desses poetas, mas não um fim em si mesmo, como lembra Senghor ao caracterizá-lo como "aliado, mas não um senhor" (MICHEL, 2000, p. 55).

Da expansão conduzida por artistas negros, Michel traçaria suas próprias críticas ao surrealismo. O encantamento de Breton pelo maravilhoso a subverter tanto a ordinária ordem das coisas e do pensamento, permitindo à humanidade descobrir a necessidade de mudar suas formas de vida partindo do absurdo de sua situação, e a expandir o escopo da ação junto à realidade do cotidiano, abrindo porta para uma nova realidade em si mesma (MICHEL, 2000, p. 142), seria "corretamente" confrontado por seus oponentes como verbalismo e idealismo (ibidem, p. 11). Para Michel (ibidem, p. 26), separar a revolução social da revolta individual, com ênfase na segunda, negava a eficiência à ação coletiva revolucionária.

A própria relação dos surrealistas parisienses com suas influências racializadas se tornaria território de disputa narrativa. O debate entre a solidariedade racial e o franco exotismo do olhar dos surrealistas franceses sobre as obras de origem africanas e indígenas vai longe, permanecendo irresoluto. Foram eles os primeiros a, em 1927, expor suas obras lado a lado dos "objetos primitivos" (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 82), mas Janine Mileaf nos lembra que, por mais que desejassem destacar o "estranhamento" das "artes tribais" [sic] no contexto europeu, em oposição à experiência falsamente convincente de viagem internacional que exposições coloniais utilizavam para familiarizar os franceses a povos colonizados, seu uso pelos surrealistas não estaria isento de contradição, a exemplo do leilão em 1931 das "coleções de arte tribal" de Breton e Éluard, que arrematou 285 mil francos, excedendo por muito as expectativas.

Essa comercialização oportunista dos objetos tribais não deve ser ignorada. Ela aponta para fundamentais contradições na atitude surrealista sobre o colonialismo, objetos tribais e povos e culturas estrangeiros. De fato, um inegável exotismo, que por si só constitui uma forma de discurso colonial, está subjacente à noção surrealista do tribal (MILEAF, 2001, p. 249, tradução nossa).

Deste território delicado partiria Michel a pensar sua própria forma de diferenciar os surrealismos branco e negro a partir de "fatores étnicos e políticos". Para ele, o único dos

poetas da Negritude a ser de fato surrealista é Césaire, cuja afinidade com as ideias do grupo datava de antes mesmo de conhecer Breton (MICHEL, 2000, p. 62). Ainda assim, o trabalho do poeta martinico se distinguiria daquele de seus colegas europeus, a começar pela recusa à escrita automática; para Césaire, que jamais vira graça em "diversões poéticas", a poesia deveria ser não uma distração ou mesmo uma profissão respeitável, mas engajada, ativamente comprometida com uma causa política ou social. Michel defende que, ainda que Césaire engajassem com as teorias psicanalíticas de Freud, a apropriação do campo do sonho não se sobreporia à vida real, como dois receptáculos em comunicação mútua; ao contrário dos europeus, Césaire não tentaria reconciliar o ego e o universo, no lugar voltando-se para a realidade das ilhas do Caribe, sua terra natal (ibidem, p. 82-83).

Se os surrealistas europeus, interessados sobretudo em arte e literatura, lutavam com "os valores de sua própria sociedade (...), os obstáculos armados pela hegemonia hostil eram reais e muito mais cáusticos para os negros" (ibidem, tradução nossa, p. 104). A angústia metafísica da dicotomia entre o desejo de ação pragmática a mudar o mundo e ânsia idealista de deixá-lo para trás rumo ao nirvana não se estenderia aos surrealistas negros, cujas visões por tempos melhores, embora românticas, expressavam a "tenaz esperança em construir no futuro este mundo de justiça" de poetas marginalizados, incapazes de mudar uma situação injusta (ibidem, p. 107-108). Somada à busca por uma personalidade perdida e à consciência racial, esse querer se diferenciaria do ímpeto dos europeus ao reter o posicionamento político daqueles, mas elevá-lo à ação prática da descolonização, fazendo jus ao termo "político" em recusa ao esotérico; mesmo a categoria dos sonhos se traduziria como "a obsessão do autor da condição de seu povo ou a visão da remota felicidade graças à Revolução" (ibidem, p. 175).

A recusa de Michel do místico em defesa da política que por pouco não ganha um "p" maiúsculo é indicativa de um excessivo apego aos códigos dados pelo visível, o que o impede de adentrar a potência das singularidades não redutíveis, permanentemente ignoradas. Havia, é claro, uma preocupação nas histórias de Dumas com o enraizamento no real - mas isso não rechaçava a presença igualmente poderosa do metafórico e do fugitivo na construção do imaginário do im/possível, ou mesmo aquelas características que fogem à captura do excessivamente simplista binômio real-místico. O argumento de Michel aponta para os gestos "propriamente políticos" sobre os quais Mombaça alerta, cujo liminar caracteriza o próprio aceno à liberdade tão cara ao afrossurrealismo.

Pela mesma régua segundo a qual se determina a extensão do que pode ser considerado um gesto político, está também determinado *um limite à imaginação do que é possível* (...) interessa-me considerar o modo como

certas formas de ação política não reconhecíveis como propriamente políticas podem também, mais do que propiciar a oportunidade de uma reivindicação por inteligibilidade e acesso a esse domínio, interrogar a suposta integridade desses códigos, produzindo uma forma de prática cujos efeitos generativos não podem ser explicados, percebidos ou mediados à luz das gramáticas políticas disponíveis. (...) vai ser necessário recusar o domínio do propriamente político a favor de uma figuração da política não como sistema de gestão, *mas sim de criação do real*. (MOMBAÇA, 2021b, p. 95-101, grifos nossos)

Glissant havia nos alertado. Reduzidos ao propriamente político, a estes artistas é negado o direito à opacidade - à imaginação de um mundo fora dos códigos conhecidos. Assim como o manifesto de Miller, os argumentos de Michel ofereceriam contradições próprias ao tentar discernir as filosofias dos surrealismos preto e branco. Mas um caminho diferente é percorrido pelo paradigma de Robin D. G. Kelley.

2.2 A IMAGINAÇÃO RADICAL DE KELLEY

No mesmo ano em que Miller lançava seu manifesto, Kelley publicaria, em parceria com Franklin Rosemont, a antologia *Black, Brown & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*, definido por seu organizador como "a mais completa e rica articulação da visão surrealista que até então encontrara" (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 349, tradução nossa). Juntos, ambos os materiais constituiriam os pilares dos trabalhos afrossurrealistas daquele momento (WOMACK, 2013, p. 173).

Entretanto, esta não foi a primeira aventura de Kelley no terreno surreal. Em 2002, seu livro *Freedom Dreams* seria o primeiro a relacionar "o surrealismo à longa e movimentada história do radicalismo preto", bem como as ideias surrealistas ao pensamento de teóricos, ativistas e "grandes sonhadores pretos" (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 315, tradução nossa). Identificando qualidades surreais em artistas pouco frequentemente associados ao surrealismo, *Freedom Dreams* e seu sucessor *Black, Brown & Beige*, ao contrário de Miller, não hesitariam em aproximar surrealistas pretos e brancos, ou em apontar as pontes internacionalistas e interracialistas entre o surrealismo enquanto vanguarda histórica, sua ascendência na cultura preta e seu retorno para as comunidades racializadas enquanto poética revolucionária e subversiva. Em entrevista a Miller, Kelley comenta:

Quando comecei a falar sobre o surrealismo e a tradição radical preta, as pessoas acreditavam que os surrealistas eram racistas em sua romantização do primitivismo. O que pode ser verdade, mas, no contexto histórico, fazia sentido. (...) A crítica que impomos ao surrealismo e seu flerte com o primitivismo surge da crítica que não seria possível até depois do

nacionalismo revolucionário e da crítica do nacionalismo cultural. Sinto que ela é legítima, mas, para mim, precisamos lembrar do que estava em jogo. Precisamos indagar pelo que os surrealistas europeus se atraíram no que viram no primitivismo (KELLEY, 2017, tradução nossa).

Entre escritos na parede, escadas a cair, bebês de treze meses e espelhos quebrados (WONDER, 1972), ainda que possa ser simplista, é essa justificativa que catapulta o processo de sua análise. Apesar das contradições históricas citadas anteriormente, Kelley defenderia o surrealismo: "Eles abertamente faziam escárnio à supremacia branca, patriotismo, religião, colonialismo, moral pudica e respeito pela lei"; não tinham nada além de desprezo pelo cenário artístico e intelectual burguês (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 3). Havia desde o princípio a implacável crítica ao capitalismo e à alienante cultura do consumo, bem como à sistematização da miséria, exemplificada pelas opressoras instituições patriarcais da igreja, do Estado, do capital, da pátria, do militarismo e de toda forma de autoritarismo (ibidem, p. 5). Para Kelley, os surrealistas compreendiam o eurocentrismo (e seus aspectos de humanismo, civilização e universalismo) como aquilo que Mbembe (2019, p. 106) chamaria de "um sistema de ficções aparentemente neutras", no qual "o negro (e a raça enquanto ficção) tem determinado lugar":

Na maneira de pensar, classificar e imaginar os mundos distantes, o discurso europeu, tanto o erudito como o popular, com frequência recorreu a procedimentos de fabulação. Ao apresentar como reais, certos e exatos fatos muitas vezes inventados, escapou-lhe justamente o objeto que buscava apreender, mantendo com ele uma relação fundamentalmente imaginária (...) No entanto, se existe um objeto e um lugar em que esta relação imaginária e a economia ficcional que a sustenta se dão a ver do modo mais brutal, distinto e manifesto, é exatamente esse signo que chamam de negro e, por tabela, o aparente não lugar que chamamos de África, cuja característica é ser não um nome comum e muito menos um nome próprio, mas o indício de uma ausência de obra. (MBEMBE, 2018, p. 31)

Para Mbembe, a reavaliação da contribuição do continente africano para o projeto de humanidade vindoura se deve, num primeiro momento, à crítica estética e à política anticolonial que tem o surrealismo como exemplo máximo dentre as vanguardas. A partir da afirmação de Breton de que o surrealismo tem certa ligação com os "povos de cor" e com o pensamento dito primitivo, uma vez que teriam em comum a supressão da hegemonia do consciente, o "modelo negro" abriria caminho para um novo tipo de escrita (ibidem, p. 84)²⁶.

²⁶ Essa posição, insiste Mbembe, não seria desprovida da ambiguidade diminuída por Kelley, uma vez que recorre à figura da "alma africana" e da suposta essência do "homem negro", herança da etnologia a separar as sociedades civilizadas das primitivas; a crítica estética do surrealismo, assim, não romperia completamente com o mito da existência de "povos superiores" (MBEMBE, 2018, p. 86). Mesmo Kelley e Rosemont (2009, p. 9) admitem: ainda que fossem apaixonadamente atraídos pelo continente africano, "poucos dos jovens homens e mulheres que participaram dos primeiros anos do primeiro grupo surrealista do mundo tinham mais do que um

A identificação de Kelley entre o surreal e a vida preta, portanto, viria sobretudo do ideal revolucionário surrealista, ao enxergar a realidade a partir daquilo que Cunha (2008, p. 64) chama de *princípio de insuficiência*: "insuficiência de significado, de imaginação, de possibilidades de ação e prazer, local inevitável de relações coercitivas que nos pedem fugas ou contrapartidas". Kelley se afasta também das reflexões de Michel, que criticava a falta de ação prática dos surrealistas, ao advogar pela libertação do imaginário como via para a liberdade, a liberdade plena, liberdade, liberdade, que abre suas asas sobre nós (DO ESTÁCIO, 1988) - mesmo que não houvesse nenhum programa em particular para se chegar lá. Sua referência para o sonho, *os sonhos*, era o pensamento fabular de própria mãe:

Ela sonhava com a terra, com uma casa espaçosa, ar fresco, comida orgânica, e infindáveis prados ilimitados, livres do mal e da violência, livres das toxinas e das ameaças ambientais, livres da pobreza, do racismo e sexismo... apenas livre. Ela nunca falou sobre como poderíamos criar tal mundo, nem conectou sua visão a nenhuma ideologia política. Mas ela convenceu a mim e meus irmãos que a mudança era possível e não precisávamos ficar presos ali para sempre (KELLEY, 2002, p. 2, tradução nossa).

A partir da influência materna, Kelley sugere o conceito de *imaginação radical preta*, uma "imaginação coletiva engajada no movimento atual pela liberdade (...) fundamentalmente um produto da luta, das vitórias e derrotas, crises e aberturas e infindáveis diálogos a circular num ambiente compartilhado" (ibidem, p. 150). É claro, a imagética desta não permaneceu inerte ao longo do tempo, e mesmo o fator geográfico se alterou do continente africano para "qualquer lugar além de onde estamos agora" - isto é, um sonho de êxodo para aqueles não satisfeitos com o mundo tal como o conhecemos, rumo a um espaço onde possamos viver em paz e harmonia, mas apenas se transformarmos a sociedade juntos (ibidem, p. 35). Como lembra Vinícius da Silva (2022) ao cantar sobre uma imaginação preta e travesti, esta é "uma declaração vingativa de que estamos vivas e estamos aqui, apesar de vocês, apesar do ontocídio colonial". Seu exercício, o ato de criar o possível, reinventar a realidade e inaugurar novos mundos, envolve imaginar "possibilidades a partir do vão inóspito do mundo ordenado"; criar fraturas ao nos aquilombar com os corpos que estão na guerra ontológica do/contra o colonialismo; tornar existente o ausente, deslocar o que nos foi dado como estável e também exigir o que não está dado - o *impossível*, "uma demanda abolicionista que conclama uma política de descolonização, (...) que procura abolir as zonas do ser e cobrir, enfim, as covas que se abriram em decorrência do colonialismo de

conhecimento muito modesto sobre África e os africanos". No primeiro intervalo, *Surrealismo no Globo*, serão retomadas tais instâncias críticas.

povoamento e ontológico que continua decretando nosso fim". Como um ato de recusa a se curvar ao que se diz "irrealista", a imaginação radical, essa minha canção, minha ciranda sem fim que não é minha só - *ela é de todos nós* -, dos fundamentos que vem de lá e dos mistérios que são e intimam a intimidade da força de crer (DE ITAMARACÁ, 2000, 2019; MARTINS, 2009), convoca à criação de rotas de fuga, à cartografia da catástrofe, a abrir os portões do impossível e não fazer do colonialismo a nossa única forma de existir. Afinal, "o que é o im/possível senão algo já inscrito no possível?" Como nos lembra Mbembe,

Existe um regime de troca entre o imaginário e o real, se ainda assim tal distinção fizer sentido. Pois, no fundo, um serve para produzir o outro. Um se articula com o outro, um pode ser convertido no outro e vice-versa. O verdadeiro núcleo do real é uma espécie de reserva, de excedente situado em algum outro lugar, num devir. (MBEMBE, 2018, p. 231)

Pois, se é necessário acreditar que o sonho é im/possível - se é o que mantém os irmão vivo (RACIONAIS MCS, 2002) -, refletir sobre a imaginação radical preta nos leva à questão central no trabalho de Kelley: aquela de que as ideias libertárias do surrealismo e sua prática fabular não eram de todo estranhas para as gentes pretas ante aos signos da opressão. Foi-se o açoite e a chibata sucumbiu, mas a cor da pele é quem sabe que liberdade não cabe num pedaço de papel (BEIJA-FLOR, 2021; DA VELA, 2005) - nem neste mundo:

descobri o surrealismo, não exatamente nos escritos e nos atos de André Breton, Louis Aragon ou outros líderes do movimento surrealista que emergiu em Paris após a Primeira Guerra Mundial, mas debaixo do meu nariz, por assim dizer, enterrado no rico solo preto da cultura afrodiáspórica. Rastreei o maravilhoso das práticas anciãs das sociedades quilombolas [*Maroon societies*] e do xamanismo até voltar ao futuro, às metrópoles da Europa, às pessoas do blues na América do Norte, ao mundo colonizado e semicolonizado que produziu tipos como Aimé e Suzanne Césaire e Wifredo Lam (...) esses intelectuais/ativistas/artistas desafiaram e redimensionaram o comunismo, o surrealismo e o feminismo radical, e ao fazê-lo produziram brilhantes discernimentos teóricos que poderiam ter empurrado esses movimentos a novas direções. Na maior parte dos casos, porém, as visões críticas de radicais pretos permaneceram na orla, quando não foram completamente marginalizadas (KELLEY, 2002, p. 4-6, tradução nossa).

O surrealismo, assim, constitui "menos uma revelação do que o reconhecimento do que já existia na tradição preta", na música, dança, discurso, artes plásticas e sobretudo na filosofia, uma vez que falamos de uma cultura que valoriza a imaginação, improvisação, contação de histórias, etc. (ibidem, p. 185-186). Ainda que tenha se originado no ocidente, era enraizado em conspirações contra o sistema ocidental; antes mesmo de ser nomeado, já havia na cultura afrodiáspórica alguns dos princípios que moldariam seu desenvolvimento,

como a revolta anticolonial que lhe conferiria sua vertente política - o que também explica o impacto que o movimento teve na política cultural da diáspora preta (ibidem, p. 158-159) - ou os aspectos da cultura vernacular preta a abraçar a magia, a espiritualidade e o extático. Há, no corte de Kelley, uma dimensão, um retorno para aquilo que Moten (2023, p. 69) já cantara anteriormente: a "afirmação de que a vanguarda é uma coisa preta (...) e a afirmação de que a pretitude é uma coisa vanguardista". Ao fim, a revolução da mente é central no surrealismo e nas concepções de libertação preta; a fantasia, a imaginação e o sonho são características que distinguem ambas do realismo social (KELLEY, 2002, p. 191-192) que já não basta para lidar com a experiência e projetar futuros, como bem entendeu Jacques Stephen Alexis ao descrever a capacidade de se assombrar com um real difícil, mesmo miserável, através da existência de um *realismo maravilhoso* na literatura haitiana (GLISSANT, 2010, p. 256). Trata-se de uma oposição àquela tentativa de universalizar o empreendimento ocidental da visão evolucionista e racionalizante do desenvolvimento colonialista, pensamento que ordenou o mundo mesmo antes de possuir meios para transformá-lo (SARR, 2019, p. 21). Impõe-se a demanda por novas metáforas do futuro - uma renovação das fontes dos imaginários e da concepção de um além, diante do esgotamento da razão tecnocientífica e de suas consequências civilizatórias (ibidem, p. 111).

Os argumentos de Kelley nos alertam para o fato de que, se as duas faces da modernidade são o sujeito e a razão (ibidem, p. 29), as culturas dos pretos da diáspora "podem ser proveitosamente interpretadas como expressões das - e comentários sobre as - ambivalências geradas pela modernidade e seus posicionamentos dentro dela", como defende Gilroy (2012, p. 234). Por moderna que possa parecer, para o autor, a prática artística negra também é fundamentada fora da modernidade, uma vez que ela

pode ser examinada em relação a formas, temas e ideias modernas, mas carrega sua crítica própria e distinta da modernidade, uma crítica forjada a partir das experiências particulares envolvidas em ser escravo por questões da raça em um sistema legítimo e declaradamente racional de trabalho não livre. (ibidem, p. 130).

Gilroy indica que essas perspectivas partem de uma postura crítica sobre o discurso do humanismo burguês, uma vez que elas sugerem provocativamente que muitos avanços da modernidade são, na realidade, "dependentes do poder do grupamento racial dominante e que, conseqüentemente, a crítica da modernidade não pode ser concluída satisfatoriamente dentro de suas próprias normas filosóficas e políticas, ou seja, de modo imanente" (ibidem, p. 126-127). As formas artísticas seriam espinha dorsal dessa cultura política e de sua história

cultural, reiterando a continuidade entre arte e vida ao não derivar de uma avaliação desimplicada e racional do objeto artístico, e sim de uma contemplação subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas que têm a emancipação como objetivo (ibidem, p. 129). Essas formas, prossegue Gilroy, são a um só tempo modernas e modernistas:

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana (...) mas isto não é tudo que elas são (...) seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade. (ibidem, p. 159)²⁷

E não é ela amável? (WONDER, 1976) A canção preta que carrega a insubmissão e a transgressão previstas por um programa de libertação radical? Ouça este meu grito invadindo teus ouvidos, tomando tua casa e tocando lá no seu *radin* (REIS, 2016a). Com este mote a orientar seu pensamento, entre *Freedom Dreams* e *Black, Brown & Beige*, Kelley recupera uma série de artistas pretos no cenário internacional como vinculados à canção surrealista, importando também muitos nomes citados junto à Negritude e ao Renascimento do Harlem. Alguns deles estão também presentes no manifesto de Miller. A empreitada de Kelley não busca uma unidade estética para esses artistas, nem métodos necessariamente compartilhados, algo que Michel (2000, p. 67, tradução nossa) identifica já no surrealismo europeu ao desmontar a obrigatoriedade de adesão a técnicas específicas a validar a participação no movimento; por exemplo, "nem todos os surrealistas praticavam o automatismo proposto por Breton", e, como complementa Martins (2008b, p. 160), a percepção do surrealismo se deu de formas tão diferentes que acabou por propiciar vertentes não pressupostas na origem. Por isso, Kelley também não se restringe apenas àqueles artistas reconhecidos por Breton e companhia; *Black, Brown & Beige*, que reflete sobre a tradição escrita do surrealismo, englobando poetas, romancistas e músicos, reúne três diferentes categorias: a primeira acumula mais de cinquenta artistas pretos abertamente associados ao surreal; a segunda,

²⁷ ... o que o leva a concluir, de forma provocativa, que se a fabricação de sujeitos raciais no continente americano se deu por sua destituição cívica - processo esse que um pouco por todo lado continua a se reavivar (MBEMBE, 2018, p. 47) -, a "intensidade concentrada da experiência escrava" marca os negros como "o primeiro povo realmente moderno, lidando no século XIX com dilemas e dificuldades que apenas se tornariam a substância da vida cotidiana na Europa um século mais tarde" (GILROY, 2012, p. 411-412).

precursores e aliados que impulsionaram aquela forma a novos lugares; e, por fim, a terceira é composta por figuras nunca antes ou pouco frequentemente associadas à vanguarda, mas cujos trabalhos convergem para sensibilidades comuns.

Assim, no Caribe, haveria Etienne e Yva Léro, Simone e Pierre Yoyotte, Maurice-Sabas Quitman, Jules Monnerot, Aimé e Suzanne Césaire, Claude McKay, Juan Breá, Mary Low, C. L. R. James, René Ménil, Lucie Thésée, Georges Gratiant, Aristide Maugée, Georgette Anderson, Stéphane Jean-Alexis, Wifredo Lam, Agustín Cárdenas, Jacques Roumain, Clément Magloire-Saint-Aude, René Bélance, Hervé Télémaque, Aída Cartagena Portalatín, John Jacob Thomas, John La Rose, Luis A. Maisonet e Anthony Joseph; na América do Sul, Léon-Gontran Damas, Wilson Harris e Heriberto Cogollo; no continente africano, Georges Henein, Ikbal El Alailly, Anwar Kamel, Ramses Younane, Victor Musgrave, Albert Cossery, Joyce Mansour, Robert Benayoun, Abdellatif Laâbi, Farid Lariby, Henri Kréa, Jean-Michel Atlan, Baya, Habib Tengour, Cheikh Tidiane Sylla, Tchicaya U Tam'si, Inácio Matsinhe, Malangatana Valente Ngwenya, Amílcar Cabral, Antonio Domingues, Jean-Joseph Rabéarivelo e Dennis Brutus; nos Estados Unidos, Fenton Johnson, George Herriman, Jean Toomer, Zora Neale Hurston, Richard Wright, Ralph Ellison, Russel Atkins, Ted Joans, Bob Kaufman, Tom Postell, Percy Edward Johnston, Hart Leroy Bibbs, Jayne Cortez, St. Clair Drake, Edward A. Jones, Ishmael Reed, Katherine Dunham, Melvin Edwards, Joseph Jarman, Oliver Pitcher, Frank London Brown, Pony Poindexter, Anthony Braxton, Thelonious Monk, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Sun Ra, Babs Gonzales, A. B. Spellman, Dizzy Gillespie, Amiri Baraka, James G. Spady, Charlotte Carter, Robin D. G. Kelley, Norman Calmese, Ayana Karanja, T. J. Anderson III, Michael Stone-Richards, Ron Allen, Patrick Turner, Adrienne Kennedy, Tyree Guyton e Henry Dumas; e no Brasil, João da Cruz e Sousa, Rosário Fusco, Sosígenes Costa, Fernando Mendes de Almeida, Jorge de Lima e Deusdedit de Moraes (KELLEY, ROSEMONT, 2009).

Esta longa lista oferece uma alternativa para um dos primeiros desafios listados por Kelley: ainda que sempre tenha havido uma presença preta no sensível surreal, uma certa historiografia insiste em ignorá-la, criando a imagem de um percurso quase exclusivamente branco. Fato contraditório, como ele mesmo aponta; inacessibilidade de materiais não é uma justificativa legítima para a exclusão, uma vez que são frequentes os estudos e publicações no cenário do movimento surrealista internacional sobre Césaire, Joans, Lam, Cortez e demais produções da Martinica, Haiti, Porto Rico, América do Sul, África, Estados Unidos e outros territórios (ibidem, p. 1). Da mesma forma, embora análises como as de Michel se debrucem sobre a influência do surreal sobre a arte preta, Martins (2008b, p. 160-161) apropriadamente

pontua que não encontra "em nenhum crítico do surrealismo uma leitura inversa da questão, ou seja, como o surrealismo foi reforçado e engrandecido por seu diálogo com culturas que lhe eram até então imperceptíveis".

O trabalho de Kelley se move na contramão da leitura oficial, buscando as mútuas influências entre artistas pretos e surrealistas parisienses não apenas a partir da década de 1930, mas mesmo antes da publicação do primeiro manifesto de Breton, em 1924²⁸. Para além da descoberta do "primitivo", uma série de encontros se daria ao longo da década de 1920, não apenas com atores, pintores, poetas e músicos como Langston Hughes, Jean Toomer, Josephine Baker, Henry Crowder, entre outros, mas também com o jazz, que desde 1919 já estava presente nos arredores do grupo (KELLEY, ROSEMONT, p. 6). Ainda que se tenham poucos registros dessas reuniões, provavelmente motivadas de início por curiosidade, seriam elas a espalhar o conhecimento das novidades entre ambas as partes - do surreal para um lado e da luta preta para o outro (ibidem, p. 15); do maravilhoso e do negro que cantava e chorava no cavaco - no *sax*, no piano - no grito de liberdade, o lamento da senzala, tão longe estava de sua Ilu Ayê (DA PORTELA, 1972). De fato, pouco é escrito também sobre o fato de que foram as rebeliões africanas que empurraram o grupo surrealista às políticas revolucionárias e anti-imperialistas; exemplo disso é o protesto contra a guerra no Marrocos, no texto *La Révolution d'Abord et Toujours*, de 1925 (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 10). Sete anos depois, o manifesto *Murderous Humanitarism* seria a mais militante afirmação dos surrealistas sobre o colonialismo até então, ao argumentar que o próprio humanismo construído pelo ocidente justificara a escravidão, a colonialidade e o genocídio (KELLEY, 2002, p. 160); eles se pronunciavam contra a guerra imperialista a favor do proletariado "e, portanto, da questão da cor" (BRETON et al, 2010, tradução nossa). O dito terceiro mundo e as revoltas do mundo colonial, assim, inspirariam os surrealistas tanto quanto Marx e Freud.

Mas, a despeito dos trânsitos, o ano um de uma história propriamente surrealista preta seria 1932, no qual Étienne Léro se tornaria a primeira pessoa preta a diretamente se declarar

²⁸ Movimento semelhante é feito por Martins (2008a, p. 144) no contexto da América Latina, ao defender uma "simultaneidade informal" na descoberta da alteridade entre os artistas de ambos os continentes, uma vez que "este princípio da 'navegação pelo desconhecido' não faria sentido se funcionasse apenas como um desbravamento da América por parte dos surrealistas europeus, notadamente os franceses. Insisto na reciprocidade, considerando indispensável para uma conformação do surrealismo na América justamente a presença de artistas americanos em Paris, a exemplo de Luis Cardoza y Aragón (Guatemala), Octavio Paz (México), Sergio Lima (Brasil), Enrique Gómez-Correa (Chile). Em seu retorno da Europa trouxeram, todos eles, uma bagagem valiosa que encontraria em terras latino-americanas um obstáculo distinto para sua postulação. (...) Por sua vez, também se beneficiaram os surrealistas europeus com a descoberta de uma América indígena". Nesse sentido, Gómez-Correa também cita: "chegamos ao surrealismo não como por reflexo ou impregnação deste reflexo europeu ou, se querem, por imitação ou esnobismo, mas sim como um desenvolvimento orgânico" (ibidem, p. 150).

surrealista (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 23). Acompanhado de seu irmão Thélus Léro, Simone e Pierre Yoyotte, René Mênil, Jules Monnerot, Auguste Theseus, Michel Pilotin e Maurice-Sabas Quitman, ele lançaria a edição única da revista *Légitime Défense*, um incendiário tratado que antecede tanto a revista *Tropiques* quanto a *Negritude* e seria mais tarde categorizado por Mênil como "fanonista" (ibidem, p. 22). Os jovens martinicanos se voltavam para a revolta surrealista determinados a subverter os valores alienantes e do absurdismo da civilização ocidental (MICHEL, 2000, p. 31), ao declarar leitura e aceitação dos dois manifestos de Breton e dos "trabalhos completos de Aragon, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Éluard, Benjamin Péret e Tristan Tzara":

Estamos nos movendo com sinceridade em ritmo furioso. Queremos ver claramente nossos sonhos adentro e escutamos suas vozes. E nossos sonhos nos permitem ver claramente a vida que nos foi imposta por tanto tempo (...) se nos voltamos especificamente para jovens pretos, é porque acreditamos que eles em especial sofreram com o capitalismo (além de África, veja Scottsboro) e que eles tem a oferecer, no sentido de quem têm uma personalidade étnica definida materialmente, maior potencial para a revolta e o júbilo (LÉRO, 2009, p. 36-37, tradução nossa)

No espírito do internacionalismo, o manifesto comunicava ainda admiração a Marx, Lautréamont e Freud, bem como "o vento a soprar da América" (KELLEY, ROSEMONT, p. 21, tradução nossa). De fato, esta sensibilidade seria encontrada não apenas no já citado Renascimento do Harlem, mas também em Cuba, no caótico Grupo H de Juan Breá e Mary Low e no negrismo da geração de Nicolas Guillén; no indigenismo haitiano representado por Jacques Roumain e Clément Magloire-Saint-Aude; bem como na Jamaica e outras ilhas (MICHEL, 2000, p. 41; KELLEY, ROSEMONT, p. 24).

Como um primeiro gesto, a *Légitime Défense* não passou ao largo de críticas. Defensor da opacidade, Glissant (2010, p. 410-412, tradução nossa) atacaria sua indiferença quanto ao particular da realidade das Antilhas que gestaram aqueles poetas, identificando a presença da transparência em toda parte do texto como uma "auto-obsessão vinculada a uma vontade desesperada de transcendência pelo universal". Da mesma forma, tanto Césaire quanto Senghor consideravam assimiladas aquelas opções políticas e literárias, excessivamente preocupadas com os interesses ocidentais (MICHEL, 2000, p. 53): "eram surrealistas como os surrealistas franceses; comunistas como os comunistas franceses. Não eram negros o suficiente", além de subestimarem a importância da luta cultural (CAMPOS, 2020, p. 91). Talvez por isso, nenhum dos poetas da vindoura *Negritude* participaria do grupo francês, ainda que lhes fossem amigáveis e mesmo consumissem seus trabalhos e dos seus

precursores (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 29); sua própria publicação, *L'Étudiant Noir*, ao contrário de *Légitime Défense*, não aceitaria sem reservas os credos do surrealismo parisiense (MICHEL, 2000, p. 52).

Ainda assim, entre *Légitime Défense* e *L'Étudiant Noir*, a pequena e vulcânica ilha da Martinica desempenharia um papel igualmente vulcânico e se qualificaria como um dos centros vitais do universo surrealista (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 61). Voltamos mais uma vez a Césaire nesse sentido; após inventar sua *négritude*²⁹, Aimé, acompanhado de sua esposa Suzanne (uma das maiores pensadoras e sonhadoras do surrealismo de sua era), voltaria à Martinica em 1939, onde, junto de René Menil, Lucie Thesée, Aristide Maugée, Georges Gratiant, entre outros, lançaria a *Tropiques* (1941-1945) em meio ao regime fascista de Vichy, o que contribuiu para a radicalização anticolonialista da publicação (KELLEY, 2002, p. 167-168). Uma espécie de casamento entre a Negritude, o modernismo, um apreço pela África pré-colonial e a revolução da mente do surrealismo e das forças produtivas do marxismo (ibidem, p. 169), este grupo não apenas sobreviveria à opressão e à censura dos anos de guerra, como seria reconhecido por Breton e pelo grupo parisiense como o melhor, mais empolgante e mais relevante veículo do surreal durante aqueles anos (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 61). De fato, a *Tropiques* não segredava seu surrealismo ou seu internacionalismo, mas deve-se enfatizar que sua abordagem era decididamente centrada na particularidade martinica (ibidem, p. 63).

O que Kelley busca enfatizar é que o debate da influência entre Breton e os Césaires tende a ignorar a qualidade da reciprocidade, por sua vez admitida por ambas as partes (ibidem, p. 64). Uma abordagem de via única ignora também a possibilidade de que os martinicanos pudessem ser os inovadores que de fato eram, por terem introduzido novas ideias no círculo parisiense. Diria Aimé sobre o surrealismo:

Estava pronto para aceitar o surrealismo porque eu já avançara por conta própria, usando como ponto de partida os mesmos autores que influenciaram os poetas surrealistas. Seus pensamentos e os meus tinham referências em comum. O surrealismo me proveu com aquilo que eu confusamente buscava. Aceitei-o alegremente porque nele encontrei mais uma confirmação do que uma revelação. Era a arma que explodira a língua francesa. Balançou absolutamente tudo. O surrealismo me interessou na medida que era um fator libertador. Meu pensamento seguia esta ideia: bem, se eu aplicar a abordagem surrealista para minha situação particular, posso invocar essas forças inconscientes. Para mim, isso era um chamado a África (CÉSAIRE, 2009, p. 298, tradução nossa).

²⁹ Campos (2020, p. 92) destaca que Césaire se apropriava do termo depreciativo *nègre*, e não do "mais educado" *noir*: "O 'détournement', apropriação e inversão subversiva, de termos do racismo e do colonialismo será uma estratégia usada com alguma frequência por Césaire".

Além das já citadas contribuições de Aimé, muito precisa ser também escrito sobre Suzanne, considerada por Miller (2016a) como "mãe da estética afrossurreal" e por Kelley como uma das mais originais teóricas do surrealismo, abraçando aquelas imagens libertas como uma permanente prontidão para o maravilhoso, sem, obviamente, esquecer das correntes da dominação colonial afligiam a Martinica e tantas outras regiões do mundo (KELLEY, 2002, p. 169-171). No texto *Le Surréalisme et nous*, de 1943, Suzanne faz pouco da "bobagem infantil" que considerava o surrealismo morto, uma vez que o surreal ecoava em vozes por todo lado, em Nova York, no Brasil, no México, na Argentina, em Cuba, no Canadá, na Algéria... por todos os cantos, nosso samba, nosso jazz, nossa canção a virar religião, mais-que-religião, a virar *promessa* de um novo mundo, reduto de bambas em que o maravilhoso haveria evoluído, ou melhor, *florescido* em todas as direções; e, quando o ano de 1943 via a liberdade ameaçada por todo o mundo, nessa conversa do banjo com pandeiro em que cavaco se entende com tantan (REVELAÇÃO, 2001), "o surrealismo, que sequer por um instante deixou de levantar-se à serviço da emancipação da humanidade, quis sintetizar seus esforços em uma só mágica palavra: liberdade" (CÉSAIRE, 2012, p. 35, tradução nossa). Como diriam Kelley e Rosemont (2009, p. 65), à medida que a *Tropiques* se tornava mais surrealista, o surrealismo em si se tornava mais preto.

À ela, se sucederia a afirmação máxima de Aimé Césaire (2020, p. 9): "A Europa é indefensável". Seu *Discurso sobre o colonialismo*, publicado em 1950, partia do maior envolvimento do poeta com o Partido Comunista, o que explica seu uso da União Soviética como exemplo do tipo de sociedade que buscava (ibidem, p. 38); de fato, mesclando ideias da Negritude, do surrealismo, do comunismo e de movimentos anticoloniais nacionais, a declaração de guerra revolucionária do *Discurso* capturaria "o espírito de seu tempo assim como Marx e Engels o fizeram" no século anterior: tratava-se de uma era de descolonização e revolta entre África, Ásia e América Latina. Os instrumentos do poder colonial, como tortura, violência, ódio racial e imoralidade, comprovavam a degradação e a decivilização da própria Europa, por sua vez dependente do próprio senso de superioridade enquanto "civilizadores do mundo", uma missão que dependia de encarar os Outros enquanto bárbaros (KELLEY, 2002, p. 172-174, tradução nossa). Debatia Césaire (2020, p. 11): "da colonização à civilização, a distância é infinita". Mas não se tratava apenas de uma forma particular de racionalidade; a colonização se pretendia também como "uma certa *estrutura do conhecer*, uma *estrutura de crença*, até, como propôs Edward Said, um *regime epistêmico*" (MBEMBE, 2019, p. 148).

Ouçõ a tempestade. Falam-me do progresso, das "realizações", das doenças curadas e dos níveis de vida elevados além de si mesmos. Mas eu falo de sociedades esvaziadas de si mesmas, culturas pisoteadas, instituições solapadas, terras confiscadas, religiões assassinadas, magnificências artísticas destruídas, possibilidades extraordinárias suprimidas (CÉSAIRE, 2020, p. 24-25).

A fórmula mais correta, portanto, seria: colonização = *coisificação* (ibidem, p. 24). O encontro colonial exigia a reinvenção do colonizado, a deliberada destruição de seu passado; a circulação da ideologia colonial, necessariamente racial e cultural, era essencial para a política do colonialismo, que por sua vez não estaria tão distante do fascismo que há pouco afligira a Europa (KELLEY, 2002, p. 175). Mas se a colonização era a "impossibilidade de comunidade", a descolonização viria como uma "vontade ativa de comunidade" (MBEMBE, 2019, p. 9).

O *Discurso*, cuja atenção à forma como a luta do terceiro mundo poderia pavimentar o caminho para uma nova sociedade antecipa Fanon, jamais se pretendeu um mapa para a revolução - era um tanto quanto imaterialista e surrealista ao clamar por novos valores espirituais a partir do estudo anticolonial -; era "poesia e, logo, revolta", a rasgar a camisa, enxugar o pranto e escrever num quadro em palavras gigantes os termos de sua revolução, a maior prova de amor (à pretitude) que poderia oferecer o novo canto da música atonal e rebelde desde os confins do mundo (MELODIA, 1973). Kelley (2002, p. 178-180) defende que era esse o espírito da Negritude à época, e, reafirma, não uma simples questão de essencialismo. Acusá-los nesses termos seria "perder o ponto" do sonho por uma terra de liberdade, pelo mundo que se desejava e pelo que era possível (ibidem, p. 15). Sarr também consideraria a Negritude como "uma resposta articulada e que precisava ser articulada na época", a despeito das críticas em relação ao seu uso da antropologia colonial e de "um discurso sobre a África que era o duplo invertido do discurso do Ocidente":

Os movimentos anticolonialistas, políticos e culturais, como o da negritude, foram espaços de luta contra o racismo e o colonialismo, pela afirmação da dignidade do ser humano africano enquanto produtor de cultura e de civilização, num mundo que o negava e minorava suas culturas, ou que tentava aprisioná-lo numa alteridade radical nas franjas da humanidade comum. Esses discursos cumpriram sua função histórica (SARR, 2019, p. 146).

Mas as interações diretas entre o surrealismo e a produção artística preta não se restringiriam ao território francófono. A barreira da língua, é claro, causaria uma chegada tardia no mundo anglófono do surrealismo declarado; indiretamente, porém, diversos autores pretos estadunidenses pareciam dar uma chance àquela sensibilidade, ainda que evitassem o

uso consciente do termo (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 194). Miller defende que surrealistas pretos como Richard Wright, Zora Neal Hurston e Ralph Ellison seriam a semente do próprio surrealismo estadunidense (HAZEL, 2012a).

Hostilizada por seus contemporâneos do Renascimento do Harlem, Hurston e seu feminismo preto seriam recuperados na segunda metade do século XX e passariam a influenciar toda uma nova geração de autoras. Suas tendências surrealistas não foram declaradas pela própria, que ainda assim não deixa de figurar como uma importante precursora do maravilhoso nos Estados Unidos. Os interesses apaixonados de Hurston se voltavam para sonhos, visões, transe, magias e as maravilhas do cotidiano e da natureza selvagem. Trabalhando com o folclore, sua antropologia original e visionária se assemelha com a antropologia poética e não-conformista dos surrealistas que lhe eram contemporâneos (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 194). Nela, a linguagem do vernáculo preto estadunidense não desempenha mero papel de adorno - pelo contrário: forma e conteúdo se entrelaçam como significantes de uma experiência particular, passando da metáfora da dupla consciência para o "hifenado afro-americano" (GATES JR, 2021, p. 253-254). Tal sensibilidade pode ser vista em seu mais famoso romance, *Seus Olhos Viam Deus*, como no trecho que narra a idílica tarde na qual a protagonista Janie beijaria seu vizinho através da cerca de casa, iniciando uma série de eventos que marcariam o fim de sua infância, de sua inocência e de sua comunhão com a natureza sulista que só reencontraria anos mais tarde, em seu casamento com o jovem Tea Cake:

Era uma tarde de primavera em West Florida. Janie passara a maior parte do dia debaixo de uma pereira em flor no quintal. Nos últimos três dias, vinha passando cada minuto que podia roubar das tarefas diárias debaixo daquela árvore. Quer dizer, desde que se abrisse a primeira florzinha minúscula. A árvore a havia chamado a contemplar um mistério. De talos marrons a luminosos botões; dos botões à névea virgindade do branco. Isso a excitou muitíssimo. Como? Por quê? Era como uma música de flauta, esquecida em outra existência, que voltava. Quê? Como? Por quê? Ouvía aquela música que nada tinha a ver com os ouvidos. A rosa do mundo exalava perfume. E aquele cheiro a acompanhava em todos os momentos que estava desperta, acariciava-a no sono. Relacionava-se com outras coisas vagamente sentidas que haviam chamado sua atenção, enterrando-se em sua carne. Agora brotavam e interrogavam sua consciência.

Achava-se deitada de costas embaixo da pereira, encharcando-se do canto das abelhas visitantes, quando a voz inaudível daquilo tudo lhe alcançou. Viu uma abelha portadora de pólen mergulhar no sacrário de uma flor; os milhares de irmãs-cálice curvarem-se para receber o beijo do amor, e o arrepiado de êxtase da árvore, desde a raiz até o mais minúsculo galho, tornou-se creme em cada flor, espumando de prazer. Então aquilo era um

casamento! Haviam-na convocado para contemplar uma revelação. (HURSTON, 2021, p. 29-30)

Já o trabalho de Richard Wright estabelece pontes mais explícitas com o surrealismo. Pode soar estranho posicioná-lo ao lado de Hurston, uma vez que Wright era um de seus mais duros detratores; o crítico literário Henry Louis Gates Jr. (2021, p. 247) chegaria a afirmar que "poucos autores na tradição preta têm menos em comum que Zora Neale Hurston e Richard Wright", declaração que afirma uma tendência histórica a separar ambos os autores em alas opostas e necessariamente antagônicas da literatura preta estadunidense, deixando pouco espaço para a análise das nuances em suas obras (ainda que também figure como um indicativo da amplamente conhecida misoginia nos textos de Wright).

De fato, ao longo do século XX, dificilmente Wright seria aproximado do surrealismo, sendo comumente vinculado ao realismo social/ista e ao existencialismo pela crítica literária; no entanto, Kelley (2002) identifica que tanto nele quanto em Ellison nota-se uma refutação poética à miserabilidade. Há de se destacar o fato de que o próprio Wright tivera contato com o movimento, que, como sugere em diversos trabalhos, o ajudou a compreender as características e as potências da cultura preta estadunidense e até mesmo a forma como sua avó articulava linguagem e composição como cantores do blues, que justapunham elementos fragmentados e improvisados sem relação racional ou sequência narrativa, ou do jazz, que remetia à colagem e ao automatismo surrealista. A estrutura do blues, de todo azul que o azul tem, como um rio a passar em minha vida (DA PORTELA, 1991; DA VIOLA, 1970), era sintoma para o fato de que pessoas pretas não precisavam buscar pelo surrealismo, uma vez que este já estava presente em suas vidas, vidas que, mesmo se poucas, eram tudo, eram nada; eram *tudo-nada* (MENEZES, 1991): a segregação produzia uma forma diferente de olhar e sentir o mundo (KELLEY, 2002, p. 181-183; KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 195). Sua imersão surreal no fim dos anos 1930 não fora muito conhecida à época, mas, a partir de 1946, mediante sua mudança para Paris, seus encontros com Breton e companhia se tornaram numerosos e documentados (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 195-197).

Os início dos anos 1940 também marcaram o início da "diáspora surrealista": fugindo da invasão nazista na França, os artistas se voltaram para diversos países nas Américas, dentre eles os Estados Unidos, onde Breton se estabeleceu. Este momento marcou também expedições para o Harlem para ouvir o novo jazz (ibidem, p. 198-199), ponto de virada em especial para Breton, que, ao contrário de seus companheiros, ainda nutria certo ceticismo por aquela forma e pela música em geral como veículo para o maravilhoso (KELLEY, 2002, p.

160). O novo jazz se tornaria essencial ao projeto e deixaria sua marca não apenas no grupo parisiense, mas em Londres, Bruxelas, Cairo, Lisboa, Amsterdam, Santiago... onde quer que o surrealismo florescesse, exposições e publicações no pós-guerra frequentemente incluíam peças ou elogios à nova música (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 201).

O período de exílio ocasionou no contato do movimento com novas perspectivas quanto às identidades culturais e nacionais, bem como na expansão de sua guerra contra o racismo e o colonialismo (GEIS, 2017, p. 2). Editada por Breton em solo estadunidense, a revista VVV abordava diretamente a questão racial - ainda que, em meio ao sonho americano no sensível período da Segunda Guerra Mundial, a linguagem do protesto precisasse ser codificada com cautela, num empreendimento frequentemente velado (ibidem, p. 9).

Em contrapartida, as interações entre os refugiados surrealistas e pretos estadunidenses seriam precariamente documentadas (ibidem, p. 4). O retorno de Breton e dos demais surrealistas europeus a suas casas no além-mar também ocasionou o fim da presença do grupo surrealista em Nova York; ironicamente, é nesse momento que surge uma nova gama de artistas, dos quais muitos eram pretos, ainda que, isolados, não tenham se organizado coletivamente (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 204). Os anos 1940 e 1950 também não se provavam acolhedores para suas sensibilidades: em baixa, o surrealismo no trabalho dos jovens artistas não bastava para convencer galerias a expô-los, e as universidades desencorajavam o estudo da vanguarda (ibidem, p. 207-208). Mas há de se achar um tom, um acorde com um lindo som - e o show tem que continuar (FUNDO DE QUINTAL, 1988); na aridez dessas duas décadas, dois surrealistas pretos despontariam no cenário estadunidense: Bob Kaufman, já citado anteriormente, e Ted Joans. Ambos se alinhavam à geração Beat, em mais de um sentido também influenciada pelo surrealismo. Sobre esse assunto, Kelley e Rosemont provocam: "Estava claro que pessoas como Ginsberg e os demais, na ocasião do ativismo político, seguiam Kaufman. Não eram eles a liderar Kaufman, ele os liderava" (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 226, tradução nossa).

Joans, por sua vez, foi o único afro-estadunidense reconhecido como surrealista por Breton - ainda que muitos outros se autnomeassem como tal. O próprio poeta e jazzista, que se reconhecia na poesia Langston Hughes (ibidem, p. 350), comenta:

Sem o surrealismo, eu não seria capaz de sobreviver às abjetas vicissitudes e atos racistas que o homem branco nos Estados Unidos constantemente impôs sobre mim. O surrealismo se tornou a arma que escolhi para defender a mim mesmo, é e sempre será minha própria forma de vida (JOANS, 2009, p. 229, tradução nossa)

As décadas seguintes seriam muito mais gentis com os surrealistas. Ainda que, como destacam Kelley e Rosemont (2009, p. 237), poucos historiadores tenham investigado o papel estimulante do surrealismo na nova atmosfera política e cultural de ousadas visões utópicas e solidariedade radical, é fato que, entre 1958 e meados dos anos 1970, novos grupos se formavam em Tóquio, Amsterdã, Atenas, Caracas, Milão, Lisboa e Londres; em 1966, seria a vez do grupo de Chicago (e, em 1965, no Brasil, também o de São Paulo/Rio de Janeiro). Paralelamente, com a morte de Breton, o grupo de Paris se diluía na polêmica separação entre um surrealismo histórico e outro eterno; ainda hoje debatida, criticada e irresoluta, essa proposta, porém, não deixava dúvidas de que a sobrevivência da sensibilidade surrealista dependeria de sua dimensão internacional (ibidem, p. 285).

É também nesse contexto que se dá o Movimento das Artes Pretas [*Black Arts Movement*], liderado por Amiri Baraka (anteriormente conhecido como LeRoi Jones) e Larry Neal, em suas buscas pela sonhada *estética preta* [*black aesthetics*]. Ainda que o termo raramente apareça de forma direta no debate, o surrealismo era ainda assim uma importante parte do processo, apelando a estes e a outros artistas pretos militantes como Jayne Cortez, Cecil Taylor, A. B. Spellman, Ernest Allen, James G. Spady e Ishmael Reed em sua dimensão poética, política e aventureira (ibidem, p. 239).

Neal (1971, p. 275-276) define sua empreitada ao lado de Baraka como um movimento ético, no sentido de partir do ponto de vista do oprimido. Recusava abstrações e encarava a poesia como ação em sua função concreta, transformada em forças pessoais e entidades físicas. Implícito nesses gestos estava a filosofia do nacionalismo preto, a ideia de que as gentes pretas estadunidenses constituíam uma nação dentre os Estados Unidos brancos (ibidem, p. 290). Renegando a literatura de protesto, o Movimento buscava falar diretamente com pessoas pretas:

O Movimento das Artes Pretas é radicalmente contra qualquer conceituação da figura do artista que o aliene de sua comunidade. Arte Preta é a irmã estética e espiritual do conceito de Black Power. Assim sendo, visiona uma arte que se dirija diretamente às necessidades e aspirações da América Preta. Para executar essa tarefa, o Movimento das Artes Pretas propõe um radical reordenamento da estética cultural ocidental. Propõe um simbolismo, mitologia, crítica e iconologia à parte. Os conceitos das Artes Pretas e do Black Power se relacionam amplamente com o desejo afro-americano de autodeterminação e nacionalidade. Ambos os conceitos são nacionalistas. Um se preocupa com a relação entre arte e política; o outro, com a arte da política (...) Implícito nessa reavaliação está a necessidade de desenvolver uma "estética preta". É da opinião de muitos autores pretos, eu incluso, que a estética ocidental se exauriu; é impossível construir qualquer coisa relevante dentro de sua estrutura decadente (ibidem, p. 272-273, tradução nossa).

Como bell hooks (2019, p. 218-219) defende, tratava-se um movimento basicamente essencialista, caracterizado pela inversão simplista da dicotomia "nós" e "eles", de modo a renegar tudo que era identificado como branco e abraçar aquilo que era identificado como negro. Isso levava a juízos estéticos do "braço cultural da revolução negra" que não permitiam o reconhecimento da multiplicidade e da complexidade da experiência negra, o que levava à tendência por ignorar artistas que não obedecessem seus critérios. Ainda assim, apesar das limitações, hooks reconhece também a importância do Movimento para pensadores negros preocupados com estratégias de descolonização em sua crítica útil quanto ao lugar da estética, inseparável dos hábitos de existência, para a produção artística negra. Além disso, a atuação do Movimento junto ao surrealismo e a outras propostas revolucionárias não pararia em suas próprias produções: haveria também o estímulo à tradução de autores como Breton, Césaire, Damas, Joyce Mansour e Tchicaya u Tam'si, que pela primeira vez se tornavam disponíveis em inglês (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 240).

Henry Dumas, de certa forma, é considerado (e mesmo se considerava) parte do Movimento na medida que o relacionamento entre arte e ativismo o agradava (LEAK, 2016; AHMED, 2015). Seu próprio "expressionismo afro-surreal", mencionado por Baraka, seria identificado como a genuína encarnação da estética preta (WRIGHT, 2003, p. xxv). Mas o alcance de Dumas iria além de imaginar a África; crucial à sua consciência literária era também sua jornada pessoal e realização criativa.

Dumas de fato transitava entre estes círculos nos últimos anos de sua conturbada vida, e foi em meio a esse cenário que iniciou uma prolixa amizade com o jazzista Sun Ra, citado tanto no manifesto de Miller quanto nos tratados de Kelley. Crianças Estelares, Cidadãos do Universo, prontos para (um tempo bom, a luz de uma nova era, viva e gloriosa como um som, da conexão com) a Nave Mãe (BROWN, KRIZZ, OLÉRIA, 2016a; PARLIAMENT, 1975), ambos se tornaram muito próximos, mergulhando juntos em suas visões místicas e esotéricas: Dumas seria influenciado pela abordagem de Ra ao espaço sideral, enquanto Ra se veria cativado pelo folclore sulista (WOMACK, 2013, p. 172). Sun Ra esteve dentre aqueles que mais sentiram a morte de Dumas, permanecendo irado por dias, amaldiçoando a cidade de Nova York e seus moradores (LEAK, 2016).

Os gestos artísticos de Ra favoreciam apresentações extravagantes e mensagens espirituais sob uma linguagem tão absurda, incluindo neologismos e deformações joyceanas, quanto os trajes saídos da ficção científica usados por sua Arkestra; em si, esse termo misturava o espiritual da Arca da Aliança bíblica com o cotidiano (CAPLES, 2009). Sua

música enquanto um caminho de revelação cósmica dialogava com aquilo que Dumas buscava alcançar enquanto escritor; assim como Ra criara uma arca cultural sagrada, Dumas montara sua arca dos ossos (LEAK, 2016).

Os encontros entre os dois artistas produziram *The Ark and the Ankh*, uma série de entrevistas gravadas em 1966 que explora em maior grau as convergências entre suas visões, nas quais mito e música poderiam comunicar a sabedoria e a reabilitação espiritual a uma cultura em crise (WRIGHT, p. xviii). A afinidade entre Dumas e a "astro-africanidade" de Sun Ra levaram Wright a definir o trágico autor como mais próximo do realismo fantástico latino-americano do que dos surrealistas parisienses - ainda que não seja possível afirmar uma influência direta daqueles sobre a obra de Dumas (ibidem, p. xxx). A amizade entre os dois é ademais imortalizada no conto *The Metagenesis of Sunra*, publicado pela primeira vez na coletânea *Echo Tree: the collected short fiction of Henry Dumas*, organizada por Eugene B. Redmond em 2003.

2.3 APROXIMAÇÕES ENTRE MILLER E KELLEY

Ainda que proponham paradigmas com diferenças sensíveis, tanto Miller quanto Kelley não só reconheceriam o trabalho um do outro ao longo da década de 2010, como parecem se influenciar mutuamente. Em sua entrevista a Tempestt Hazel (2012a), Miller afirma que suas explorações quanto ao afrossurreal são meramente uma continuação de um trabalho que há muito começou, com os mesmos artistas citados nos dois livros de Kelley. Em outro texto, reconhece também a influência de *Freedom Dreams* em seu pensamento, na medida que o livro, através da imaginação radical preta, delineava o surrealismo como "uma prática/estética aplicável aos problemas contemporâneos" à qual poderiam recorrer não apenas as gentes pretas, mas todas as pessoas sob a tirania do nacionalismo, imperialismo, sexismo, trans/homofobia e outras formas de opressão. O Manifesto Afrossurreal, nesse sentido, é sua tentativa de expressar o poder dessa imaginação radical (MILLER, 2016b, tradução nossa). Quanto a *Black, Brown & Beige*, em uma resenha em seu blog, Miller (2013b) argumenta: o livro não se esforça para reescrever a história, mas para *reivindicá-la*.

Kelley (2022, p. xxvii) também reconhece o afrossurrealismo de Miller, citando-o na introdução da edição comemorativa de 20 anos de *Freedom Dreams*. Mas, assim como em outros textos escritos ao longo da década, conscientemente ou não, o autor evita usar o termo para descrever sua própria pesquisa. A diferença terminológica entre estes dois paradigmas não deve ser ignorada. Enquanto Miller inclina-se à inauguração de uma nova ética, deixando

o rico mundo do surrealismo para os lugares de antecedentes (Renascimento do Harlem e Negritude) ou de oposição (o grupo de Paris) e se mantendo numa confortável valorização quase exclusiva de artistas estadunidenses - como bem lembra (e critica) Andrade (2020) -, Kelley se abre para viajar por todo o mundo; não para distanciar-se do surrealismo, mas para escavar a invisível presença preta junto deste, em nenhum momento dando a crer que esta implica em outra vanguarda.

É verdade que, em certa medida, há também no Manifesto e em textos subsequentes um sutil, quase inaparente, reconhecimento ao caráter internacional do trânsito do surrealismo, que será discutido no próximo capítulo. Porém, no paradigma de Miller, há também uma suspeita fixação à cidade de São Francisco:

São Francisco, a terra do poeta laureado Afrossurreal Bob Kaufman, pode estar na linha de frente da criação de uma estética emergente. Nesta terra de palavras da moda e frases de efeito, o Afrossurreal é necessário para transformar a maneira que vemos as coisas hoje, a maneira como olhamos para o que aconteceu antes e o que podemos esperar ver no futuro.

Não é nenhuma coincidência que Kool Keith (sob o pseudônimo de Dr. Octagon) gravou o hino Afrossurreal Blue Flowers na rua Hyde, em 1996, ou que Samuel R. Delany baseou grande parte de seu livro Afrossurreal Dhalgren, de 1974, em suas experiências em São Francisco (...) a mensagem é clara: São Francisco, o mundo está pronto para um movimento de arte Afrossurreal (MILLER, 2009a, tradução nossa).

Já Kelley, enquanto reconhece São Francisco como um importante polo cultural, reitera sua abordagem expansiva, como comenta numa entrevista a Miller em 2017:

KELLEY: (...) Para mim, uma cidade Surrealista Preta é qualquer cidade que experiencie o absurdismo preto.

MILLER: O que quer dizer todas elas.

KELLEY: Exatamente (KELLEY, 2017, tradução nossa).

Entre estas aproximações e discordâncias, ambos os autores dariam início a uma nova era do pensamento preto junto ao surreal. Há, porém, uma qualidade compartilhada entre esses dois trabalhos, implícita em Kelley e declarada em Miller, mas ainda assim carecendo de ser propriamente nomeada: o hibridismo no trânsito do Atlântico negro, as travessias do negro que segura a cabeça e chora em seu canto que, quando explode pelo mundo, lança sobre ele seu brilho de beleza (MUZENZA, 1988), a tanto decorrer (do) quanto informar o internacionalismo dos surrealistas, desafiando noções estanques de cultura, raça e nação. É a ele (e a uma crítica possível quanto a suas limitações) que nos voltamos agora.

3. primeiro intervalo: SURREALISMO NO GLOBO

*"o rio de cobras d'água que chamo de minhas veias
o rio de barricadas que chamo de meu sangue
o rio de lanças bantu que chamo de meu rosto
o rio viajando a pé através do mundo
atingirá a pedra do Artesão com uma centena de estrelas das monções"*
Suzanne Césaire (2012, p. 34, tradução nossa),
Surrealism and us

*"Ao redor do mundo em um dia
Diga, papai, acho que quero dançar!"*
Prince (1985, tradução nossa), *Around The World
In A Day*

3.1 NAS ROTAS DO ATLÂNTICO

Se, como Kelley sugere, as influências de artistas pretos estão presentes sobre o grupo parisiense mesmo antes da organização do surrealismo enquanto vanguarda, é impossível compreender a aventura surreal sem recorrer às rotas do Atlântico negro de Paul Gilroy (2012). Este conceito descreve uma contracultura à modernidade e ao modernismo europeu, bem como o projeto iluminista e seu comprometimento com o racionalismo, razão científica e progresso histórico, advogando por uma cultura diversa, compartilhada e heterogênea entre as Américas, o Caribe, a Europa e o continente africano - isto é, as terras banhadas pelo Atlântico, sendo este oceano uma complexa unidade de análise a gestar uma perspectiva transnacional e intercultural. Nesta, valoriza-se o específico e o particular, relacionando-os à vasta rede cultural descrita pelas viagens (tanto literais quanto metafóricas) através do Atlântico - e aos ciclos de resistência e disrupção pelos quais vai-se seguindo seu destino, de lá pra cá, sobre as ondas do mar; corpos que padecem, almas a fazer preces, pro seu povo, seus povos encontrar, sob este tambor que tem energia e vibração a ressoar sonhos e sonhares (BEIJA-FLOR, 2000). A jornada escravista pela Passagem do Meio é ponto fundacional, origem do terror racial experienciado na diáspora, mas também do caráter rizomático dessas culturas (BARSON, 2010, p. 9).

Para Gilroy, a posição das populações negras ao mesmo tempo dentro e fora da modernidade deriva do argumento central de seu livro de que o próprio projeto da modernidade é dependente dos terrores escravistas por ele mesmo produzidos (ibidem, p. 20). A cumplicidade óbvia entre racionalismo e terror racial, presente tanto na Plantação quanto

nos regimes coloniais (GILROY, 2012, p. 98), demonstra que as ideias modernas como liberdade, igualdade e fraternidade são "historicamente inseparáveis da realidade da escravidão" (MBEMBE, 2018, p. 148). Daí surge a "duplicidade resultante dessa posição única - dentro de um Ocidente expandido, mas ao mesmo tempo não fazendo parte completamente dele", que constitui uma característica definitiva da história intelectual do Atlântico negro (GILROY, 2012, p. 130-131).

Nesse sentido, como uma alternativa às categorias da raça, da nação e de uma hermética cultura territorial fechada, Gilroy se apropria do conceito de diáspora a perturbar e romper uma certa dinâmica do pertencimento na qual o poder do território é fundamental para determinar a identidade, permitindo uma relação mais ambivalente entre os conceitos de nação, nacionalismo e identidades primordiais estabelecidas supostamente tanto pela cultura quanto pela natureza. Valorizando, em seu lugar, os parentescos sub e supranacionais, a propensão não nacional da diáspora pode levar a identidade "à contingência, à indeterminação e ao conflito" (ibidem, p. 18-19).

Como um ensaio sobre a "inevitável hibridez e mistura de ideias", sobre a crioulanização e o desenraizamento, o Atlântico negro e sua história oferecem visões sobre a instabilidade e a mutação de identidades "sempre inacabadas, que estão sempre sendo refeitas" (ibidem, p. 30). O próprio termo "tradição" deixa de ser signo para um passado perdido ou para o restabelecimento dele; deixando de lado a figura da estrada, Gilroy advoga pelo *cronotopo da encruzilhada* (ibidem, p. 371), que evoca os acordes do pensamento de Leda Maria Martins da encruza como operador conceitual a oferecer

a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 2021a, p. 34).

Neste quesito, faz bem voltarmos-nos a Glissant e a sua filosofia da Relação, e assumo aqui o risco de cair em contradição. Apesar de ter tomado de empréstimo seu conceito de opacidade, é notória a oposição do autor martinicano não apenas à já citada *Légitime Défense*, mas também à Negritude e ao próprio surrealismo parisiense. Sobre a primeira, Glissant acusa: seu surgimento respondia à necessidade de encontrar uma unidade através de uma raiz comum (GLISSANT, 2010, p. 13); trata-se de uma poética generalizadora, o que explica o trabalho de Césaire ser mais lido no continente africano que em sua própria terra natal (ibidem, p. 33). Ainda assim, em toda sua crítica à paixão da impossível Negritude pelo enraizamento nominal (ibidem, p. 297), Glissant não deixaria de se sentir "assombrado" por

encontrar "o ritmo da assonância, a realização no som", características de sua defesa da língua crioula, nos versos em francês de Damas (ibidem, p. 400, tradução nossa). Já em relação ao círculo bretoniano, ainda que tanto Michel³⁰ quanto Kelley e Rosemont³¹ tentem aproximar as aspirações parisienses às de Glissant, as afirmações do pensador são categóricas:

O surrealismo aparecia "positivamente" em sua contribuição: um desafio à sociedade ocidental, uma libertação verbal, uma potência de escândalo. "Negativamente" como fator de passividade (André Breton como professor), lugar de referências vagas, ausência de pensamento social crítico, crença no homem escolhido. Sublinhou-se a relação das potências do imaginário, do irracional, da loucura, com as potências negras do "elemental" (Tropiques). Mas se sustentou que o surrealismo tende a reduzir as "particularidades" da especificidade, a apagar o problema racial por simples negação, mantendo assim, paradoxalmente (e por uma generalização generosa, mas abusiva), *uma tendência ao eurocentrismo* (ibidem, p. 411-412, tradução nossa e grifos nossos).

Em outras palavras, em sua busca pela outridade absoluta na Martinica, Breton se equivocava: toda a obra de Glissant constitui um esforço para recuperar a especificidade antilhana dessa mesma outridade, gerada ora por um discurso colonialista redutor, ora por um discurso anticolonial essencialista (DASH, 2010, p. vii-viii). Tais críticas, como procurei demonstrar anteriormente, procedem na medida que fazem parte de questionamentos válidos, de similar tom, ao empreendimento surrealista. Deve-se notar que, na retórica de Glissant, leva-se em consideração apenas os círculos de Breton e Césaire, pouco falando sobre a apropriação do surrealismo por demais artistas pretos nas Américas ao longo da segunda metade do século XX, recuperados tanto por Miller quanto por Kelley. Pode-se apenas imaginar o que Glissant teria a dizer sobre essas produções.

Não desejo, neste espaço, supor uma possível convergência entre o martinico e as demais gerações do surrealismo preto, nem sugerir que o afrossurrealismo cumpre a promessa da libertação onde os europeus falharam. Certamente caberiam contradições

³⁰ Michel (2000, p. 174, tradução nossa) argumenta: "Glissant também quer rejeitar a moldura de construção rígida da língua francesa em favor de uma linguagem e um estilo próximos às particularidades históricas e sociais de sua ilha. Seu trabalho crítico sobre a poesia francesa, *L'Intention Poetic* - uma reflexão sobre linguagem e expressões linguísticas - está de acordo com as aspirações literárias de Alexis. Na literatura contemporânea, há poucos teóricos como Alexis ou Glissant a promover tal ambição pelo futuro cultural de seus países. Nisto, nas origens desses ardentes empreendimentos linguísticos, está o surrealismo em suas prioridades de recuperar a inocência da língua". A análise de Michel foi escrita em 1982, um ano após o lançamento das críticas de Glissant ao surreal e à negritude em *Le discours antillais*; a edição anglófona, de 2000, mantém essas posições.

³¹ Kelley e Rosemont (2009, p. 65, tradução nossa) são mais discretos em suas afirmações da relação de Glissant com o surrealismo, apenas sugerindo um vago contato: "Aqueles que, sem se envolver ativamente com o movimento surrealista, não obstante dividiram do humor e do espírito da Tropiques incluem o brilhante aluno de Aimé Césaire, Frantz Fanon, e o poeta, crítico e teórico Édouard Glissant".

irresolutas nesse sentido, tanto quanto as expressões do surreal são diversas. Da mesma forma, esta não será a última crítica ao projeto (afro)surrealista veiculada neste capítulo. Na segunda metade, debruço-me sobre as contribuições de Denise Ferreira da Silva e sua ideia de *globalidade* para adensar o tecido de contradições ao qual este intervalo se dedica. No lugar da neutralização dos atritos e disparides, trago-os para o palco desta cena, ao mesmo tempo em que desejo usar os conceitos da poética da Relação glissantiana, "um trajeto aberto à multiplicidade e errância" (KIFFER; PEREIRA, 2021, p. 10), uma espécie de "unidade-diversidade" dos países do Caribe e do continente americano (GLISSANT, 2005, p. 14), como enquadramento para explorar (e mesmo sofisticar) as relações artísticas que Gilroy sugere no Atlântico negro³².

Também em Glissant há a recusa pelo enraizamento em seu sentido tradicional. Para se pensar a Relação a partir da Martinica, há a necessidade de um acentramento, desprovido de um "grande relato" ou mito fundador, que geraria um processo de *filiação* (ao qual o oposto binário seria a *extensão*), a redesenhar "de trás para frente o trajeto da comunidade, desde seu presente até esse ato de Criação" - visão essa que prevaleceu mesmo não estando no princípio de todas as culturas ocidentais (GLISSANT, 2021, p. 73). Privilegia-se, assim, em detrimento do *ser*, o *ser sendo*, que, em oposição à ideia de fixidez, indica que "caminho se faz caminhando" (KIFFER; PEREIRA, 2021, p. 15) e que não existem "elementos primeiros" na Relação, já que estes poderiam evocar a sombra do ser (GLISSANT, 2021, p. 190). Pois não me pegue, não me toque, não me provoque: só quero passar e ver o Ilê passar, meu bloco na rua (ILÊ AIYÊ, 1984; SAMPAIO, 1973); deixe-nos ir, seguir, andar neste caminho caminhante, onde busca-se a fragmentação, em oposição à unidade, como elemento da diáspora. O processo pelo qual o mesmo se daria seria a crioulização³³, alvo de frequente elogio glissantiano e entendida aqui como o "agregado interacional ou transacional dos elementos culturais caríbas, europeus, africanos, asiáticos e levantinos, que o jugo da história reuniu sobre o mesmo solo" (CHAMOISEAU; BERNABÉ; CONFIAnt, 2001). Se o relato fundacional passa pela dimensão de que este ofereceria algo a *legitimar* a identidade, Glissant desenvolve suas ideias junto à metáfora do rizoma em Deleuze e Guattari, da qual se

³² A título de exemplo, Barson (2010, p. 10) identifica uma similaridade entre o ensaio de Gilroy e o conceito de antilhanidade [*antillanité*] proposto por Glissant, salvaguardando a especificidade territorial deste último.

³³ É necessário, aqui, fazer uma pequena distinção entre o uso que faço do termo *crioulização* para a ideia de *crioulidade*, citado no manifesto de Chamoiseau, Bernabé e Confiant (2001). Para Glissant (2005, p. 148), o segundo, e portanto o manifesto, caía na armadilha de desconsiderar o processo. "Penso ser necessário afirmar que existe apenas o *sendo*, ou seja, existências particulares que se relacionam, que entram em conflito, e que é preciso abandonar a pretensão à definição do ser. Ora, é isso o que a crioulidade faz - ela define um ser crioulo. É uma forma de regressão, do ponto de vista do processo, mas talvez seja necessária para a defesa da existência atual do crioulo. Da mesma forma como a negritude foi de uma importância vital (...)"

vale para fazer emergir a noção de "totalidade-mundo", oposta à universalidade a partir de trocas constantes, contato dialógico, interdependência e simbiose (LIMA, 2016, p. 7).

A raiz é única, ela é um tronco que toma tudo para si, matando o que está ao redor; eles [Deleuze e Guattari] a pensam em oposição ao rizoma, que é uma raiz ramificada, distribuída em redes na terra ou no ar, sem que nenhum tronco intervenha como um predador irremediável. Assim, a noção de rizoma manteria a questão do enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria no princípio do que eu chamo de poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro (GLISSANT, 2021, p. 34)

O que se destaca aqui é que as culturas são heterogêneas, formando-se no contato com outras culturas. Sua proposta de Diverso, passando pela totalidade dos povos e comunidades (LIMA, 2016, p. 7; SANTOS, 2018, p. 42), opõe-se à generalização: enquanto o Mesmo requer o Ser e a diferença sublimada, o Diverso estabelece a Relação - diferença consentida (GLISSANT, 2001). No movimento de generalização, típico do primeiro, a identidade é ganha "quando as comunidades tiverem tentado, pelo mito ou pela palavra revelada, legitimar seu direito a essa posse de um território" (GLISSANT, 2021, p. 36); ali, como impulso universal, ela teria nascido da exclusão do Outro para a formação do sentimento do Mesmo, a partir do mito e da épica, que paradoxalmente se dão na *errância*, que, como um "desejo apaixonado de transgredir a raiz" (ibidem, p. 38), estaria no centro de um número de relatos fundadores de comunidades, como a *Ilíada*, a *Odisseia*, as epopeias africanas, entre outros.

Esses livros fundam algo muito diferente de uma certeza massiva, dogmática ou totalitária (à exceção do uso religioso que se fará deles): são livros de errância, para além das buscas ou dos triunfos do enraizamento que o movimento da história exige. (...) Aquilo mesmo que tem como função consagrar a comunidade intransigente já transige, matizando o triunfo comunitário em errâncias reveladoras (ibidem, p. 39)

De lá para cá, sobre as ondas do mar; navegar no afã de encontrar um novo delírio, um jeito novo de fazer delirar (MOCIDADE, 1990). Mas a errância não "decorre de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se teria deteriorado (desterritorializado)" (GLISSANT, 2021, p. 42); no pensamento da errância, encontramos a constituição da identidade no contato com o Outro, a basear estas obras fundadoras numa "dialética do desvio" (ibidem, p. 40).

O errante recusa o édito universal e generalizante, que resumia o mundo em uma evidência transparente, reivindicando-lhe um suposto sentido e finalidade. Ele mergulha nas opacidades da parte do mundo que acessa. A generalização é totalitária, ela seleciona no mundo um conjunto de ideias ou de constatações que ela separa e tenta impor, fazendo viajarem modelos. O

pensamento da errância concebe a totalidade, mas renuncia de bom grado à pretensão de invocá-la ou possuí-la. (ibidem, p. 44)

Ainda que sejam relatos de errância, aos mitos se acede, ao mesmo tempo, como veículo da Gênese e da filiação à uma comunidade; se mesmo uma errância de fundação de territórios contribuiu para realizar a "totalidade-mundo" (GLISSANT, 2005, p. 105), a exclusão do outro desta comunidade não está presente no mito em si mesmo (justamente por sua função de errância), mas pelo *uso que dele se faz*. É esse movimento que levaria a afirmação de uma raiz em detrimento das outras; pois, dentro dos grandes relatos, como o Antigo Testamento, as obras helênicas, as sagas, entre outros, haveria a vocação tanto para o enraizamento, assim praticada, quanto para a errância (ibidem, p. 80-81).

Esse movimento (...) levou do nomadismo primordial ao *sedentarismo* das nações ocidentais, e depois à Descoberta e à Conquista que se compuseram perfeitamente, até os limites do místico, na Viagem. (GLISSANT, 2021, p. 40)

Mas o mito fundador não funciona ali, nas sociedades de crioulização, senão por um empréstimo: as noções de identidade se realizam através da inferência do outro, isto é, das tramas da Relação (GLISSANT, 2005, p. 76). Pois não sou eu, não é o *eu* quem me navega - quem me navega é o mar (DA VIOLA, 1996); não haveria, ali, um âmago ao qual se reportar, mas *rastros/resíduos*³⁴ de culturas múltiplas, ofuscadas, que não propõem outros padrões de modelos de humanidade a se contrapor, de maneira completamente rastreada, àqueles que antes tentaram ser impostos, mas cujo desvio é a nova arte de *desatamento do mundo*. Melhor do que sínteses, são resultantes que *adquiriram o segredo* (GLISSANT, 2005, p. 84). Eles surgem desprovidos de uma autoridade "orgânica", de forma descontínua e fracionada como um arquipélago; um *pensamento-arquipélago* (ibidem, p. 17) no qual

os rastros-resíduos tratam de um pensamento não sistemático, fragmentado, que se desenvolve a partir da poética para recuperar por meio da memória os rastros-resíduos dos povos despojados que chegaram à Martinica. Para isso, o pensamento do rastro-resíduo supõe e traz em si a realidade fragmentada, e não o pensamento do ser único e universal (...) Para compreender as histórias fragmentadas caribenhas é necessário distanciar-se da história linear, de um caminho evidente. Existem rastros-resíduos (histórias vividas) opacos que resistem a se tornarem transparentes. (RODRIGUES; BERNARDES, 2019, p. 642)

³⁴ Enquanto essa é a grafia utilizada na tradução da obra de Glissant (2005), outros autores utilizam também a forma hifenizada *rastros-resíduos*. Para fins de organização, privilegio a primeira, apesar da segunda poder ser encontrada em citações diretas.

Assim, somente uma poética da Relação - isto é, um imaginário -, que nos permite "compreender" essas fases e suas implicações nos povos de hoje, "nos autorizará talvez a tentar sair do confinamento ao qual estamos reduzidos" (GLISSANT, 2005, p. 29)³⁵. Ela encontra na Plantação um *lugar fechado*, cujas fronteiras rígidas tornam a saída impossível, encerrando o mundo interior contra o exterior, mas de *palavra aberta* (GLISSANT, 2021, p. 104), onde os encontros entre diferentes culturas, dos sequestrados de África aos povos originários em diáspora na própria terra e mesmo aos colonizadores, seriam possíveis, "ainda que nenhum dos que lá viviam suspeitasse minimamente que de fato se tratasse de um choque de culturas" (ibidem, p. 103).

Mbembe (2019, p. 73) identifica, tanto em Glissant quanto em Gilroy, um projeto que busca não a partição do mundo por conta da particularidade, mas a substituição de um centro pela construção de *esferas de horizontalidade*, um "pensar horizontal do mundo que designa um lugar central para uma ética da mutualidade ou, como sugere Gilroy, da convivência, do estar-com outros". De um "pensamento em circulação, um pensamento da travessia, um pensamento-mundo" (MBEMBE, 2018, p. 309) - termo que Mbembe (2019, p. 86) vincula à crítica pós-colonial da qual Gilroy faz parte -, vai-se de encontro à inteireza do mundo - aquilo que o martinico chama de *Todo-Mundo* [*Tout-Monde*], isto é, "nosso universo conforme muda e permanece em permutação, e, ao mesmo tempo, a 'visão' que temos dele. A totalidade-mundo em sua diversidade física e nas representações que ele nos inspira" (GLISSANT apud MBEMBE, 2018, p. 171).

A maré encheu, e o barco ficou no mar; mas não é que tenha afundado: lá está, *a fundo*, no alto mar (GIOVANA, 1975a). O que Glissant e Gilroy sugerem é uma "multiplicidade dispersante", ou, nas palavras de Mbembe (2019, p. 117), "os fundamentos de uma reflexão sobre a diferença e a alteridade, de uma prática da convivência, de uma estética da singularidade plural", nascida da realização de uma crítica radical ao pensamento totalizante (e, Glissant diria, generalizante) do Mesmo. Do Atlântico negro ao Todo-Mundo, do pensamento-mundo à opacidade,

³⁵ É importante destacar que mesmo aquilo que Glissant chama de atavismo - a identidade de raiz única (que, como o autor destaca, em provável referência a um tempo que precede o imperialismo, *nem sempre foi mortal*), inseparável da natureza das culturas atávicas (GLISSANT, 2005, p. 72) - não seria isento de criouliização - porém, esta teria acontecido numa duração dilatada, permanecendo imperceptível e inconsciente sob a aura unitária, enquanto o processo, para as culturas compositórias, ocorre rapidamente diante de nossos olhos (ibidem p. 27, p. 99). Inconsciente pois algo da inconsciência permanece mesmo no tempo atual, ainda que alterado. "Quando uma borboleta bate as asas na Bolsa de Tóquio, acontecem catástrofes 'ecológicas' na Bolsa de Londres ou de Paris. Vemos muito bem que as relações existem, mas não percebemos a Relação, no que concerne à expressão cultural das comunidades. Entretanto a Relação está aí, ela *existe*. Quer eu queira, quer não; aceite ou não - há pessoas que aceitam e pessoas que não aceitam - sou determinado por um certo número de relações que ocorrem no todo-mundo" (ibidem, p. 59).

só é possível problematizar a identidade negra enquanto identidade em devir. Nessa perspectiva, o mundo já não representa, em si, uma ameaça. Ele surge, pelo contrário, como uma vasta rede de afinidades. Não existe identidade negra tal como existem os Livros Revelados. Há uma identidade em devir que se alimenta ao mesmo tempo das diferenças entre os negros, sejam étnicas, geográficas ou linguísticas, e das tradições herdadas do encontro com Todo-Mundo (MBEMBE, 2018, p. 171).

3.2 OS SURREALISTAS DO ATLÂNTICO NEGRO

E é de lamento em lamento, de agonia em agonia, que o sangue do negro corria; passava noite, vinha dia, e lá estava o cantar a pedir o fim da tirania, a já raiar a liberdade - a liberdade que já raiou - liberdade, senhor (DE ANDRADE, 1969). Mas essa liberdade - aquela buscada por esta canção, ou pelo impulso musical preto em geral, do jazz ao samba - pouco tem a ver com aquela posta pelo moderno liberalismo burguês, que a compreende enquanto "a ilimitada possibilidade, para a consciência individual, de escolher". Para Sodré (2019, p. 151-152), a partir de Spinoza,

livre é o sujeito que, embora determinado, age com potência, por si mesmo. Falta de liberdade não é a impossibilidade de optar entre o sim e o não, mas a passividade e impotência. Contra essa passividade, afirma-se o axé, a força realizante da *Arkhé*. A partir do terreiro, território de um jogo cósmico, o axé dos escravos e seus descendentes mostra os limites ao poder do senhor: graças à força da alacridade, resiste-se à pressão degradante dos escravizamentos de qualquer ordem e institui-se um lugar forte de soberania e identidade.

As considerações de Gilroy, Glissant e Mbembe são preciosas para seguir dissertando sobre os sonhos de liberdade dos surrealistas pretos e sua oposição à colonialidade subjacente às asserções universalizantes do projeto iluminista e de seus desdobramentos, que se proclamavam como válidos para toda a humanidade, ainda que pretendessem definir humanidade em termos restritos (GILROY, 2012, p. 105). Foram nas rotas do Atlântico negro que se deram os encontros físicos e/ou metafóricos entre o grupo de Paris, a arte "primitivista" apropriada por estes, o Renascimento do Harlem, a Negritude e tantas outras formas artísticas praticadas sob a égide do surreal ao longo do século XX. Foi ali, nesse trânsito, também - é importante citar novamente - que se deu a mútua influência entre todas essas esferas, contrariando a narrativa oficial de uma história de agentes puramente europeus.

Se as encruzilhadas fundam a reinscrição de saberes dos rastros/resíduos nas Américas (MARTINS, 2021b, p. 116), não a toa o surrealismo (e seu prefixo *afro*) cada vez mais assumiria, em seu internacionalismo apaixonado no avançar do século, também formas

híbridas a (ao menos tentar) desafiar as categorias de raça e nação - ainda que tivesse de enfrentar, é claro, o mau hálito entre a poética tal como cantada por Glissant, a permanência do grupo parisiense no conforto eurocêntrico e o aceder filidor das canções da Negritude. O hibridismo estava presente já no Manifesto Afrossurreal, defendendo-o, junto com a prática do excesso, como formas legítimas de subversão e desobediência, como demonstra o sexto ponto:

6. A vida Afrossurrealista é fluida, cheia de pseudônimos e classificações que desafiam os censos. Ela não tem endereço nem número de telefone, nenhuma disciplina em particular ou vocação. Afrossurrealistas são commodities altamente remunerados a curto prazo (em oposição àqueles de longo prazo e baixa remuneração, também conhecidos como escravos).

Afrossurrealistas são ambíguos. “Será que sou preto ou branco? Será que sou hétero ou gay? Controvérsia!”

O Afrossurrealismo rejeita a servidão silenciosa que caracteriza os papéis existentes para afrodescendentes [*African Americans*], descendentes de asiáticos, latinos, mulheres e pessoas queer. Apenas através da mistura, da fusão e da troca [*cross-conversion*] entre essas supostas classificações poderá haver esperança de libertação. O Afrossurrealismo é intersexual, afro-asiático, afrocubano, místico, tolo e profundo (MILLER, 2009a, tradução nossa)

Miller anuncia acreditar nos espaços intermediários [*in-betweens*]: “É fora da zona de conforto de todo mundo” (WOMACK, 2013, p. 166, tradução nossa). A própria noção de escurecimento [*browning*] da Civilização Ocidental-Branca-Hétero-Masculina indica uma forma híbrida - e as “as reações, as genuflexões, as voltas e reviravoltas” produzidas mediante a ela, o violento retorno de uma hegemonia que se recusa a morrer. Segundo o autor, o próprio termo “afrossurreal” atua como descrição e prática de elementos e culturas aparentemente díspares num encontro a partir de suas similaridades a produzir toda uma nova narrativa; longe de encorajar qualquer forma de nacionalismo ou segregação, o afrossurrealismo é uma *utopia pirata*, uma área temporariamente autônoma, e não um terreno para se hastear uma bandeira (HAZEL, 2012a).

Da mesma forma, o trabalho de Dumas não existiria não fosse por seus anos no exército, que levaram-no à Arábia Saudita e ao México (LEAK, 2016), conferindo a seus textos uma “síntese única de espiritualidade folclórica afro-americana, mitografia judaico-cristã, gnosticismo afro-oriental [sic] e ciência moderna pós-newtoniana” (WRIGHT, 2003, p. xxxii, tradução nossa). O Movimento das Artes Pretas do qual fazia parte, ainda que

se apegasse a noções da autenticidade racial afro-estadunidense rejeitada por Gilroy³⁶, também seria unimaginável sem a influência da Revolução Cultural chinesa, diz Kelley (2002, p. 107), uma vez que, tal como Du Bois e Fanon, Baraka se voltaria para o proletariado preto como vanguarda da revolução mundial não por conta de chauvinismo, mas por seu lugar na história objetiva - por estarem *na base*. Wifredo Lam, por sua vez, como defende Barson (2012, p. 14), embora fosse comumente associado à Negritude, pode ser visto no contexto mais amplo do trânsito transatlântico: inicialmente interessado nos pintores barrocos espanhóis, Lam descobriria o cubismo, os surrealistas e Picasso, que se tornaria não apenas um de seus maiores entusiastas como um de seus melhores amigos e o apresentaria para o grupo surrealista parisiense (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 31). Em *Le Surréalisme et nous*, Suzanne Césaire também defende o surrealismo como um meio de equilibrar visões de claustrofóbicas oposições (MCCOY, MURPHY, 2019):

Nosso surrealismo fornecerá [às milhões de mãos pretas] o fermento de suas próprias profundezas. Chegará enfim a hora de transcender as sórdidas antinomias contemporâneas: Brancos-Pretos, Europeus-Africanos, civilizados-selvagens: a poderosa magia dos mahoulis será recuperada, extraída das próprias fontes da vida. Idiotices coloniais serão purificadas pela chama azul do arco da soldagem. O ardor de nossos metais, nossa ponta de aço, nossas comunhões singulares - tudo será recuperado.

Surrealismo, corda bamba de nossa esperança (CÉSAIRE, 2012, p. 38, tradução nossa)

Mas, para o autor do Manifesto Afrosurrealista, a melhor expressão dessa insubmissão híbrida seria a figura do dândi preto, um flerte com a ambiguidade racial, sexual, de classe e de gênero. Para ele, dândis como Mungo Macaroni, Andre 3000 e Puff Daddy "utilizaram historicamente os instrumentos da moda, do gesto e da sagacidade para romper com definições limitadores e introduzir novos e fluidos conceitos da possibilidade política e social". Já em meio aos estereótipos racistas que seriam inaugurados por *A Cabana do Pai Tomás*, havia o personagem de Adolph, um dândi preto central para a narrativa, mas excluído do imaginário sobre o livro; sua presença denota, num *espelho escuro* [*dark mirror*], o reflexo do materialismo estadunidense e do profundo medo da iminente mestiçagem de gênero e raça que viria após a abolição. Esse medo, diz Miller a partir de Monica L. Miller, nasce da diferença fundamental entre dândis pretos e brancos: ao contrário de tipos como Oscar Wilde,

³⁶ "Quero sugerir que grande parte do precioso legado intelectual reivindicado por intelectuais africano-americanos como substância de sua particularidade é, na realidade, apenas parcialmente sua propriedade étnica absoluta (...) a ideia do Atlântico negro pode ser usada para mostrar que existem outras reivindicações a este legado que podem ser baseadas na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental" (GILROY, 2012, p. 57)

os "crimes da moda" de dândis pretos, apropriando-se de forma extravagante da vestimenta européia, tanto emulam quanto satirizam o opressor; sua masculinidade andrógina, fluida e *queerizada* ameaça subverter a ordem social. Não à toa a ameaçadora visão de Adolph seria esquecida em oposição à do dócil Pai Tomás. Completa Miller:

No fim das contas, a questão do dândi preto é afrossurreal: ao perpetuar esses "crimes da moda", ao evitar e explodir definições sobre pretitude, masculinidade e sexualidade, ele ocupa uma esfera fora das convenções e, frequentemente, do reconhecimento. É destas águas turvas da pós-pós-modernidade, acredito, que o dândi preto traz uma mensagem para todos nós (MILLER, 2009g, tradução nossa).

Figuras citadas no Manifesto, como Prince - mencionado no sexto ponto a partir de sua música *Controversy* (1981): "Am I white or black / Am I straight or gay? / Controversy!" -, Ghostface Killa e Kehinde Wiley se enquadram nessa categoria, assim como Yinka Shonibare. O artista britânico-nigeriano usa do rococó pré-revolução francesa como ponto de partida rumo ao excesso como única forma de subversão, e a hibridação como histriônica forma de libido e sexo rejubilante, uma vez que, em suas próprias palavras, o dândi é historicamente "um intruso [*outsider*] cujo único caminho é sua astúcia e seu estilo (...) Sua aparente falta de seriedade, é claro, oculta uma absoluta seriedade, o que me atrai no dândi enquanto figura móvel que perturba a ordem social das coisas". Uma de suas séries de fotografias, *Diary of a black dandy*, de 1998, posiciona o próprio Shonibare como figura dandesca em meio ao cotidiano de outrora; já *Party Time: Re-imagine America*, de 2009, transforma a sala de jantar de uma mansão num banquete de manequins decapitados, trajados nos extravagantes, coloridos e estampados tecidos *Dutch Wax* que ficaram conhecidos nos mercados africanos (MILLER, 2009h, tradução nossa).

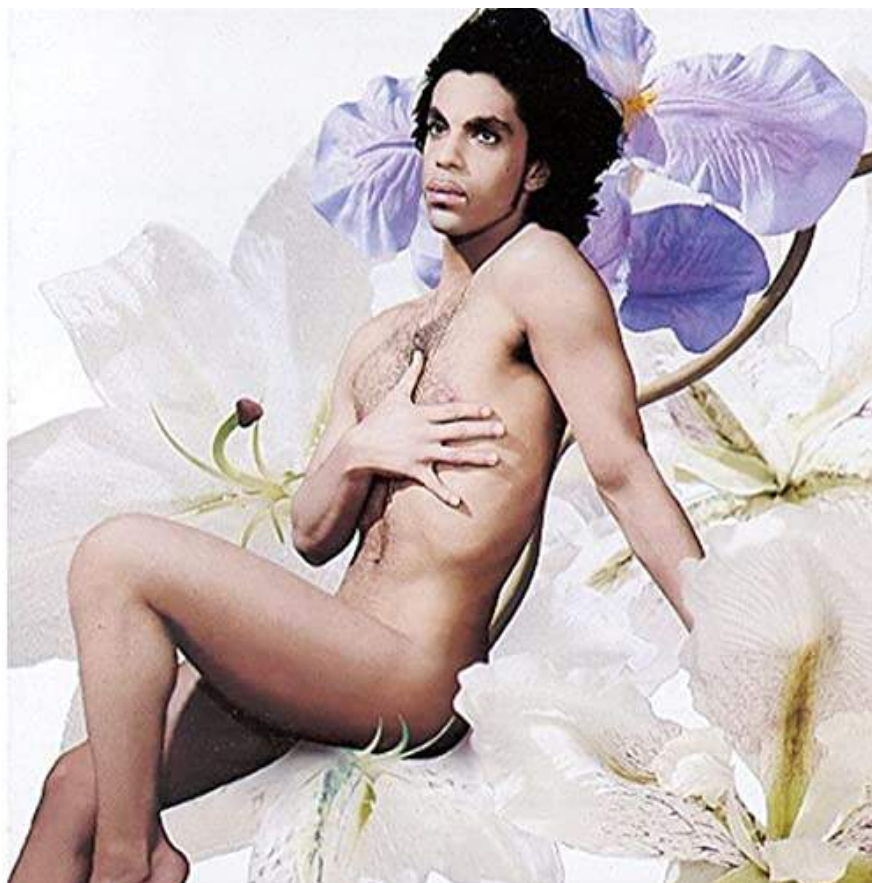


FIGURA 5 - Capa do disco *Lovesexy* (1988), de Prince.



FIGURA 6 - Fotografia da exposição *Party Time: Re-imagine America* (2009), de Yinka Shonibare.

Outra forma híbrida essencial é a do já amplamente citado jazz - jazz, de tudo o mais pura beleza, pois quando o som, o grito do prazer preto açoitar o ar, quiçá um dia a fúria desse front virá lapidar o sonho até gerar som (DJAVAN, 1982). Desde o princípio da empreitada surrealista, artistas como Jacques Baron, René Crevel, Robert Desnos e Michel Leiris o apreciavam, ainda que Breton tenha demorado a se render também, e já na *Légitime Défense* de Léro e Ménil havia a admiração à música vernacular preta. Thelonious Monk se tornaria um dos heróis dos surrealistas com suas obras que se opunham às regras da composição, harmonia e ritmo; décadas mais tarde, Ted Joans compreende o jazz moderno, do bebop ao experimental, como essencialmente surrealista, e descreve a forma como a performance de artistas como Charlie Parker e Cecil Taylor alterava ou *improvisava* as melodias - isto é, *surrealizava* as canções (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 160-162). Langston Hughes descreve seus próprios poemas a partir da tentativa de alcançar alguns dos significados e ritmos do jazz,

uma das inerentes expressões da vida preta nos Estados Unidos: a eterna batida tom-tom da alma preta - o tom-tom da revolta contra a impotência num mundo branco, um mundo de carros do metrô e trabalho, trabalho, trabalho; o tom-tom de alegria e risada, e da dor engolida em um sorriso (HUGHES, 1971, p. 179, tradução nossa).

Mesmo Ralph Ellison, em seu *Homem Invisível*, teria um lugar para o ritmo assíncrono do jazz em meio a sua in/visibilidade:

A invisibilidade, deixe-me explicar, dá à pessoa uma noção ligeiramente diferente do tempo. Você nunca está sincronizado. Às vezes está à frente, outras, atrás. Em vez do fluxo rápido e imperceptível do tempo, você tem consciência dos nodos, aqueles pontos em que o tempo fica parado ou a partir dos quais dá um salto. Você escorrega nas pausas e olha à sua volta. É o que você vagamente escuta na música de Louis [Armstrong]. (ELLISON, 2021, p. 35-36)

O jazz é também elemento central para o escurecimento do mundo, o canto negro, canto da noite, o *negrume* da noite que reluziu o dia (ILÊ AIYÊ, 1989) em *Mumbo Jumbo*, clássico satírico de Ishmael Reed (1996). No romance, ambientado na década de 1920, uma epidemia toma conta dos Estados Unidos e do mundo: a chamada Jes Grew - que afeta pessoas a fazer "coisas sensuais" em estado de "incontrolável frenesi", contorcendo-se como peixes (ibidem, p. 4, tradução nossa) - ameaça a civilização ocidental. A milenar Wallflower Order a combate numa saga por manter de pé os pilares do mundo ordenado contra esta terrível influência, que "afeta tudo o que toca" (ibidem, p. 13). É nosso protagonista, o

sacerdote vodú Papa LaBas, que "carrega em si a Jes Grew como outros carregam genes" (ibidem, p. 23), quem anuncia que não trata de uma praga, mas uma *antipraga* (ibidem, p. 33). Quando sua filha Earline o repreende por misturar poesia aos fatos concretos e destaca a necessidade daquela era por cientistas e advogados, Papa LaBas responde:

Tudo isso é muito bom, isso que você fala, mas num é tudo. Há mais. E eu aposto que antes do fim deste século a humanidade se voltará mais uma vez para o mistério, o maravilhamento; vão explorar o vasto alcance do espaço interior no lugar de mais medidas mais "progresso" mais disso e mais daquilo. Mais Lucro, Inflação Em Alta, e eles não sabem o que fazer quando a Jes Grew aparece como a cobra do mercado financeiro e cresce mais do que o preço das ações; esses cientistas, há muito que eles não sabem (ibidem, p. 26, tradução nossa).

Para além do jazz, o blues enquanto figura da música preta também teria seu espaço junto ao surreal - ainda que a barreira da língua tenha impedido um maior trânsito dessas ideias entre os mundos francófono e anglófono nas décadas de 1920 e 1930. Como Kelley (2002, p. 164) destaca, podemos apenas imaginar como o grupo de Paris, ainda em seus primeiros anos, poderia ter adensado suas políticas sexuais e de gênero com um hipotético encontro com a poesia musicada de mulheres pretas. O blues era a expressão poética da classe trabalhadora preta - e "o que é poesia senão revolta do espírito?" Senão um sonho todo blues da cor do mar? (MAIA, 1970) Além de abraçar o erótico e o desejo através de novas visões do amor (interesses de longa data para o surrealismo), a poesia do blues criticava incansavelmente a alienação da exploração trabalhista, e suas utopias consistiam em mundos livres desse labor mal-pago e degradante, cheios de um prazeroso lazer, onde felicidade não seria problema e dançar ainda não é proibido, não (REIS, 2016b). Seu humor encantaria os surrealistas: não apenas de miséria se fazia a canção, uma vez que seus próprios artistas frequentemente o caracterizavam como "músicas felizes" e histórias repletas de piadas e duplo sentido. O absurdo do racismo no mundo frágil e estranho da supremacia branca era uma "profunda fonte de piadas, hilários contos folclóricos e jogos de linguagem cheios de humor" que mergulhavam ao coração da "nossa escravidão do passado e do presente" (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 163-165, tradução nossa) - e não haveria mais de se saber de *desamor* e do dissabor dessa ferida, mas do remontar do amor, da dor, da Vida, da ironia à paixão, do carinho que, bem sabe o poeta, quem tiver, *leva* (LINIKER, 2016; GIOVANA, 1975b).

A repetição, sabemos, é subjacente a estas formas musicais; seus ecos ampliam esta análise do escurecimento do mundo a partir do híbrido e do atentado àquilo que erige o

ocidente. Snead (1990, p. 73-75, tradução nossa), em seu artigo original, encerra sua arguição voltando-se para a literatura, ao citar que convenções tais como o realismo literário dependem da supressão da repetição e do ritmo verbal para favorecer a "ilusão da verossimilhança narrativa". No âmbito eurocêntrico, seria apenas com o surgimento das vanguardas (ainda que o autor não cite o surrealismo) e de modernistas como James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf e T. S. Eliot que esta prática deixaria o estado de dormência, de modo que, sugere o autor, "a cultura européia está em sua reconciliação em andamento com a cultura preta", revelando que os elementos desta segunda já estavam lá na primeira em forma latente, mistério que se explica pelo entendimento de que a separação entre culturas não foi natural, mas forçosa. Reconciliação, como busco defender ao longo deste capítulo, talvez seja uma palavra forte para se usar à indefensável Europa, que ainda não parece comprometida por completo com a implosão de seus próprios pilares coloniais. Os espaços e trânsitos compartilhados, entretanto, não deixam de ser uma forma de descrever o hibridismo inerente ao projeto de (fim do) mundo dos primeiros paradigmas do afrossurrealismo.

3.3 ESTRELA IMPERIAL, PLEXIDADE E HIBRIDISMO

Ainda que de outras formas, a aliança entre repetição e o híbrido é útil também para a análise da novela literária *Estrela Imperial*, de Samuel R. Delany (2019). Delany é citado no Manifesto de Miller a partir de outro de seus trabalhos, o ambicioso épico joyceano *Dhalgren*, de 1975, magnânimo em suas quase mil páginas e ainda sem tradução para o português; mas talvez seja sua discreta *Estrela*, que antecede alguns dos temas e artifícios que *Dhalgren* abordaria na década seguinte (ALTERMAN, 1977, p. 26), a melhor e mais concisa ilustração do entrecimento entre o afrossurrealismo, o hibridismo do Atlântico negro e a poética da Relação.

A breve narrativa de *Estrela* é praticamente ignorada por público e crítica dentre o cânone de Delany, dividido entre a ficção fantástica e a literatura *queer* e pornográfica, sendo lembrada por poucos dentre os ensaios dedicados a sua obra. Frequentemente publicada como lado B de outros livros, como *Babel-17* e *The Ballad of Beta-2*, também de autoria de Delany, em volumes vira-vira de ficção científica da editora Ace Double, a novela permaneceu quase despercebida à sombra de suas mais conhecidas irmãs. *Estrela* é narrada num futuro distante por Joia, um alienígena tritoviano que assumiu forma cristalizada para sobreviver ao impacto de sua nave contra a superfície de Rhys, um satélite em torno do gigantesco sol vermelho Tau Ceti. O protagonista Cometa Jo - um jovem e simplexo nativo daquele astro - encontra os

destroços da embarcação, onde um sobrevivente moribundo chamado Norn o encarrega de levar uma importante mensagem à Estrela Imperial antes de sucumbir.

Portando Joia, em busca de explicações sobre como chegar à Estrela, Cometa se encaminha para a bondosa Charona, uma senhora cuja idade se expande através de muito mais de quatro séculos. A anciã alerta: viagens espaciais não fazem parte da sociedade *simplexa* de Rhys, uma vez que, para viajar entre os mundos, seria necessário lidar com seres *complexos* e, frequentemente, *multiplexos*. É então que Charona tenta explicar o que significam esses termos a partir da estrutura da Ponte do Brooklyn - uma réplica da homônima estrutura terráquea, construída em Rhys pelos primeiros colonizadores:

Eles pararam na pedra quebrada e olharam para cima.

- Vês os buracos? - perguntou ela.

Na plataforma que era o assoalho da ponte, aqui e ali havia pontinhos de luz.

- Parecem pontos aleatórios, não é?

Ele assentiu com a cabeça.

- Essa é a visão *simplexa*. Agora, anda e continua olhando.

Cometa começou a caminhar, firme, olhando para cima. Os pontos de luz apagaram, e aqui e ali outros apareceram, em seguida apagaram de novo, e outros, ou talvez os primeiros, retornaram.

- Existe uma superestrutura de vigas sobre a ponte que entra no caminho de alguns dos buracos e impede que percebas todos de uma vez. Mas agora estás recebendo a visão *complexa*, pois estás ciente de que há mais do que é visto a partir de um ponto. Agora, começa a correr e mantém tua cabeça erguida.

Jo começou a correr pelas pedras. A frequência do piscar aumentou, e de repente ele percebeu que os buracos estavam em um padrão: estrelas de seis pontas cruzavam pelas diagonais de sete buracos cada uma. Era apenas com o brilho piscando tão rápido que o padrão podia ser percebido. Ele tropeçou e caiu, deslizando de quatro.

- Viste o padrão?

- Hum... vi. - Jo sacudiu a cabeça. A palma das mãos ardia através das luvas, e um joelho ficou ralado.

- Isso foi a visão *multiplexa*. (DELANY, 2019, p. 22-23).

Acompanhado de seu gato-demônio Ga'd, Cometa, então, parte para a Área de Transporte, onde inicia sua jornada interestelar ao conhecer San Severina, proprietária de uma nave cuja tripulação o apresenta aos LLL - uma espécie escravizada, "a vergonha e a tragédia do universo multiplexo", comprados pela própria San Severina para reconstruir oito mundos, cinquenta e duas civilizações e trinta e duas mil, trezentos e cinquenta e sete sistemas éticos completos e distintos, devastados pela guerra (ibidem, p. 39-40). Os LLL são protegidos por uma intensa tristeza que acomete àqueles que estão nos arredores (é impossível dos escravizados se aproximar sem senti-la) e, principalmente, aos seus donos,

que sentem o sufocante desespero em tempo integral enquanto aqueles seres estiverem sob sua posse.

San Severina ministra aulas para Cometa, que abandona seu antigo nome, passando a se chamar apenas Jo, e assume uma consciência complexa. Ele aprende: "A verdade é sempre multiplexa" (ibidem, p. 46). A partir daí, o protagonista se vê diante de uma série de encontros - com Moli, um "multiplexo onipresente linguístico" formado a partir da consciência de um LLL; Ni Ty Lee, um poeta que parece saber de detalhes íntimos da jornada de Jo; a hostil Estação de Pesquisa Geodética, que busca catalogar todo o conhecimento do universo (e se recusa a dividir mesmo poucos segundos de seu oxigênio com Jo, que sequer pedira por isso); entre outros - até se voltar para a própria Joia. Ao realizar-lhe perguntas (em forma cristalizada, tritovianos podem se comunicar apenas no formato de respostas, como numa gramática *call and response*), Jo descobre qual é a mensagem que deve levar à Estrela Imperial: alguém virá para libertar os LLL. Ao esmagar o próprio olho contra a Joia, enfiando-a em sua cavidade ocular, Jo assume uma consciência multiplexa - e, ao contrário do que em *Homem Invisível* fizera irmão Jack ao ocupar o espaço onde outrora havia seu próprio olho, vê, perturbando a ordenação do mundo:

Eu vejo você e eu, e Ga'd e Joia, só que tudo ao mesmo tempo. E vejo a nave militar esperando por mim, e até o Príncipe Nactor. Mas a nave está a 170 milhas de distância, e Ga'd está atrás de mim, e você está ao meu redor, e Joia está dentro de mim, e eu... não sou mais eu mesmo (ibidem, p. 86-87).

Jo segue para a Estrela Imperial, onde tomará parte numa guerra empreendida pelo Príncipe Nactor, que desejava manter os LLL sob seu controle - afinal, eles haviam construído metade do Império. Lá, escondida, Jo encontra a jovem princesa do Império, também sucessora por direito ao trono, que deseja libertar a raça cativa; para impedi-la, Nactor planeja um golpe. Ela explica a natureza da própria Estrela: não existem planetas em sua órbita; é a seu próprio interior que devem se dirigir. Trata-se do centro do Império, controlado pelo próprio para manter seu poder - um ponto fixo no universo em rotação. As fibras da realidade são partidas: "o presente temporal junta-se ao passado espacial com o futuro possível", nesta brecha espaço-temporal onde "sempre se chega às quartas-feiras e se sai às quintas-feiras há uma centena de anos e mil anos-luz de distância" (ibidem, p. 104-105).

É só então que Jo compreende estar falando com San Severina, muito mais moça, e que tudo aquilo já havia acontecido antes - ou estava acontecendo simultaneamente em diferentes pontos do espaço.

A novela se encerra numa sequência de imagens surreais e aparentemente desconexas; a Joia narradora nos desafia a organizá-las multiplexamente. A destruição do corpo de Jo, liberando-o para ocupar outras formas possíveis; a morte de Nactor, esmagado por um futuro e muito crescido Ga'd; a guerra que ocasionou a destruição de oito mundos, cinquenta e duas civilizações e trinta e duas mil, trezentos e cinquenta e sete sistemas éticos; a emancipação final dos LLL; a subsequente mutação (no futuro?) de um dos escravizados em Moli, que por sua vez pereceria (no passado?) em batalha para que Nactor pudesse ser morto; a transformação de San Severina em Charona ao fim de sua jornada, e seu estabelecimento em Rhys; e a conversão do Jo multiplexo em Norn, que morreria na colisão de sua espaçonave com a atmosfera de Rhys e deixaria para o jovem Cometa Jo a missão de entregar uma mensagem à Estrela Imperial.

Delany não oferece exposições nem longas descrições a seus seres alienígenas, muito menos aos conceitos dos quais lança mão, mantendo a leitora constantemente sob sua enigmática aura de mistério e maravilhamento. A própria falta de explicações desafia a leitora a nada supor, uma vez que suposições são da ordem de consciências simplexas - as multiplexas sempre fazem perguntas. A ficção científica de Delany pouco se enamora com tecnologia ou com os conceitos *hard* de física, astronomia, termodinâmica e computadores; suas narrativas *soft*³⁷ derivam da biologia, psicologia, antropologia e, sobretudo, linguística, mesclando-as com sua aguda consciência de linguagem, estrutura e forma e com as dimensões da mitologia, história cultural, filosofia, estruturalismo e aventura. Como Govan (1984, p. 44-45) define, Delany desafia suas leitoras em trabalhos estimulantes, ainda que não se possa descascar todas as camadas intrincadas e enigmáticas de sua obra. Se sua "ordem do realismo repousa inquietamente sobre o subjetivismo caótico do narrador" (ALTERMAN, 1977, p. 33-34, tradução nossa), seu processo de criação artística emana de uma tentativa de reconciliar as demandas contraditórias da perspectiva subjetiva do artista, de forma que, em sua prosa, não há a primazia nem do subjetivo, nem do objetivo; nem do caos da percepção individual, nem dos artifícios formais da literatura, que poderiam ordenar os significados a partir da aleatoriedade. Trata-se da tradução precisa dos elementos caóticos da vida em palavras. Delany

ênfata a exatidão fotográfica de sua imaginação, a completude com a qual ele visualiza seu tema, e descreve como ele força a precisão visual em sua linguagem. Também nota que o processo de converter a visão na linguagem

³⁷ *Hard* e *soft* derivam dos termos *hard science fiction* e *soft science fiction*, que designam subgêneros dedicados, respectivamente, a narrativas lógicas e cientificamente precisas e a tramas que deixam a tecnologia em segundo plano, recorrendo aos campos citados acima.

muda a cena sendo descrita, de forma que o produto final é uma *tradução surreal*, uma parceria entre a riqueza da palavra com a ainda mais rica visão, a tradução da visão afetando a visão em si. Essa metodologia implica uma aderência rígida ao mundo concreto, sensual e "realista", por um lado, e, por outro, ao mítico e aos elementos metafóricos da linguagem (ibidem, p. 29, tradução e grifos nossos).

É frequente que o público leitor desconheça a origem étnica de Delany enquanto homem preto, uma vez que a racialidade não se exprime de forma direta em seu trabalho. Porém, as tensões raciais e a pretitude compõem uma camada importante de sua retórica. O autor reconhece sua precoce consciência a partir de sua educação, da distinção entre a fala [*speech*] preta do Harlem e a fala branca da Park Avenue, o que o posicionou sob diversos mundos tenuamente conectados - ainda que isso jamais o tenha causado ansiedade. Seu trabalho na literatura imagina mundos em que a situação racial mudou para melhor, o que não significa dizer que, em seus universos, a pretitude é desimportante - apenas que é importante em outros sentidos (GOVAN, 1984, p. 44-46). Sua própria compreensão da diferença é produto de sua experiência racial/sexual durante a militante era dos anos 1960, que revela

um jovem escritor precocemente homossexual e libertino que conscientemente trabalhava, no lugar de inconscientemente atuar, através de clássicos tropos heteronormativos. Dentro dos códigos de gênero heteronormativos da ficção pulp dos anos 1960, Delany trabalhava segundo o que Sylvia Wynter mais tarde chamaria de novos "gêneros de ser humano" [*genres of being human*]. Mas ele não é simplesmente otimista sobre onde esses novos gêneros podem levar. No lugar, Delany faz uso desse cenário textual para especular sobre a capacidade das diferenças raciais, de gênero e sexuais para produzir sujeitos que são emancipados de mitos e tropos através dos quais as normas sociais são transmitidas e reproduzidas. (NYONG'O, 2018, p. 161, tradução nossa)

... o que contribuiu para a maneira como constrói os LLL de *Estrela Imperial*. Nilon (1984, p. 63) resalta essa característica a partir de Moli, que, diante de um encontro com os militares do Império, não deseja *passar* (como em *passar por branco*) por qualquer outra coisa que não seja. Mais tarde, Moli também tranquiliza a singularidade da existência de Jo: "você é você. E isso é tão importante quanto querer continuar" (DELANY, 2019, p. 70). Isso, é claro, é aparentemente contraditório com a chegada do poeta Ni Ty Lee, que parece tudo saber e sentir sobre nosso protagonista - mas apenas porque ainda não enxergávamos esta história de maneira multiplexa.

Como muitas obras de Samuel R. Delany, a narrativa caleidoscópica e psicodélica de *Estrela Imperial* permanece cercada de mistérios, uma vez que não é do interesse de seu autor oferecer respostas prontas. Tentativas de conceituar os termos *simplexo*, *complexo* e

multiplero são tão díspares entre diferentes críticos que a plexidade permanece felizmente indefinida. Gostaria, então, não de oferecer a leitura definidora desta novela, mas outra perspectiva baseada no que ela pode nos dizer sobre o hibridismo e o Todo-Mundo.

Stallings (2015, p. 228-229, tradução nossa) sugere, a partir de Sylvia Wynter, que *Estrela* conduz uma revisão da viagem de Colombo em 1492 para além da perspectiva de indígenas e do colonizador, isto é, segundo uma *outra* perspectiva, localizada em espaços e tempos diferentes, "para que possamos entender como se chega a algum lugar após a invenção do homem". Trata-se, como Mbembe (2019, p. 92) comenta, de uma releitura da história do ocidente fora do ocidente, longe da presunção positivista e "a contrapelo de suas ficções, suas evidências às vezes vazias de conteúdo, seus disfarces, seus artifícios e - vale repetir - *sua vontade de poder*". Essa perspectiva oferece uma linguagem hibridamente orgânica que "pode reviver a animação, retorná-la a coisas transformadas em objetos e desafiar hierarquias tradicionais da animação que são a fundação da colonização, do escravismo, de catástrofes ambientais, genocídio humano, etc." Se a Estrela é o centro do poder imperial, ela não é diferente do império ocidental moderno, cujo centro supremacista é sustentado por gentes por ele oprimidas e colonizadas, mas também pelas ordens do conhecimento (STALLINGS, 2015, p. 230, tradução nossa).

A figura dos LLL, vagamente descrita a não ser pelos pulsos e tornozelos acorrentados ao chão, imediatamente evoca os navios escravistas que atravessaram a Passagem do Meio; afinal, foram esses escravizados, preciosos *commodities*, que construíram metade do Império. Ironicamente, os danos da guerra empreendida pela apaixonada abolicionista (e, em última instância, aquela que libertaria os LLL) San Severina só seriam reparados com a escravidão daquela raça, num comentário melancólico sobre como a civilização em teoria democrática deve sua própria existência ao trabalho escravo. Pois o mundo só vai a eles na hora da sede, mas essa não é nenhuma água que cura desamor - e não importa o quão melhores forem suas condições sob o comando de San Severina, os LLL persistiram escravizados; o humanismo imperial segue fundado num comprometimento com o lucro (SHEPHARD, 2019, p. 7-9; DE JESUS, 1979; MUSSUM, ALCIONE, 1983). A replicação deste modelo infundável no paradoxo temporal, sempre retornando à mesma problemática na origem, substitui a figura da repetição diferenciada da retórica do progresso pela *reincidência*; se, num ponto do fluxo temporal, há o avanço rumo à libertação, em outro, a escravidão é reafirmada - progresso e retrocesso entremeados na (re)encenação da colonialidade, num limite para o futuro potencial das gentes colonizadas (ibidem, p. 13-14).

Nesse sentido, Delany procura menos descrever um caminho de mudança do que reconhecer os efeitos desses violentos encontros na identidade e na própria experiência desta atrelada ao espaço e ao tempo. Cabe, agora, dissertar sobre o enigma das percepções simplexas, complexas e multiplexas - estas últimas constituindo tanto uma crítica ao capitalismo quanto à própria categoria do humano (STALLINGS, 2015, p. 234).

Naquilo que Alterman (1977, p. 25-27) chama de *universo relativista* na obra de Delany, o tempo, a lógica e o ponto de vista funcionam de forma homonimamente relativista. Em *Dhalgren*, por exemplo, o tempo não é constante e sim relacionado à velocidade e às referências do observador, constituindo experiências diferentes para cada personagem; já em *Estrela Imperial*, a circularidade do tempo é não apenas um comentário sobre a percepção do papel do protagonista na (contra)historicidade, mas uma experimentação sobre o *ponto de vista*. Delany nos oferece o desafio de propor múltiplas leituras à trama: a primeira, a partir de Cometa Jo, seu amadurecimento e a compreensão de sua tarefa; a segunda, da natureza do papel social dos LLL e de sua história entre o cativo e a liberdade, na qual Jo é apenas um coadjuvante; e a terceira, através do olhar de Joia, que mescla essa e outras tantas histórias simultâneas e díspares. Cada leitura oferece uma camada a mais para a trama - ainda que haja apenas uma novela. A multiplexidade parece ser a solução para a aliança entre essas aparentes dessemelhanças; Alterman conclui, enfim, que Delany nos convida a participar da escrita da narrativa ao mudar nossos pontos de vista.

É, decerto, uma forma de abordar a questão - e não particularmente contradiz o que busco sugerir aqui; pelo contrário, multiplexamente o enriquece. Como nos lembra Shephard (2019, p. 5), uma das epígrafes escolhidas por Delany para iniciar a novela é a famosa frase de Proust: "... a verdade é um ponto de vista sobre as coisas". Valendo-me do espírito de uma possível reimaginação da viagem de Colombo, deslocando os lugares do colonialismo e da diferença, gostaria de propor que essas três formas são inseparáveis do próprio ato de navegar que tanto interessa Stallings, ou da errância no pensamento glissantiano. Para concluir que a errância desestrutura a lógica generalizante das nações, Glissant expõe os estágios (não necessariamente consecutivos) desta busca:

- ideia do território e de si (ontológico, dual)
- ideia da viagem e do outro (mecânico, múltiplo)
- ideia da errância e da totalidade (relacional, dialética) (GLISSANT, 2021, p. 41)

A estas três noções vinculo, respectivamente, a simplexidade, complexidade e multiplexidade. Não se trata de uma evolução cognitiva (a simplexidade deve ser mantida em

determinados contextos, como é sugerido pela proibição de Cometa Jo levar mesmo as botas que ganhara em sua casa para a espaçonave sob o risco de expor outros povos a elas), mas de diferentes aberturas ao Todo-Mundo.

Já nos era sugerido que no universo multiplexo de *Estrela Imperial* os processos do *conhecimento* e da *consciência* diferiam daqueles da *inteligência*, isto é, da informação generalizante, desprovida de contexto (STALLINGS, 2015, p. 231). Prova disso é o encontro de Jo com a Estação de Pesquisa Geodética e o esforço de seus tripulantes para angariar todo o conhecimento do universo; diante da diferença incorporada em Jo, a primeira reação dos pesquisadores é presumir que ele buscasse um trabalho ali ou quisesse dividir do valioso oxigênio da Estação, pouco se importando com a mensagem para a Estrela Imperial. Decepcionado e magoado, Jo considera voltar para casa, até que Moli revela que, na verdade, aqueles cientistas são *simplexos*: "inteligência não tem a ver com plexidade (...) Uma consciência multiplexa sempre faz perguntas quando necessário (...) Alguém que consegue dar uma resposta não relativa àquela pergunta é simplexo" (DELANY, 2019, p. 67).

A simplexidade, portanto, está longe de um atrelamento ao primitivismo, como poderia parecer numa primeira leitura: diz respeito ao movimento das sociedades atávicas, da filiação e, sobretudo, da transparência universalizante. Dela faz serventia o colonialismo, em sua dimensão epistemicida de sequer reconhecer o outro (e sua opacidade), como exemplificado no paternalismo quanto aos LLL por parte do Império, que em teoria os protege com a marca da tristeza, mas fica *bem chateado* "se um deles desprezar sua proteção e decidir se libertar. Algumas das coisas que eles sabidamente fazem são atrozés" (ibidem, p. 57). A complexidade, por outro lado, reconhece a diferença, mas, ressaltando que "o pensamento do Outro só deixará de ser dual quando as diferenças forem reconhecidas", Glissant (2021, p. 41) argumenta que, ainda que esse reconhecimento compreenda a multiplicidade, ele ainda se encontra diante das hierarquias do universal generalizante, uma vez que não pressupõe, necessariamente, o "envolvimento na dialética da totalidade", que exigiria mais um passo - e, afinal, "a própria diferença ainda pode maquinar uma redução ao Transparente" (ibidem, p. 219). Em sua poética, uma vez que as culturas não estavam mais por descobrir, mas por conhecer, a Relação passou a representar "um absoluto (ou seja, uma totalidade finalmente suficiente para si mesma) que, paradoxalmente, nos teria livrado das intolerâncias do absoluto" (ibidem, p. 51), algo que, na multiplexidade, bem poderia indicar o envolvimento com um pensamento-mundo aberto a sua totalidade.

Deixar o lar e a fixidez do atavismo, é claro, não é um gesto desprovido de dor. No caso colonial, Glissant não ignora nem recobre os mecanismos de dominação vistos em

espaços como a Plantação, o que não significa que os isente do movimento da Relação. A crioulização, diz ele, ocorre mesmo no ventre iníquo da Plantação, mesmo neste lugar fechado onde o ser é deixado "voando com uma só asa, desestabilizado pela diminuição de si mesmo" (GLISSANT, 2005, p. 21). As duas dimensões coexistem, inclusive na contemporaneidade ainda marcada pela colonialidade.

O fato de que tenha havido violência no sistema de plantações não significa que não houve crioulização. Ao contrário. (...) Agora, será que isso traz um privilégio? É verdade que isso determina uma característica, mas não acredito que essa característica seja um privilégio. Ou seja, pode haver crioulizações sem violência, parece-me que pode haver crioulizações sem violência. Entretanto, estou procurando exemplos e não encontro! (ibidem, p. 63)

No canto de *Estrela Imperial*, no *cantar e dançar* mambo crioulo de Samuel R. Delany (AMARANTOS, 2012a), o desejo de retorno com frequência acomete Jo - a nostalgia da simplicidade, de tempos mais simples de fácil pertencimento à pequena monocultura que lhe deu origem. Mas ele não pode retornar: é complexo e, até o fim da narrativa, se tornará multiplexo. Diz Moli que "vai chegar um momento em que voltar será mais difícil que continuar" (DELANY, 2019, p. 69). De uma *identidade-raiz* a uma *identidade-relação* (GLISSANT, 2021, p. 173), este *coming of age* da Relação reafirma o comprometimento de autores como Gilroy ou Hall quanto à impossibilidade de se trabalhar com termos de *autenticidade* ou *legitimidade*. A frequência semelhante chega Saidiya Hartman (2021b), ao narrar a história de seu avô, um marinheiro que, tendo conhecido o mundo, o considerava seu lar - o país imaginado, território dos sonhos. Ele não desejava fixar ou recuperar raízes - nunca contava histórias em que África fosse seu lugar, pois não necessitava que assim o fosse -, uma vez que havia "abraçado a errância ou o mar como a coisa mais perto da liberdade que poderia experimentar", aceitando assim a promessa de ser uma *pessoa sem país*. Sua rota enquanto marinheiro, não por coincidência através do Atlântico, era "aventura, um desvio, não um *retorno*"; *o mais próximo de casa que estivera fora o mar* (ELNIÑO, 2019), pois, se a esperança é de que "o retorno possa resolver antigos dilemas, obter uma vitória a partir da derrota e engendrar uma nova ordem",

o desapontamento é que não há como voltar a uma condição anterior. A perda te refaz (...) *Eu voltarei à minha terra natal*. Aqueles que desacreditam nessa promessa e se recusam a fazer tal juramento não têm escolha: só lhes resta admitir a perda que inaugura sua existência. (HARTMAN, 2021b, p. 126)

A prática do desvio nas jornadas de Jo e do avô de Hartman, descobridores dos sete mares ou do universo, a navegar e querer navegar já com o pé na estrada e alvoroço no

coração, certos de que nada seria como antes amanhã ou depois de amanhã (MAIA, 1983; NASCIMENTO, BORGES, 1972), permite pensar a cultura segundo a diáspora, resultado de sua própria formação híbrida, transcultural³⁸, relativamente autônoma, seria um gesto de subverter modelos culturais tradicionais orientados para a nação (HALL, 2006a, p. 40), isto é, para a filiação³⁹. Possuir uma identidade cultural não está ligado necessariamente a um "contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta" (ibidem, p. 32); ao afirmar que, para estas "comunidades imaginadas", os locais de origem não são mais a única fonte de identificação, e na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas (ibidem, p. 29), Hall defende que caem por terra aqueles elementos que formariam a rígida cultura nacional - a narrativa de uma nação; um princípio de continuidade na tradição e na intemporalidade; a invenção de uma tradição, de natureza ritual ou simbólica; o mito fundacional propriamente dito; e, por fim, um *povo puro*, indiviso (HALL, 2006b, p. 52-56) -, e que a modernidade, outrora transmitida de de um único centro, hoje, pensada no plural, está por toda parte⁴⁰, uma vez que, para ele, assim como para Glissant⁴¹, a cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2006a, p. 49): a impureza que lhe é irremediável, no caso caribenho, frequentemente caracterizada nos termos da carga e da perda, é "em si mesma uma condição necessária à sua modernidade" (ibidem, p. 37); que, como já sugerido por Leda Maria Martins (2021a, p. 35) a partir da noção de encruzilhada, encontra um "sujeito híbrido, mestiço e liminar" como efeito de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais - da natureza móvel e deslizante de seus modos de constituição e reconstituição simbólica. Assim,

³⁸ Assim como Rodrigues e Bernardes (2019), Hall (2006a, p. 34) também aproxima o hibridismo e a criouldade do termo "transcultural". "Esse resultado híbrido não pode mais ser facilmente desagregado em seus elementos 'autênticos' de origem. (...) Através da transculturação, grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante". O próprio Glissant (2005, p. 149), porém, vê aí uma diferença: "Pode-se abordar transculturação através do conceito, mas a criouldade só pode ser abordada através do imaginário".

³⁹ "As culturas, é claro, têm seus 'locais'. Porém não é tão mais fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo. Nessa perspectiva, as identidades negras britânicas não são apenas um reflexo pálido de uma origem 'verdadeiramente' caribenha, destinada a ser progressivamente enfraquecida." (HALL, 2006a, p. 40)

⁴⁰ "Esses processos de mudança, tomados em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que somos compelidos a perguntar se não é a própria modernidade que está sendo transformada. (...) naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também 'pós' relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade - algo que, desde o Iluminismo, se supõe definir o nosso próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência enquanto seres humanos." (HALL, 2006b, p. 9-10)

⁴¹ "Não seria possível fundar um pensamento ontológico a partir da existência de tais grupos, cuja natureza é a de variar prodigiosamente na Relação. Essa variação é, ao contrário, a testemunha de que esse pensamento ontológico deixou de 'funcionar', deixou de prover uma certeza fundadora, arraigada definitivamente em um território coercitivo" (GLISSANT, 2021, p. 172).

A tentação de essencializar a "comunidade" tem que ser resistida - é uma fantasia de plenitude em circunstâncias de perda imaginada. As comunidades migrantes trazem as marcas da diáspora, da "hibridização" e da *différance* em sua própria constituição. Sua integração vertical a suas tradições de origem coexiste como vínculos laterais estabelecidos com outras "comunidades" de interesse, prática e aspiração, reais ou simbólicos. (HALL, 2006a, p. 92)

As entidades artísticas são também importantes para este processo na obra de Delany, uma vez que os heróis de suas aventuras são frequentemente "violentos artistas que produzem tanto beleza quanto morte" (GOVAN, 1984, p. 45). Em *Estrela Imperial*, em oposição à simplicidade acumulativa daqueles que desejam concentrar todo o conhecimento universal, a poesia, a música e a literatura se tornam os princípios de uma consciência multiplexa. O próprio Jo carrega consigo sua ocarina durante toda sua jornada, e a música alegra aos LLL. Já a poesia e a ficção criam consciências, e não indivíduos, que podem atravessar as barreiras lineares do tempo, como é visto na figura de Ni Ty Lee - um poeta que parece conhecer e ter experienciado toda a história de Jo, para o desespero do mesmo, que busca sua individualidade acima de tudo. Ni Ty é outro dos mistérios de Delany, podendo ser interpretado como uma das futuras versões de Jo ou não; fato é que este personagem representa "a imaginação ou a criatividade personificadas", vendo verdade, beleza e potencial em tudo; trata-se de uma expressão multiplexa e inclassificável (STALLINGS, p. 231), expondo de maneira prática a diferença entre a *individualidade* enquanto conceito derivado do racionalismo bruto e a relação aberta pela *singularidade não redutível* defendida por Glissant. Aí se faz ver a opacidade da experiência também em outro âmbito: o próprio martírio dos LLL. Ainda que se sinta uma extrema angústia na presença dos escravizados, é impossível saber o que eles próprios sentem, ou a maneira como eles mesmos sofrem. Desta forma, Delany rejeita noções universais de sofrimento e trauma, uma vez que as emoções e o afeto interagem com a subjetividade, e a *compreensão* nada mais é que o processo de uma emoção específica sob um selecionado ponto de vista (ibidem, p. 238), fechado à possibilidade, à abertura e à multiplexidade do outro.

Não é errôneo afirmar que, em *Estrela Imperial*, as artes são sementes para transformações sociais e políticas (ibidem, p. 232), longe das odes à simplicidade que constituem o discurso da identidade-raiz. Como defende Stallings (ibidem, p. 227), levou-se algum tempo até que as filosofias críticas e teóricas sobre biopolítica, afeto e tecnologia alcançassem as ideias apresentadas como "ficção" por Delany em 1966; as abordagens de Glissant, aliadas aos trânsitos no Atlântico negro de Gilroy, oferecem uma oportunidade dialógica de abordar a plexidade, ainda que a novela de Delany antecederesse esses trabalhos

em várias décadas: lançada em 1966, *Estrela Imperial* precede três dos quatro grandes tratados de Glissant, enquanto os livros de Gilroy e Martins só chegariam às prateleiras a partir da década de 1990 - mas, talvez, esta seja uma preocupação deveras simplexa de se ter.

3.4 (RE)IMAGINANDO UM FIM DO MUNDO

Escolhi tratar da contribuição de Gilroy como rota central para este capítulo não por ser o único autor possível a versar sobre o hibridismo, mas, talvez, por ser aquele que oferece e concentra de forma mais concisa algumas das latências que atravessam os paradigmas e trabalhos até aqui abordados. Enquanto Miller cita nominalmente a hibridação como seu método privilegiado para implosão do mundo, Kelley a todo tempo destaca o trânsito previsto pelo Atlântico (negro) como unidade de medida para seus sonhos surrealistas. Da mesma forma, a exposição *Afro Modern* (2010), anteriormente mencionada no primeiro capítulo e identificada por Miller por pôr em prática conceitos do Manifesto, estabelece uma curadoria que declaradamente parte do próprio texto de Gilroy para investigar formas modernistas na arte preta dos séculos XX e XXI. Para Barson (2010, p. 10), curadora responsável pela mostra, é impossível pensar a história do modernismo e das vanguardas europeias, em especial o surrealismo, sem abordar as rotas do Atlântico negro. Assim, apesar de não ser o único nesta tarefa, Gilroy nos permite encapsular de maneira breve as implicações filosóficas (inclusive em termos de contradição, como veremos a seguir) que atravessam do pensamento pós-moderno e pós-colonial para o afrossurrealismo.

A leitora deve também notar que desde o princípio uso a noção de "implosão do mundo" em referência e paráfrase à expressão de Denise Ferreira da Silva (2019; 2021; 2022) pelo "fim do mundo como o conhecemos". A tomada de empréstimo é intencional; entretanto, seu engajamento para com o afrossurreal precisa ser complicado a partir daqui. O perfeito alinhamento entre os paradigmas de Miller e Kelley (e mesmo os de Francis e Spencer, que serão tratados no terceiro e quarto cortes) e a crítica deniseana se prova impossível - mas, como busco defender desde o princípio, as contradições e dessemelhanças que o atrito suscita podem vir a ser generativas para o restante deste trabalho. Cabe agora, portanto, recuperar as estratégias a partir das quais Denise elege a "destruição como experimento de um processo anticolonial; a destruição do mundo que conhecemos como possibilidade de imaginação política (...) [a destruição] como performance generativa de uma leitura abolicionista para o mundo" (MOMBAÇA, MATTIUZZI, 2019, p. 16).

A pretitude é uma brecha. Uma brecha é um portal e todo portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de constrição telepática, a performance preta (criadora de portais e campos de força) é uma rebelião contra esse limite. (ibidem)

Em *Homo Modernus: Para uma ideia global de raça*, Denise (2022, p. 124) oferece uma "contra-ontologia moderna", uma "escavação seletiva do pensamento moderno que busca por aquilo que precisa ser deferido, mas jamais obliterado, nas construções do Eu transparente⁴²" - tanto o produtor da ciência⁴³ quanto um produtor ou produto da história⁴⁴, o sujeito interior-temporal autodeterminado da universalidade, que "estabelece universalidade e historicidade como os princípios que marcam a 'diferença intrínseca' da Europa pós-iluminista" (ibidem, p. 204-205) - para que se possa escrever Outra-mente sua⁴⁵ trajetória. Neste e em outros trabalhos, numa análise que passa por Descartes, Kant, Hegel, Cuvier, Darwin, Durkheim, Boas, entre outros, na construção do conhecimento científico e em sua relação com a determinação/produção de *sujeitos afetáveis* - os Outros da Europa, *sujeitos* a chuvas e trovoadas, entre a cruz e a espada (ASSUMPÇÃO, 1993) -, Denise sugere que

há uma lógica da obliteração que permeia as ferramentas do conhecimento racial. Isto, precisamente porque sem ela, a construção do sujeito moderno como uma coisa autodeterminada não se sustentaria, principalmente após a articulação hegeliana da razão transcendental como Espírito. (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 34)

Em textos posteriores, a autora elenca aquilo que sintetiza como três pilares ontoepistemológicos, entretecidos aos programas de Kant e Hegel⁴⁶, a continuar a influenciar projetos epistemológicos e éticos contemporâneos. São eles: a *separabilidade* - a noção de que "tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade,

⁴² Não falo, aqui, necessariamente da mesma transparência de Glissant. Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 24-25) em *Homo Modernus*, "*Eu transparente*: homem, o sujeito, a figura ontológica consolidada no pensamento da Europa pós-iluminista"; e "*tese da transparência*: presunção ontoepistemológica que rege o pensamento pós-iluminista".

⁴³ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 23) em *Homo Modernus*, "*ciência (campo)*: região do conhecimento moderno que situa o espaço como a dimensão ontoepistemológica privilegiada, como nas disciplinas da física e química clássicas.

⁴⁴ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 24) em *Homo Modernus*, "*história (campo)*: região do conhecimento moderno que presume o tempo como a dimensão ontoepistemológica privilegiada, como na história e nas humanidades".

⁴⁵ Neste trecho, Denise se refere especificamente àquele sujeito que caracteriza como *Homo historicus*; no tratado deniseano, este é seguido por novas configurações do sujeito na figura do *Homo scientificus* e do *Homo modernus*. Não há aqui espaço para mergulhar em suas especificidades; para melhor aprofundá-las, recomendo a leitura da própria tese da autora, traduzida pela editora Cobogó em 2022.

⁴⁶ A título de ressalva: os dois primeiros pilares estão para o paradigma kantiano, assim como o terceiro e último está para o pensamento hegeliano.

relação, modalidade)", de forma que as demais categorias (im)possíveis para tal empreendimento permanecem tanto inacessíveis quanto *irrelevantes* para o conhecimento; sua consequência direta, a *determinabilidade* - "a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição"; e, por fim, a *seqüencialidade* - "que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito", introduzindo, assim, "uma versão temporal da diferença cultural representada pela atualização dos diferentes momentos" de seu desenvolvimento e ao mesmo tempo elegendo as configurações sociais da Europa pós-iluminista como seu ápice (ibidem, p. 39). São esses os pilares a inscrever "o *global* como contexto ontoepistemológico", que por sua vez inscreve "a trajetória dos 'outros da Europa' como um movimento em direção à obliteração" a partir da produção de tipos distintos de seres humanos, os sujeitos modernos - tanto o sujeito da transparência, autodeterminado [*self-determined*], "para quem a razão universal é um guia interior", quanto os sujeitos da *afetabilidade*⁴⁷, exteriormente determinados [*outer-determined*], "para quem a razão universal permanece uma força exterior que os governa" e "cujas mentes estão submetidas às suas condições naturais (em seu significado científico)". Há, ainda, um segundo contexto, a *globalidade*, no qual "a particularidade das configurações mentais e sociais encontradas na Europa pós-iluminista somente pode ser sustentada se comparada com as existentes em outras regiões do globo" (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 19-21, 64-65, grifos nossos).

Com isso, Denise engaja numa crítica ao *arsenal do conhecimento*, a partir do qual as "duas narrativas produtivas da representação moderna" (história e ciência) atuam juntas para estabelecer o lugar do sujeito (ibidem, p. 28), instituindo, como demonstrado acima, a subjugação racial, animada pela configuração (jurídica, econômica e ética) global, e a eliminação dos Outros como necessária para a "realização do atributo ético exclusivo do sujeito - a saber, a autodeterminação" (ibidem, p. 19). É o contexto ontológico da globalidade - "que funde traços corporais, configurações sociais e regiões globais específicas", e que posiciona a diferença humana como "irredutível e insuprassumível" (ibidem, p. 29) -, em seu entrelaçamento com a analítica da racialidade⁴⁸, que (re)produz o enunciado fundante da ontologia moderna (ibidem, p. 21) - isto é, que a força política do racial, associado com

⁴⁷ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 23) em *Homo Modernus*, "*afetabilidade*: condição de subjugação ao poder natural (tanto no sentido científico quanto em seu significado leigo) e ao poder de outrem".

⁴⁸ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 23), "*analítica da racialidade*: aparato do conhecimento fabricado pelas ciências do homem e da sociedade".

outras categorias como gênero, classe, sexualidade e cultura, segue a produzir sujeitos modernos "que podem ser excluídos da universalidade (jurídica) *sem provocar qualquer tipo de crise ética*" (ibidem, p. 51, grifos nossos). É por isso que, quando um rapaz preto é alvejado por policiais, as pessoas ficam com raiva (DUMAS, 2003, p. 377) - mas o paradigma ético global, ao qual os Outros da Europa não podem aceder, mantém seus alicerces inabalados. Bem que um grito forte a Estação Primeira ecoou: já raiou a liberdade ou foi tudo ilusão? Onde está a liberdade, onde está que ninguém viu? Pois pergunte ao criador quem (o Sujeito transparente e universal) pintou essa aquarela (JAMELÃO, 1987). A humanidade como a conhecemos, afinal, é um *significante racial*:

Enquanto a humanidade emerge como um conceito ético do Iluminismo, a especificação de seu papel teve que esperar pelos enquadramentos científicos da diferença racial e cultural (do fim do século XIX a meados do século XX), ou seja, de ferramentas que circunscrevessem seu atributo distinto, dignidade, aos limites da branquidade/Europa. (...) Em suma, a afirmação que a racialização é igual à desumanização é uma tautologia: o humano é também um produto do conhecimento racial. (FERREIRA DA SILVA, 2021, p. 202-203)

Ao desafiar, portanto, o privilégio ontológico concedido à historicidade, Denise desafia também as estratégias de liberação pautadas pela "opção pela historicidade *benévola* e a desconsideração do racial como ferramenta científica 'falsa' (*malévola*) para realizar as promessas da universalidade", elencando-as como premissas limitadas para projetos de emancipação racial e global⁴⁹ (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 325). É aqui, após este longo preâmbulo, que começo a delinear uma possível crítica ao projeto afrossurrealista tal como abordado até aqui.

Tal crítica se direciona, em um primeiro momento, ao aceder de tais projetos de emancipação pós-modernos⁵⁰ ao "modo de representação da diferença humana pressuposto e

⁴⁹ "Minha descrição da analítica da racialidade demonstra como esse arsenal político-simbólico moderno, que transforma as configurações corporais e sociais humanas em significantes da mente, produz o global como contexto ontológico moderno. O racial e o cultural, ou seja, os significantes articulados pelo nomos produtivo e mobilizados pela analítica da racialidade, produzem a globalidade como configuração dividida de modo desigual entre corpos e regiões da afetabilidade e corpos e regiões da transparência. A diferença entre o meu relato e a maior parte das análises críticas e da crítica pós-moderna do pensamento moderno é o fato de que eu não repito o argumento de que os "outros da Europa" foram situados fora da história e da razão ou postulo que foram fixados num tempo primitivo ou inteiramente fora do tempo, como objetos de "inverdade" - de "falsificações científicas", "preconceitos" e "falsas crenças". Ao contrário, eu destaco que o arsenal regido pelo racial, em vez de produzir os "outros da Europa" fora da historicidade e da universalidade, os engolfa ao escrever sua diferença como efeito da peça da razão produtiva." (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 315-316)

⁵⁰ Vale sublinhar que a crítica de Denise é animada pelo questionamento da máxima que por sua vez animava a estes projetos: a declaração da morte do sujeito, da qual, inobstantemente, teriam sobrevivido seus "fantasmas", a universalidade e a historicidade. "Nós tínhamos algo a ver com a crise da ciência; nós, os outros do homem, estávamos perturbando a história: nossas palavras e feitos desencadearam o dilema da ordem moderna (...) Entretanto, ao tentarem entender esse evento global, intelectuais da pós-modernidade e da globalização só

(re)produzido pela sociologia das relações raciais", tomado como "ponto de partida óbvio" para organizar as demandas por justiça e inclusão - ainda que fosse uma faca de dois gumes, dado seu lugar (que seguia) inquestionado junto à produção de subalternos globais (ibidem, p. 29-30). A declarada nova era na luta política da/pela representação e pelo reconhecimento da diferença cultural, mobilizada pela "ascensão da cultura" e lida como uma "proliferação de 'razões' e 'histórias' menores", deixava de reconhecer em seu âmago a dessincronia de sua alegada "emancipação epistemológica" para com a herança ontológica que a acompanhava junto ao arsenal do conhecimento - o que impunha, sempre-já, um obstáculo para as estratégias do discurso do/sobre o cultural.

a fala do outro nunca poderia ser uma "voz" inteiramente *histórica*, pois a diferença cultural também é produto das ferramentas científicas da razão. Logo, recompor o cultural de maneira verdadeiramente emancipatória também requer uma confrontação crítica com a universalidade científica e como esta institui os espaços da história, uma manobra radical que poucas pessoas parecem dispostas a fazer (...) Ao reescrever o cultural, a antropologia pós-moderna conseguiu remover a rigidez, o confinamento e a "autoridade etnográfica" do conceito - uma manobra que posiciona os objetos do desejo antropológico no nicho ontológico confortavelmente operado pela historicidade, um movimento que apenas pode ser celebrado se esquecermos a cumplicidade da disciplina com as suas ferramentas (conceitos, teorias e métodos) na produção desses "espaços de morte" (ibidem, p. 34-35).

O relato da diferença cultural, assim, não basta para derrubar o racial (e também a nação⁵¹) como regentes da realidade global: a diferença cultural depende e é (re)es/inscrita como significante da diferença *racial*, e o principal relato da subjugação racial - isto é, "a lógica sócio-histórica de exclusão", bem como "suas metáforas resilientes 'consciência dupla', 'o véu' e 'a linha de cor'" e sua consequente demanda por inclusão à cena ética, jurídica e econômica - segue a reproduzir, insidiosos e incontestados, os poderes do Sujeito, figura na

puderam anunciar a morte do sujeito. Não é de se surpreender que analistas sociais tenham descrito a situação como o início de uma nova dimensão na luta política - a política da representação, ou seja, a batalha pelo reconhecimento da diferença cultural - que registrou a queda das metanarrativas da razão e da história que foram responsáveis por compor a representação moderna" (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 32-33).

⁵¹ Denise distingue as ideias de cultural, nação e racial, pois "cada conceito possui efeitos de significação muito distintos: (a) o racial produz sujeitos modernos como efeito de determinação exterior, instituindo uma diferença irreduzível e insuprassumível; (b) a nação produz sujeitos modernos como efeito da determinação histórica (interior), presumindo uma diferença que é resolvida dentro de uma essência transcendental (temporal) que se desdobra; mas (c) os efeitos do cultural são mais complexos porque este pode significar um dos dois ou ambos. No segundo sentido identificado por Bourdieu, isto é, o descritivo, o cultural é praticamente indistinguível da nação porque supõe que uma "consciência coletiva" é representada em produtos artísticos, religiosos e afins. No primeiro sentido, entretanto, o normativo, o cultural recupera o racial na medida em que a distinção entre "alta cultura" e "baixa cultura" pressupõe "civilização", conceito inicialmente utilizado pelas ciências do homem e da sociedade - antropologia e sociologia - para articular a particularidade da Europa pós iluminista. O cultural, repito, não é um disfarce da nação e muito menos o racial sob um pseudônimo - independentemente do alívio moral que substituir raça por etnia possa trazer. Ainda assim, o cultural reproduz os efeitos de significação de ambos" (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 61).

qual seguem resolvidas a universalidade e a historicidade⁵² (ibidem, p. 38-39). Eis o problema do abraço às promessas da historicidade às quais críticos pós-modernos e pós-coloniais recorreram: por não perceber que os limites da mesma não residem no Outro e sim "no 'Outro' modo (im)possível de representação" (ibidem, p. 444), os "pós"-críticos permanecem inteiramente dentro do texto que desejam desconstruir (ibidem, p. 339). Suas proposições de sujeitos, afinal, seguem a sugerir um "sujeito (moderno) da historicidade", pois sua "singularidade" - a "pluralidade" e "diversidade" que esperançosamente traria os Outros para a cena da representação⁵³ - ainda é narrada/significada segundo o princípio da universalidade, que o figura enquanto autoconsciência (uma coisa não determinada a partir do exterior). Falham esses críticos em perceber que a "política da representação encontra seus limites na própria condição que a possibilita, isto é, o texto moderno⁵⁴" (ibidem, p. 338); que as mobilizações das mesmas ferramentas⁵⁵ que "naturalizaram" a subjugação racial (re)es/inscrevem a diferença racial "como obviedade 'empírica', isto é, como algo que não precisa ser teorizado" - que não pertence nem à universalidade, nem à historicidade -, justamente por se tratar de um "atributo 'individual'" conferido divinamente e que, errônea/irracionalmente, foi tomado como princípio regente das configurações sociais modernas (ibidem, p. 328)⁵⁶. Isto é: se as ambições de tais críticas se voltam para um aceder ao estatuto da transparência, seu sucesso é minado pelos limites de uma transparência autoderrotada e confinada⁵⁷ (ibidem, p. 56, 74) - motivo pelo qual, para Denise, o subalterno

⁵² Jazem aqui os perigos do multiculturalismo, que "segue até hoje como guia da agenda oficial para justiça global. Essa apropriação do multiculturalismo pela agenda neoliberal é especialmente preocupante, porque adota a lógica de exclusão sócio-histórica como aquela que corretamente explica a subjugação social (racial, étnica, de gênero), além de aceitar a proliferação de reivindicações por reconhecimento de diferença cultural como prova do fracasso da assimilação. Desta forma, ela normaliza reivindicações de diferença cultural com argumentos aparentemente críticos aos antigos projetos de "assimilação", mas mantém intacto o argumento anterior feito pela sociologia das relações raciais acerca da "exterioridade" dos "outros da Europa", ou seja, o biológico da diferença racial é substituído pelo sociológico da diferença cultural, num movimento de significação que encarcera os "outros da Europa" numa *transparência confinada*." (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 55-56, grifo nosso)

⁵³ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 23) em *Homo Modernus*, "*cena da representação*: relato que explica como a razão desempenha seu papel soberano enquanto poder produtivo".

⁵⁴ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 25) em *Homo Modernus*, "*texto moderno (texto histórico, nacional e científico)*: conceito usado aqui para capturar a economia de significação especificamente moderna".

⁵⁵ Ferramentas essas do *nomos produtivo*, que, segundo o glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 24), é o "conceito da razão que a descreve como produtora e reguladora do universo".

⁵⁶ Uma ressalva necessária: "O dilema da crítica pós-colonial à representação moderna não reside no fato de que as disciplinas interessadas neste campo - a antropologia, a sociologia e a história - não são capazes de abrir mão do *nomos produtivo* e, por conseguinte, necessariamente escrevem os "outros da Europa" como um antes contemporâneo; na verdade, o dilema reside na incapacidade de engajar inteiramente o seu agora. Afinal, assim como as poetisas modernas, esses críticos reescrevem a cena da representação e, a partir dela, denunciam as "fabricações 'científicas'". (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 338)

⁵⁷ Parte disso se deve à fantasia de que "nas escritas sobre o sujeito negro encontra-se consistentemente um Eu transparente enterrado sob escombros históricos (culturais ou ideológicos) à espera de estratégias críticas que removeriam as autorrepresentações negativas que este absorve do discurso racista prevalente" (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 78).

não pode falar, uma vez que "ter uma 'voz', isto é, ser ouvido como um Eu transparente subalterno, não dissipa os efeitos da racialidade" (ibidem, p. 328).

Ainda que os argumentos de Gilroy possam ser facilmente identificados e posicionados neste campo, seu Atlântico negro ganha citação e espaço especial dentre a dura refutação de Denise, segundo a qual seu trabalho erra na mesma direção (isto é, histórica), repetindo temas fundamentais da representação moderna a ponto de nada mais fazer do que "produzir um Eu transparente com *blackface*". A permanência da tese da transparência em seu (e em outros) relato(s) mobiliza uma ideia do cultural que continua autorizando "a (re)escrita dos 'outros da Europa' como tais. Mas, desta vez, como sujeitos encarcerados pela diferença cultural" (ibidem, p. 57-58).

O cultural, ao ser usado para capturar os produtos e práticas de coletividades não brancas/não europeias, gera um tipo de transparência que é contraproducente, como é o caso da "comunidade de interpretação racial" (e sua "política de transfiguração" contracultural) articulada por Gilroy. Não importa quão fluido, híbrido e ilimitado o cultural pareça numa dada formulação, quando mobilizado na apresentação de uma coletividade, a qual o racial já inscreveu como subalterna, ele adquire um sentido descritivo que não pode nem é capaz de manifestar interioridade, assim como se dá com a nação, o significante histórico. Essa incapacidade ocorre precisamente porque o cultural permanece inteiramente dentro do terreno de significação científica (antropológico). Por causa disso, ele reforça os efeitos da significação do racial: determinação através de forças exteriores. Resumidamente, o cultural não pode constituir um Eu transparente (interior/temporal), ou seja, autodeterminado (ibidem, p. 58).

Ou, como diz Gadelha (2020, p. 131),

Quando inventamos possíveis sem abolir as estruturas imaginativas e criativas do mundo tal como o conhecemos, toda contingência já vem capturada.

As contradições que ameaçam minar o projeto emancipatório de Gilroy também o fazem com os surrealistas e afrossurrealistas; não a toa, escolhi tratar dos tráfegos do Atlântico negro como metonímia para o projeto surreal tal como proposto por Miller e Kelley, não apenas pela insuficiência da figura do híbrido para derrubar as ambições humanistas pós-modernas em prol de uma transparência plena (justamente por a elas muito dever), mas também por seu próprio engajamento com o relato pós-moderno do cultural, marcado já no empreendimento parisiense. Por mais que Kelley, em específico, se esforce para não reduzi-lo ao essencialismo racial, o mesmo também não deve ser reduzido à simples superação ou rasura deste, sob o risco de banalização de suas conseqüências. No centro da busca do surrealismo de Breton e companhia pelo "primitivismo" africano e indígena - a

distinção entre "alta" e "baixa" cultura que pressupõe civilização, como Denise (2022, p. 61) lembra a partir de Bordieu, usada no grupo de Paris como princípio transgressor sem atentar para uma crítica mais preocupada com os próprios descritores sociais que articulam esta divisão - está a (re)produção dos pressupostos da globalidade que tanto deve à demarcação de regiões globais onde a história seria ou não possível⁵⁸, de forma que, mesmo partindo das melhores intenções, sua aliança anticolonial irrestrita (tal como sugerida por Kelley) para com as políticas da pretitude geraria não mais que uma transparência cerceada e sitiada⁵⁹. O mesmo se espalharia, também, para a figuração do racial e do cultural presente nos esforços da Negritude.

Mais de meio século atrás, os sujeitos colonizados da África, Ásia, América Latina e Caribe agarraram-se à sua diferença racial e organizaram projetos emancipatórios transregionais, como o Pan-Africanismo e o Movimento da Negritude, movimentos que formaram muitos líderes pós-coloniais; cerca de vinte anos atrás, os "outros da Europa", ao redor do mundo, agarraram-se à sua diferença cultural para exigir a ampliação do espaço da universalidade e da autodeterminação em seus países. Quanto tempo ainda será necessário para finalmente reconhecerem que as condições sob as quais reescrevem sua própria história não são propriamente suas, que a diferença que os marca como sujeitos subalternos também instituiu o lugar dos que os exploram e os dominam? (ibidem, p. 436)

E para tirar o mundo dessa baderna, só quando morcego doar sangue e saci cruzar as pernas? (DA SILVA, 1990) Meu desejo aqui não é, com esta crítica, inviabilizar todo e qualquer pensamento (afro)surreal ou mesmo do surrealismo para com a pretitude. Reitero, desde o princípio, minhas paixões pelas contradições que a escrita desta história im/possível suscita. Mais do que apenas transcender as prerrogativas limitantes de Breton e companhia, desejo engajar com a crítica deniseana à guisa de uma implosão do mundo comprometida com a derrubada das estruturas que erigem o texto moderno e, portanto, o próprio mundo

⁵⁸ Não esqueçamos do episódio exposto por Fanon (2008, p. 50-51), em seu conhecido tratado sobre a linguagem e o negro, sobre a fala de Breton a respeito de Césaire como "um negro que maneja a língua francesa como nenhum branco a maneja nos dias de hoje". Afinal, "mesmo que Breton exprimisse a verdade, não vejo onde residia o paradoxo, ou algo a salientar, pois, afinal de contas, Aimé Césaire é um martinicano e professor da universidade".

⁵⁹ Não há espaço aqui para nos aprofundarmos neste assunto, mas, de certa forma, os apontamentos deniseanos tanto fazem ressoar quanto frustram as críticas de Phetogo Tshepo Mahasha (2014) e Lucas Toledo de Andrade quanto ao afrosurreal. Ambas, em parte, se dedicam ora à primazia da presença de artistas e referências estadunidenses no manifesto de Miller, ora ao seu entrelace problemático com o surrealismo parisiense - o que, para Mahasha, constituiria um impeditivo para que criativos africanos formulassem suas próprias formas artísticas (assim como fariam outros manifestos sob o prefixo *afro-*, incluindo o afrofuturismo), contratempo para o qual a resposta de Andrade é elaborar um projeto próprio adaptado à realidade brasileira, ao qual denomina Exu-poética. Este se vale de uma crítica do contexto da globalidade, e, desatentadamente, acaba por cair nas armadilhas do mesmo: ainda que aponte e questione a aderência do texto de Miller a determinadas zonas globais, suas refutações acabam por reproduzir (e, ou talvez justamente por, abraçar esperançadamente) a tese da e o desejo pela transparência, ao mobilizar o entrelaçamento segundo estes entre nação e o racial.

como o conhecemos - sem, é claro, descartar a contribuição anterior de Kelley e Miller, entendendo que em seus trânsitos ainda há potência/latência para um projeto emancipatório e, sobretudo, amor pela pretitude; amor, amor, a salvar nosso corpo do banzo; amor, pelo qual a gente fica mordido, não fica? (LINN DA QUEBRADA, 2021; LINIKER, 2015) Ainda muito me interessa entremear o que Kelley identifica como a presença do surreal na vida preta - a *antecedência* da vida preta ao surreal - a este projeto de, ao abordar o racial e cultural como significantes produtivos científicos que instituem sujeitos modernos privilegiados de um lado e subalternos de outro - isto é, ao posicionar e destacar o pensamento científico ocidental como "a gramática formal mais recente para a expressão de uma metafísica racial" (ROBINSON, 2023, p. 186)⁶⁰ -, no lugar de aceder a projetos de inclusão, adotar uma análise racial da globalidade (e uma poética) resoluta a "virar a tese da transparência de cabeça para baixo" (FERREIRA DA SILVA, 2022, p. 77).

Se a diferença cultural sustenta e é sustentada pelo princípio da *separabilidade* - que "considera o social como um todo composto de partes formalmente independentes", cada uma delas constituindo "tanto uma forma social quanto unidades geográfica e historicamente separadas que, como tal, ocupam posições diferentes perante a noção ética da humanidade" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 43-44) -, como garantir uma prática artística - uma *lente* afrossurrealista - que, ciente das estratégias de engolfamento⁶¹ do texto moderno e dos pilares ontoepistemológicos que nos rondam, abraça a demanda ética da descolonização ao/por imaginar Outra-mente? Ou, ainda, o que deverá "ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário" (ibidem, p.

⁶⁰ O esforço de Robinson (2023, p. 186, 196) em seu *Marxismo negro* é voltado, em parte, para rastrear, ao longo do pensamento e das práticas sociais ocidentais, os "fundamentos lógicos da fantasia da inferioridade racial", que, assim como para Denise, não datam apenas o cientificismo do século XIX. O singular em seu magnânimo tratado é identificar que "a mudança no pensamento no pensamento ocidental dos séculos XVIII e XIX, de uma base epistemológica religiosa e filosófica para a da ciência moderna fizera pouca diferença. Na verdade, serviu apenas para estender os termos e os fundamentos lógicos da fantasia de inferioridade racial (para os judeus, irlandeses, eslavos e asiáticos, bem como para os negros). (...) De fato, durante grande parte do século XIX, um dos projetos mais persistentes em que se empregou a ciência ocidental foi a tentativa de demonstrar o que já era entendido como a ordem natural das raças". Mas este "negro", o constructo ideológico fabricado pelas ciências de Cuvier a Darwin, difere das (diversas) imagens de africanos que o precederam por mais de três milênios: "Se antes os negros eram um fenômeno assustador para os europeus por causa de sua associação histórica com civilizações superiores, dominantes e/ou antagônicas às sociedades ocidentais (sendo a do Islã a mais recente), agora a ideografia dos negros passou a significar uma diferença de espécie, uma fonte explorável de energia (força de trabalho), ao mesmo tempo estúpida para os requisitos organizacionais de produção e insensível às condições subumanas de trabalho. Nos mais de três mil anos decorridos desde o início da primeira concepção do 'etíope' e o surgimento do 'negro', a relação entre o africano e o europeu havia se invertido".

⁶¹ Do glossário de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 23) em *Homo Modernus*, "*estratégia de engolfamento*: conceitos científicos que explicam outras condições humanas como variações das encontradas na Europa pós-iluminista".

37) para esta tarefa? E se a virtualidade, como em uma *guinada para o virtual* (NYONG'O, 2018), fosse um descritor ontológico (e poético) privilegiado para esta empreitada?

Para tanto, é preciso se voltar para aquilo que está fora das equações - isto é, o que está mantido externamente ao texto moderno -, "em que o corpo sexual negro (e nativo) significa nada, (...) um Nada que quer dizer Tudo e Qualquer Coisa além do mundo como o conhecemos hoje" (FERREIRA DA SILVA, 2021, p. 222). Denise sugere a *capacidade dual da negridade*, tanto como categoria sócio-científica quanto como referente de O/outras possibilidades de existir e conhecer. Se, no primeiro caso, através de aparatos biopolíticos e disciplinares, persistem as figuras de sujeitos autodeterminados e afetáveis, estes não esgotam as promessas da/escondidas na Coisa [*Das Ding*], o "objeto sem valor" de Hegel (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 47-59). É a ela que devemos retornar em nossa busca pela implosão do mundo.

Por ser as *Muitas* sem/antes da/após a resolução em *Um* ou em um *Todo*, A Coisa hospeda *todas* as possibilidades, inclusive as não contempladas (anunciadas ou diferidas) quando uma vez nomeada, ela se torna *objeto*, por exemplo. Não é possível tentar descrever os tesouros escondidos pela Coisa. Esta hospeda a possibilidade de violência, aquilo que ameaça dissolver toda e qualquer resolução (simbólica ou jurídica); como mediadora, ela necessariamente abala os limites da própria justiça. (ibidem, p. 58)

Se a Categoria (sócio-científica) da Negridade serve ao Mundo Ordenado (aquele como o conhecemos) por sempre-já atrelar-se como um referente de mercadoria, objeto ou O/outro (ibidem, p. 86), quando deixa de ser abordada enquanto categoria e passa a sê-lo como "referente de um outro modo de existir, a negridade retorna (a) Coisa, desde seu exílio nos limites do pensamento moderno" (ibidem, p. 123) - isto é, passa a deter a potencialidade de fraturar a universalidade, bem como a autodeterminação e a violência por ela autorizadas. Ao atuar como "um guia para pensar, um método de estudo e socialidade ilimitada", a negridade figura a imagem oferecida pelo Mundo Implicado; um mundo fora/livre das limitações dos programas hegeliano e kantiano, fora do Espaço e do Tempo que fizeram de reféns seu modo de conhecimento; isto é, *Corpus Infinitum* - que "imageia a 'história' (o que aconteceu, o que acontece e o que ainda está para acontecer) sem a separabilidade e os outros pilares ontoepistemológicos que esta possibilita, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade" (ibidem, p. 113, 145). A negridade

abriga a esperança de que o Fim do Mundo emancipe A Coisa das Categorias (das estratégias de particularização do pensamento moderno) e também de qualquer tentativa de lhe conferir uma Essência (seja como significante da

teleologia do Espírito ou do fluxo que é a Duração), modelada pelo Tempo ou não (ibidem, p. 101).

Uma poética da negritude⁶² pode levar o confronto com os pressupostos do Iluminismo para além da operação de Gilroy para com a dupla consciência, ao deslocar a atenção da *consciência* (e, portanto, desarticular da negritude a autoconsciência) para o *duplo* (ibidem, p. 98). A emancipação radical - o atendimento ao "mandato ético de desafiar nosso pensamento, de liberar nossa imaginação e dar boas-vindas ao fim do mundo como nós o conhecemos", isto é, a descolonização, vento devastando como um sonho sobre a destruição de tudo; único nome adequado para a justiça (FERREIRA DA SILVA, 2021, p. 198), e que gente maluca gosta de sonhar! (GIL, 1975) - seria capaz de anunciar possibilidades O/outras para o conhecimento, o fazer e o existir (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 86).

Minha leitura de *Estrela Imperial* busca, de certa forma, se alinhar a estas expectativas. Ainda que não deixe de mobilizar (nem pretenda renegar) os trânsitos do Atlântico e da hibridez previstos por Gilroy e articulados nos paradigmas de Miller e Kelley, parto da compreensão de que estes não são suficientes por si só e procuro abrir espaço para encontrar na poética de Delany uma O/outra perspectiva (especulativa) para a narrativa colonial e o contexto da globalidade desde fora (do ordenamento) do mundo, associando-a também à (radical) poética da Relação de Glissant como possibilidade O/outra de conhecer e/ou existir (a partir da multiplexidade, ainda que esta ainda tenha lá alguma dívida para com a consciência), também atentando para o possível atentado contra os pilares da separabilidade, determininabilidade e, talvez o mais explícito, sequencialidade, a partir das perversões (da flecha do tempo e do princípio de (auto)determinação) operadas pelos corpos-documentos⁶³ *queer*, mais-que-humanos, em constante mutação, de seus

⁶² Tal Poética [*Poethics*], bem como sua capacidade destrutiva e criativa, estaria figurada/sinalizada no corpo sexual da nativa/escrava, *locus* da reflexão deniseana que, "por não 'significar' o sujeito nas equações do poder, é capaz de um gesto radical, duplo, quer dizer expor e dissolver a violência colonial/racial e o excesso (outra-mente) que esta anuncia". (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 113, 162)

⁶³ "As mulheres e os homens africanos viveram uma travessia de separação da "terra de origem", a África. Nas Américas, passaram por outros deslocamentos como a fuga para os quilombos e a migração do campo para a cidade ou para os grandes centros urbanos. Para Beatriz Nascimento, o principal documento dessas travessias, forçadas ou não, é o corpo. (...) O corpo é igualmente memória. Da dor – que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria – do olhar cuidadoso para a pele escura, no toque suave no cabelo enrolado ou crespo, no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida. (...) Nos seus textos, o corpo negro pode se estender simbolicamente ao máximo, até se confundir com a paisagem, com o território quilombola, com o terreiro, com partes da África, com toda a África e toda a Terra, numa geopoética africana ou afro-brasileira" (RATTS, 2006, p. 68-69). Como a própria Beatriz declara em um trecho do filme *Orí* (1989): "Entre luzes e som só encontro meu corpo antigo... Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo mapa de um país longínquo... Que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo das sombras das palmeiras... Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar. A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse documento." (NASCIMENTO, 2018, p. 333)

personagens⁶⁴. Foi o que também tentei fazer em minhas apropriações das apropriações de Miller de *O Homem Invisível* e dos contos de Dumas, ligando suas percepções sobre a in/visibilidade ora a um *caráter dual/duplo*, ora à opacidade de Glissant (e sua penumbra do Entendimento) como pressuposto ético para o mundo porvir - talvez, um mundo onde seja possível a nova humanidade sugerida por Fanon, a qual não há razão de ser imaginada existindo senão de Outros-modos (ibidem, p. 80).

(Seria a Jes Grew a exterioridade por tanto tempo adiada pelo texto moderno a reclamar o corpo - a ameaçar as prerrogativas segundo as quais sujeitos são (re)produzidos no contexto global - a desordenar o mundo, esse mesmo que é não apenas meu trauma, como é moinho, a triturar sonhos tão mesquinho e reduzir ilusões a pó, em cada esquina a tentar cair um pouco com a Vida, minha Vida, a nossa Vida preta, a canção da desobediência e da beleza - das Vidas - infinitas?) (CARTOLA, 1976b)

(A pretitude não como praga, mas como antipraga; a pretitude tanto como praga quanto como antipraga)

Mais do que o encaixe perfeito, busco com estes exercícios uma narrativa da *impossibilidade*. Qualquer avaliação sobre seu sucesso ou fracasso deve ser mediada pelo atrito inevitável, pelas contradições, incongruências, desavenças, desafetos, desarranjos (anarranjos?), descompassos desta canção atonal que parece acompanhar o afrossurreal onde ele for. Mesmo o ímpeto deste trabalho de narrar uma história improvisada da presença preta no surrealismo tem lá seus conflitos próprios. Mas cantar estancou meu sangue; cantar estanca *nosso* sangue (ASSUMPCÃO, 1998b), e estes não serão os últimos exercícios que proponho aqui, nem serão os subsequentes aqueles a resolver plena e transparentemente os desalinhos. No lugar disso, utilizo das críticas generativas (para com os choques generativos) para investigar O/outras estratégias para seguir narrando esta trajetória; numa nota de encerramento para este capítulo, para seguir (re)pactuando (e experimentando) os termos e caminhos segundo os quais esta história é contada, retomo brevemente a afrofabulação de Nyong'o (2018) como forma (especulativa) de engajamento privilegiada a animar este relato dos relatos pela implosão do mundo (como o conhecemos).

A afrofabulação, definida como a "persistente reaparição daquilo que jamais deveria aparecer, mas deveria ser mantido fora ou abaixo das formas de representação" (ibidem, p. 3, tradução nossa), me interessa por seu poder de ser empregada "contra as demandas

⁶⁴ Em outro espaço, poderíamos, inclusive, discutir as implicações da situação dos LLL - e a participação tanto de San Severina no movimento abolicionista quanto na persistência da escravização para a reconstrução no pós-guerra - para com uma *dívida impagável* como proposta no texto deniseano (2019).

hegemônicas por legibilidade e transparência" que frequentemente expõem e põem em perigo vidas minoritárias (ibidem, p. 15). Dialogando com e expandindo Bergson e Deleuze, sua proposta, tanto como prática crítica quanto como método de intervenção, além de desafiar o regime da hipervisibilidade que tanto animou o debate até aqui, vislumbra Outro mundo não apenas possível, mas *virtualmente presente* (ibidem, p. 18), permitindo-nos pensar sobre as próprias armadilhas e formas de captura restritivas segundo as quais opera a representação, mas que, também, nos oferecem a oportunidade de contrabandear algo (talvez, um traço destrutivo ou desordenado ou desordenante) para dentro da cena da mesma (MUSSER, 2020).

É o caso de *armadilhar* a representação; de derrubar o moinho; de tratar como cativo estético não só "um determinado esquema de representação" (GUEDES, 2019b, p. 150), *mas a representação em si* - a visibilidade que não é amiga; *a visibilidade não é sua amiga*: ilumina o dia, mas queima a minha, a nossa pele, a pele preta e da pretitude (DO BLUES, 2018). Tratarei de um aspecto particular das políticas de representação (e hipervisibilidade) no capítulo seguinte; por ora, fiquemos com a promessa da afrofabulação de uma prática segundo a qual sujeitos pretos (*queer* e trans) performam tanto *para* quanto *contra* a câmera⁶⁵ - isto é, para e contra o aparato visual da modernidade (NYONG'O, 2020, p. 17).

Anteriormente⁶⁶, destaquei a ressalva de que a fabulação aqui pensada nada tinha a ver com mentir. Uma fabuladora, neste sentido, é um contador de histórias que também revela os poderes do fals(eament)o na criação de novas possibilidades a perturbar as condições hostis e limitantes de sua emergência para (dentro d)a representação (NYONGO, 2014, p. 71), apresentando a falsificação desta como caminho para sua própria correção (NYONG'O, 2018, p. 19). As estratégias fabulatórias, portanto, são a "ficcionalização tática de um mundo que, do ponto de vista da vida social preta, já é falso" (ibidem, p. 6, tradução nossa). Muito deste empreendimento se deve ao que Hartman (2021, p. 121-123, grifos nossos) chama de *fabulação crítica*, um método (uma forma relacional específica para com o

⁶⁵ Nyong'o (2018, p. 3, tradução nossa) contextualiza essa afirmação a partir do exemplo da performance de Crystal LaBeija no documentário *The Queen*, após ser derrotada por uma *drag* branca mais jovem num concurso de beleza: "LaBeija faz um juramento, imediatamente antes de convidar a câmera para tirar uma foto dela ao lado de Harlow para mostrar o quão enviesados os jurados haviam sido. Neste épico jogo *fort-da* com a câmera, LaBeija consegue tanto solicitar o olhar [*gaze*] cinematográfico quanto disputar seu poder. Contra a hierarquia da visibilidade e da beleza, que deprecia o glamour *femme* preto que ela considera bonito em si mesma e em outras, LaBeija afrofabula um sistema alternativo de valores para que os documentaristas testemunhem, ainda que não possam gravar completamente". O que Nyong'o aqui descreve como fabulação flerta com uma possível visualidade da fuga - este (a)sistema incapturável e in/visível.

⁶⁶ Vide nota número 7.

passado) que guia a prática de uma escrita im/possível centrada em "*um esforço contra os limites do arquivo* para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas de cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração". Ao imaginar o que não pode ser verificado (um passado irrecuperável, uma narrativa do que "talvez tivesse sido ou poderia ter sido") - ao escrever uma História *com e contra* o arquivo para providenciar "o quadro mais completo possível das vidas de cativos e cativas" -, a fabulação lança em crise a) o ímpeto historicista; b) a coerção da procura pela solução dos parâmetros limitantes do mesmo a partir da escrita de um *romance*; e c) a transparência das fontes, deslocando esta última para a posição de ficção para evidenciar sua relação com a produção de vidas descartáveis⁶⁷. Aí está uma tensão que perturba a demanda mimética de que (um)a representação seja verdadeira ou falsa - de que seja História ou ficção (NYONG'O, 2014, p. 74). Relembremos de Ishmael Reed, que anuncia que o que queremos: sabotar a história - sonhar o sonho de um sonho, que se está sonhando um sonho sonhado (CARLOS, MORAN, 1979). "Eles não sabem se estamos falando sério ou se estamos escrevendo ficção. (...) *Somos detetives místicos prontos para fazer uma apreensão*" (O'BRIEN, 1995, p. 36-37, tradução e grifos nossos).

O gesto de improvisar uma história im/possível, como defendo aqui, muito deve a Hartman e Nyong'o. Se suas (afro)fabulações nos ensinam algo, é que, ao buscar não a (impossível) reparação (compensação) de/por uma perda (imensurável), mas uma *articulação* desta perda - desta im/possibilidade -, o estatuto de suas políticas formula não um conceito (formalmente definido), mas um espaço vazio [*placeholder*] onde um conceito estaria (NYONG'O, 2018, p. 200); uma afirmação da pretitude que é a afirmação de sua rota de fuga dos comandos do Mundo (GADELHA, 2019, p. 13). É o que Gadelha propõe para

o conceito de uma arte negra como um *não-conceito*, uma *não formulação representacional do conceito como semelhança ou imagem*. Assim, o que a obra negra explode como conceito é a *emanação espectral, fantasmática de algum âmagô ausente* (GADELHA, 2020, p. 133, grifos nossos).

É valendo-me da fabulação como *não-conceito* - uma estratégia singular de implosão do mundo -, que volto-me para o recomeço da canção afrossurreal - desta vez a partir do cântico da *não-teoria* da imaginação radical preta. Voltam os acordes, o som do batuque que é um truque do balancê desta prece (PAGODINHO, 1998). A professora Terri Francis assume

⁶⁷ "Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, re(a)presentando a sequência de acontecimentos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, tentei comprometer o status do acontecimento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito" (HARTMAN, 2021, p. 121).

seu lugar (d)entre a banda. Seu instrumento de preferência é a câmera - para a qual se pode performar tanto *para* quanto *contra*. No terceiro de nossos cortes, a improvisação da improvisação de uma história, o afrossurrealismo vai ao cinema.

4. terceiro corte: O CÂNTICO DA NÃO-TEORIA

"Vamos lá. Vamos lá. Vamos lá. Vamos fazer um filme, pessoal. É difícil de acreditar, mas vai acontecer. Venham cá, venham cá. Atores. Por favor. Posições, por favor. Jonathan. Senhor Lerner, sua presença é desesperadamente requisitada. OK. Escutem. Vamos fazer um filme ou não?"

William Greaves, *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* (1968)

4.1 PARCIALMENTE INVENTADO, PARCIALMENTE ENCONTRADO

O cinema é um velho amigo do surrealismo. Como Nazarito (2008, p. 570) lembra, é o cineasta grego Ado Kyrrou quem diz que "é da própria natureza de um filme ser surreal antes de qualquer conteúdo: 'o cinema é de essência surrealista'" - ainda que, no cinema industrial, assim como ocorrera com o expressionismo, pouco a pouco o surreal viu-se reduzido a uma figura de estilo para "sequências de sonho, pesadelo e loucura de filmes cuja narrativa permanecia *realista*" (ibidem, p. 597). Não é de se estranhar que a sétima arte tenha, portanto, lugar reservado para as políticas do (afro)surreal.

O paradigma de Francis não é a primeira incursão do afrossurrealismo ao cinema. Ainda em 2009, Miller (que no manifesto anseia por adaptações afrossurreais de *Mumbo Jumbo* e *Pantera Negra*) e seus companheiros de equipe da *San Francisco Bay Guardian* reservaram parte de seus breves ensaios para investigar vagamente o encontro cinematográfico entre a experiência preta e o surrealismo (ainda que sempre em segundo lugar em relação à primazia da tradição literária, das artes plásticas, etc.). David Boyce (2009), por exemplo, propõe uma pequena lista ao identificar e resenhar dez longa-metragens estadunidenses que poderiam ser vistos segundo esta tradição, sem para isso detalhar critérios para a escolha, mesclando de filmes narrativos a experimentais a comédias stand-up, contando com obras dirigidas tanto por realizadores (homens) pretos quanto por brancos. São eles: *Putney Swope* (1969), de Robert Downey Sr.; *Bamboozled* (2002), de Spike Lee; *The Watermelon Man* (1970) e *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), de Melvin Van Peebles (este segundo também destacado por Miller (2008), um ano antes da publicação do manifesto); *Black Like Me* (1964), de Carl Lerner; *Which Way Is Up?* (1977), de Michael Schultz; *Richard Pryor: Live and Smokin'* (1971), de Michael Blum; *Space is the Place* (1974), de John Coney (também citado no paradigma de Francis); *Ghost Dog* (1999), de Jim Jarmusch; e *Sankofa* (1993), de Haile Gerima. Também o faz Cheryl Eddy (2009), ao

recuperar como afrossurreal a cinematografia de Jamaa Fanaka, em particular o filme *Welcome Home Brother Charles* (1975) (uma fantasia de vingança de um homem preto, injustamente encarcerado, que exagera, ridiculariza e *surrealiza* o mito falocêntrico em torno do tamanho do seu "equipamento sexual") e a franquia *Penitentiary* (1979-1987). Já a musicista Kandia Crazy Horse (2009), em um artigo sugestivamente intitulado *Ain't I A Werewolf?*, está menos interessada em identificar determinados filmes junto ao afrossurrealismo do que em oferecer uma provocativa e bem-humorada anedota sobre o terceiro longa da franquia de terror *Anjos da Noite, "A Rebelião"* (2009), que narra o conflito entre raças de vampiros e lobisomens:

Anjos da Noite: A Rebelião é virtualmente um remix do evento televisivo seminal da minha geração, *Raízes [Roots]*. Se isso não é afrossurreal, o que é? (...) *A Rebelião* pode não ser *Blacula*, mas é frequentemente um mash-up brincalhão [*winking*] entre *Raízes* e o ainda mais extremo e honesto *Mandingo* (1975). Numa época em que os Estados Unidos acabaram de eleger seu primeiro presidente negro (oficialmente) mas em que diálogos abertos sobre a escravidão - e reparações para a mesma - mantêm-se silenciados na melhor das hipóteses, é acalentador testemunhar um produto saído de Hollywood de certa forma servindo como um cavalo de Tróia ótico para o frequentemente esquecido e mal representado radicalismo de heróis do pré-guerra [Civil] como Nat Turner, Cinque e a própria Moisés negra, Harriet Tubman (ibidem, tradução nossa).

Francis, entretanto, é a primeira a se dedicar de forma extensiva à reflexão do afrossurreal junto ao audiovisual, atrelando-o especificamente ao cinema experimental e não-narrativo. Em entrevista, a própria professora confessa que são esses filmes e a comunidade em torno deles (os diálogos suscitados entre público, academia e realizadores/as) que a fizeram se interessar pelo fazer e pelo estudo cinematográfico, de forma que a "evolução acadêmica natural" de sua fascinação resultaria não apenas em suas associações, em sala de aula, entre as obras de Kevin Everson, Akosua Adoma Owusu, Isaac Julien, Cauleen Smith e William Greaves com as de Maya Deren, Stan Brakhage, entre outros, como também na formulação de um dossiê especial para a revista *Black Camera* - onde seu próprio paradigma seria desenvolvido (GRIFFIS, 2015a, tradução nossa). Os primeiros traços desta empreitada datam de 2011, quando uma chamada de trabalhos para compor este volume anuncia:

esta edição especial da *Black Camera* convida contribuições que explorem as dimensões experimentais, absurdas e excêntricas do fazer filmico preto. Buscamos descobrir películas, artistas e audiências vanguardistas [*avant-garde*], experimentais ou não-comerciais através da diáspora africana, em especial caribenhas e da América Afro-Latina. De forma alguma

prescritiva, essa edição serve de plataforma para redefinir os gêneros do cinema preto e do cinema experimental ao compará-los e situá-los no quadro maior das outras formas do surrealismo na música, literatura, arte e teatro, como expressado nos cinemas da diáspora africana. (...) Estes filmes podem buscar por explorar aspectos do inconsciente, ou podem abordar a realidade através das lentes do fantástico por meio da edição, do uso não-convencional do som, da apropriação de gravações encontradas [*found footage*] ou do uso de películas cinematográficas vencidas, tingidas, queimadas ou processadas de maneiras não-convencionais. Simultaneamente, no cinema afrossurrealista, a convencional oposição entre o real e o imaginado é deslocada (FRANCIS, 2011, p. 5, tradução nossa)⁶⁸.



FIGURA 7 - *Emily and Daughter* (2002), de Deana Lawson

⁶⁸ "Tópicos incluem: artifício, movimento das artes pretas, lugares de memória [*site of memory*], L. A. Rebellion, o sublime, jazz e o cinema, clubes de filmes, *shadow and act*, assentamento [*settlement*]/deslocamento/ migração, o movimento vanguardista dos anos 1940, som, antropologia, filmes diário, revelação implicada, sonhos, arte contemporânea, o corpo, ruptura, o arquivo, surrealismo, Black Film Audio Collective, raça e representação, modernismo, expressionismo afro-surrealista, prazer visual, o Renascimento do Harlem, edição, pintura, cinematografia, folclore, o inconsciente, dança, propriedades físicas do filme, colagem, filmes raciais [*race films*], alien familiar, afromodernismo, mito, teatralidade, beleza, o interior preto, fotografia e cinema, abstração, documentário, artesanato ou técnicas obscuras para o processamento filmico, arte conceitual, filmes amadores, colchas de retalhos [*quilt*], precursores literários ou corolários, o maravilhoso, negritude, o exótico, filmagens encontradas, expressionismo, liberação, ambiguidade, exibição não/teatral, "pretitude como metáfora", recursos de fundo, política e estética, e tecnologia" (FRANCIS, 2011, p. 5-6, tradução nossa).

Em 2013, com o lançamento do dossiê, Francis (2013b, p. 209, tradução nossa) faz seu próprio manifesto, propondo a Sociedade Fílmica Afrossurrealista, um "coletivo imaginário de artistas-intelectuais que engajam com o cinema em suas várias formas e histórias transnacionais". Ao buscar um mundo diferente e maravilhoso sob a superfície deste aqui, numa mescla de folclore, história e (sub)consciência para engajar com as representações e refrações da realidade através dos necessários e inevitáveis enquadramentos e distorções fílmicos, sua proposta advoga por "Libertação Preta! E Beleza. Abstração. Com raízes", o início de seu trabalho encontra expressão, em metáfora e metonímia, numa meditação sobre a fotografia de Deana Lawson, *Emily and Daughter* (figura 7).

A foto - um objeto ordinário como um retrato feito em estúdio, reapropriado e repropósito como um objeto de arte - oferece uma figuração para entender o afrossurrealismo em textura e tom. Assim como ela, o afrossurreal é *inventado e encontrado*; familiar e não-familiar em sua extensão; luxuosamente imperfeito - im/possível de ser visto completamente, mas também de *não* ser encarado [*can't see no way around it*] (FRANCIS, 2013c, p. 94); como o radicalismo preto, que não pode ser entendido no contexto particular de sua gênese (ROBINSON, 2023, p. 182), mas, também, não pode ser entendido *fora* deste contexto (MOTEN, 2023). Ao negociar incongruências - a ruptura do retorno daquilo que foi esquecido -, o afrossurrealismo evoca e provoca as sutilezas das infindáveis significações e ressignificações, o fazer-à-mão que acumula camadas de histórias, a dinamização e a animação (através de mãos humanas, da experiência vivida e da imaginação) daquilo (tanto o objeto quanto a audiência) que até então se encontrava em suspensão, de maneiras que não apenas a testemunha se encontra posicionada entre dois mundos, duas formas de *olhar*, mas também o objeto de arte está *olhando de volta* - e, no jogo desta intimidade profunda e implicada que tem o dom de dar mergulho com o olhar (LINIKER, 2018), assim como ele te altera, é *alterado por você*. O assombro suscitado e requisitado, se não particularmente assustador, pode ser sombrio, agressivo e invasivo como o bebê que retorna da morte para perseguir sua mãe em *Amada* - mas também pode ser quase bem-vindo. O assombro [*the thrill*] - a emoção - o arrebatamento - não pode sumir, desaparecer de mim, *de nós* (KING, 1969). A pele da arte - que também é sua pele - anima o despertar da sua mão - que também é a da artista (FRANCIS, 2013a, p. 96-97). Este encontro generativo, fabular/fabulado, entre arte, artista e público (todos deslocados de suas posicionalidades presumidas), entre *o surrealismo e nós*, é o que marca a busca de Francis pelo afrossurrealismo junto às outras formas de *ver* que o cinema experimental propicia.

E, de fato, o que a professora indica a partir de Dumas - da apropriação de Dumas feita por Baraka e lembrada por Miller - é que seu surrealismo, o afrossurrealismo, é, na verdade,

um realismo tão real, tão contrário às normas da pretitude publicizada, que representa uma ruptura, uma *quebra* radical do entendimento ordinário, como o de que o velho parece novo - porque ele nunca foi conhecido. Quando o que parecia real é revelado como farsa - a disjuntura, o súbito choque com uma realidade mais real que as verdades aceitas força uma total reorientação para si e para a sociedade (ibidem, p. 101, tradução e grifos nossos).

Algo semelhante com o que Jacques Stephen Alexis destaca em seu maravilhoso, que não é um tipo de escape para uma não-realidade artística, mas um *agudo senso de realidade* - dos dramas reais que confrontam as massas, dos problemas concretos e específicos a partir dos quais se fabula (ibidem, p. 98). Porém, como Francis destaca, a aparição de Dumas (e das subsequentes implicações, proposições e releituras de sua obra) no campo literário é uma indicação da ênfase geral dada pelo surrealismo à literatura em detrimento do cinema. Se, nos estudos filmicos, o surrealismo é uma rubrica menos comum do que "cinema experimental" ou "filme de vanguarda" (ainda que ambos estes termos possam ser tão complexos quanto intercambiáveis), a experimentação surrealista é absolutamente crítica para a história do cinema (ibidem, p. 102). Um (ou mais) cinema(s) afrossurrealista(s) evoca(m) esta mesma capacidade de romper com a usual oposição entre o real e o imaginado para favorecer o erótico, o sensual, o divino, o histórico, o não-dito ou mesmo diversas outras im/possibilidades, em conjunto com a agudeza de um senso de realidade das gentes pretas do mundo. Uma trajetória neste sentido é influenciada também pela de Kelley, no pressuposto de que "o surrealismo sempre foi preto" e de que o *afro* em afrossurrealismo é tanto um lembrete quanto uma restauração em relação aos pontos cegos de uma história da vanguarda organizada em torno de uma brancura não confessada (GRIFFIS, 2015a). Para a professora, parte do esforço afrossurreal (e também do afromodernista) é o de "recentrar" a pretitude no surrealismo (e no modernismo), uma vez que foram as práticas artísticas pretas que inflamaram a vanguarda europeia (FRANCIS, 2013a, p. 100). A outra parte, como estratégia de implosão do mundo, depende diretamente de sua fugacidade (não-)conceitual.

O paradigma de Francis gira em torno do afrossurreal como uma *não-teoria*. Um caráter fugidio fazia parte já do ciclo de Paris (tendo Breton como seu "não-líder liderante" [*leading nonleader*]), que evitara definir de forma excessivamente concreta, potencialmente limitante, o próprio termo que os servia de guia, no sentido de que "a prática do surrealismo

era tão ou mesmo mais importante do que manter uma posição teórica" (ibidem, p. 97, tradução nossa). Dessa forma,

Nem o surrealismo nem o afrossurrealismo são um estilo, um conjunto de critérios, uma ideologia, um gênero ou mesmo uma exploração coerente. Não é um movimento. É um imaginário, magnetizando *sensibilidades ligeiramente conectadas* e é certamente um modernismo conectado a outras formas de modernismo como o Renascimento do Harlem, a negritude, o realismo fantástico e o que o romancista haitiano Jacques Stephen Alexis chama de realismo maravilhoso. Todos são abordagens à vida e à sociedade nas quais intelectuais e artistas buscaram inspiração para desafiar convenções (ibidem, grifos nossos).

E uma não-teoria, em seu potencial fugaz e fugitivo, não é nem pode ser prescritiva. Não se pode exigir ao poeta que determine o conteúdo em sua lata - lá, onde tudo-nada cabe -, pois é ao poeta que cabe fazer com que na lata caiba o incabível - o im/possível (GIL, 1982a). Como uma ideia sobre um fazer filmico sobre a qual cineastas não precisam saber ou acreditar - como uma *lente*⁶⁹ a partir do qual filmes são vistos, animados, estudados, (re)significados, escutados ou simplesmente dançados-com -, o afrossurrealismo de Francis se propõe não como espaço fechado, pré-formato para aplicações posteriores independentemente das poéticas particulares que os próprios filmes podem suscitar, mas como uma "plataforma aberta onde podemos redefinir os gêneros do cinema preto e do cinema experimental"; um não-conceito que, ao ser definido, escorreria pelos dedos; *parcialmente inventado e parcialmente encontrado*, é um relato - um *cântico* - sobre a incoerência e as maneiras como artistas, acadêmicos e audiências recusam e/ou dançam com este mundo (ibidem, p. 109).

(Sinta o som que vem de dentro. Seu corpo, deixado no exterior, *recuperado* do exterior, curtindo o encantamento que é só música. Feitiços, quebrantos hápticos, o canto do povo que é soberano canto, canto dos povos, canto de todos, que é meu próprio canto. *Sua bunda está no que você canta*. Agora é me dedicar inteiramente ao nosso amor, cantar nossa música pelo fim, para o fim, desde o fim deste mundo como o conhecemos (MENEZES, 1993b; BRANDÃO, 1985; GIL, 1982b).)

Como tal - para Francis, assim como o surrealismo, o afrossurreal é pensado como um empreendimento multidisciplinar (GRIFFIS, 2015b) -, o afrossurrealismo é uma não-teoria que dá as boas vindas às teorizações (FRANCIS, 2013c, p. 210). Para além de (ou, talvez, exatamente por) lidar com os desconfortos gerados pelo risco da categorização e de como

⁶⁹ Aqui, tomo de empréstimo a figura da lente de Kênia Freitas (2021), que, em seus estudos sobre o afrofuturismo, no lugar de abordá-lo como um gênero, propõe a existência de *lentes afrofuturistas* como método crítico e poético de criar/olhar para a produção artística preta de ficção especulativa.

definir o cinema preto, as ideias deste paradigma convergem com as que Michael Boyce Gillespie (2016) apresentaria três anos após a publicação do dossiê em seu seminal estudo *Film Blackness*⁷⁰, que a própria Francis adicionaria posteriormente à bibliografia de suas aulas.

Um dos maiores e mais imediatos entraves identificados para o pensamento sobre o cinema preto de vanguarda é uma tendência (no *mainstream*) à redução e à minimização da abstração como figura nas artes pretas a fim de favorecer uma premissa mais direta e quase concretamente representacional. É algo que se repete no cânone teórico sobre a cinematografia preta, que foca ora nas representações hollywoodianas (e nas tentativas de decodificar sua linguagem cinematográfica), ora numa certa oposição presente nas narrativas produzidas de forma independente (para as quais se dedicaram autores/as como Manthia Diawara, Clyde Taylor, bell hooks e James Snead), análises que, ainda que sejam importantes, mantêm as poéticas pretas experimentais (e não necessariamente narrativas) insuficientemente exploradas no campo acadêmico. A marginalização do cinema preto de vanguarda dentro do já marginal cinema preto obscurece triplamente seus esforços: tanto por não caber nas expectativas das promessas por representação, quanto por sua não-linearidade e pelo espaço limitado de sua circulação, predominantemente fora das salas de cinema, restrito a museus e à academia (FRANCIS, 2013a, p. 105-106).

O movimento de Gillespie (2016, p. 7-8, tradução nossa) consiste em deslocar o espaço cedido a uma reflexão sobre as políticas da representação "que por tanto tempo dominaram as discussões das imagens pretas" para uma discussão mais ampla, de forma a não sobrecarregar a ideia de cinema preto com a responsabilidade extradiegética de satisfazer as "fantasias identitárias da ontologia preta" - da identidade como um significante fixo - e de oferecer respostas diretas a problemas sociais. Ao desafiar a prerrogativa de que o filme preto (sua qualidade, seu veredito como bom ou mau) deve ser mensurado "pela verdade da experiência ou por reivindicações por autenticidade (...) [pela] capacidade do filme de dar conta completamente da experiência vivida ou da vida social da raça" - por uma ética de representações positivas e negativas que (re)produz a função limitante do cinema preto como política cultural, *categoria* imanente, gênero ou mera corroboração mimética entre referente (experiência preta) e referenciados/as -, Gillespie advoga não por uma visão purista de cinema, nem por uma desimplicação pós-racial do mesmo para com o mundo, mas por uma

⁷⁰ *Film Blackness* é tanto o título do livro de Gillespie quanto o conceito central de sua tese. Uma tradução do termo, portanto, requereria uma profunda adaptação que desse conta das particularidades que o mesmo carrega especificamente na língua inglesa. Por isso, opto por, ao longo desta dissertação, usar o termo original - inclusive com a capitalização das iniciais - como espaço para uma tradição futura, mais apropriada.

compreensão do filme preto como arte e *não como prescrição* (ibidem, p. 2-4). "Se quisermos ver a nós mesmas, que seja em espelhos e não em telas" (ibidem, p. 11). Guiado pela crença de que o filme preto é "sempre uma pergunta, nunca uma resposta" (ibidem, p. 160), ao entender a pretitude do filme preto num campo mais expansivo - ambos pensados não segundo uma hermenêutica fechada/enclausurada [*closed*], mas por uma vasta abundância, oferecendo uma amplitude de possibilidades para conceber a raça em termos criativos (ibidem, p. 11-12) -, o autor engaja tanto com os limites destacados por Stuart Hall em seu ensaio *New Ethnicities...*

Coloquemos da forma mais direta possível. Filmes não são necessariamente bons porque pessoas pretas os fizeram. Eles não são necessariamente "cirúrgicos" pelo fato de lidarem com a experiência preta. Quando você adentra as políticas do fim do sujeito preto essencial, você é sugado para o redemoinho de um debate político continuamente contingente e não-garantido: uma política crítica, uma política da crítica. Você não mais pode conduzir políticas pretas através das estratégias de um simples conjunto de reversões, colocando o essencialmente bom novo sujeito preto no lugar do mau e velho sujeito branco essencial (HALL, 1996, p. 445, tradução nossa).

... quanto com o que Tina Campt busca em *um olhar preto* [*a black gaze*]:

enquanto a cultura popular contemporânea produzida por pessoas pretas traz maior visibilidade para a vida e história pretas, frequentemente sua ênfase é centrada em retratar pessoas pretas e suas comunidades, enquanto mantém limitações existentes de métodos tradicionais de narrar a experiência preta. Ainda que se desenvolva a partir de um ponto de vista preto, seu maior feito é frequentemente apenas este. Ela adiciona uma perspectiva suplementar - uma perspectiva preta - mas não necessariamente desafia a premissa fundamental do quadro existente para ver a pretitude (...) em vez de olhar para pessoas pretas, em vez de simplesmente multiplicar a representação das gentes pretas, o que significaria ver a si mesma através da complexa posicionalidade que é a pretitude - e trabalhar através de suas implicações em e para si mesma? (CAMPT, 2021, p. 7, tradução nossa).

Em outro lugar, seguindo a desapropriar a representação como marcador/fantasia de progresso racial, Gillespie, junto de Gates (2020, p. 6-7), defende que, se a pretitude não necessariamente se equivale a corpos pretos ou à libertação e reabilitação preta, a historiografia dos filmes pretos pode começar pelo lugar da *ambivalência*. Neste espaço, as questões da forma do filme e do cinema experimental/de vanguarda são nominalmente citadas (e recuperadas da obscuridade à qual foram relegadas) como tão importantes quanto o conteúdo em si "para apreciar a gama de capacidades estéticas evidenciadas pela ideia de filme preto", através de cineastas como Kevin Jerome Everson, Cauleen Smith, Christopher Harris e Ephraim Asili (ibidem, p. 5), muitos destes citados e explorados também pelo

paradigma de Francis (2013c, p. 210), cuja ideia de afrossurrealismo como um espaço discursivo aberto para discussões sobre o cinema experimental da diáspora africana (como arte) ressoa muitas destas proposições. Ressoa, também, as contribuições de Campt, cuja formulação de um (ou infinitos) olhar(es) preto(s) quase uma década depois do dossiê não deve ser ignorada para a compreensão (dos projetos) do cântico da não-teoria do afrossurrealismo.

A paixão de Campt (2021, p. 17, 193, tradução nossa) por *imagens hápticas* - imagens que "nos movem através tanto de nossos encontros físicos com elas quanto dos investimentos afetivos com os quais as imbuímos"; que "nos tocam e nos movem não simplesmente através do que vemos; imagens afetivas às quais respondemos visceralmente; imagens que solicitam múltiplas respostas sensoriais" - é similar àquela que anima a relação para/com as imagens em Francis - a pele da arte que também é sua e a sua mão que também é a da artista. Um olhar preto, ao mesmo tempo "um enquadramento crítico, um aparato de leitura, um termo a descrever a prática de uma artista e uma meditação espectral" (ibidem, p. 21), em sua posição para-além da representação, carrega a potência não apenas de mudar a maneira como vemos, mas também de energizar a cultura popular preta de maneiras pouco ortodoxas e surpreendentes através de um ponto de vista que suscita o desconforto para mobilizar seu público em novas formas de encontrar com a precariedade da vida preta - o saco vazio que não em para em pé desta brava gente sofrida da quebra, da *baixa*, da baixada (BEIJA-FLOR, 2002) -, por sua vez uma afirmação não meramente *vista*, mas *vista com* (CAMPT, 2021, p. 8). Neste sentido, *desconforto* é a chave para a tese de Campt: ainda que muito deva às proposições de *olhar resistente* de Manthia Diawara e de *olhar opositor* de bell hooks, esta articulação da espectralidade diverge delas no sentido de a) interromper a equação que imediatamente equipara o *olhar* a estruturas de poder, ao recusar a redução de seus sujeitos a objetos prontos para serem consumidos (de forma desimplicada) por suas audiências, aqui transformadas em *testemunhas* para as quais se exige confrontação e com as quais se criam formas complexas e contraditórias de intimidade; e, exatamente por isso, b) recusar concepções de simples prazer visual da espectadora em prol de um modo ativo e presente de assistir, ouvir e testemunhar (ibidem, p. 28-29). Como estratégia de profunda implicação, trata-se de um olhar que requer esforço, que recusa a passividade e a criação de espectadoras, que exige o *trabalho* de sentir, do desconforto, de posicionar e reposicionar, ao solicitar respostas viscerais (ibidem, p. 17). A pretitude, aqui, não é singular, mas múltipla, tanto quanto as diversas pretitudes mobilizadas por seus artistas; como tanto, jamais se poderia abordar a polivalência de *um* olhar preto senão por meio de um artigo indefinido a conotar os

múltiplos olhares com que artistas mobilizam e podem mobilizar suas formas radicais (ibidem, p, 21). Trabalhos como *4:44* (2017), videoclipe de Jay-Z dirigido por Arthur Jafa (artista para o qual nos voltaremos no próximo capítulo), são

um espelho que reflete e refrata um retrato desconfortável da vida preta nos Estados Unidos num momento em que suas mais impressionantes e honestas visualizações são aquelas que casam as alegrias do cotidiano com a dor da precariedade preta (...) *4:44* é um vídeo que tanto queremos quanto precisamos ver. Sua beleza e seu poder requerem que estejamos presentes. Assisti-lo requer que percorramos o desconforto para poder apreciar seus momentos de sublime devaneio - devaneio no amor preto, na sobrevivência preta e num futuro que nunca nos foi prometido, e para/pelo o qual ainda assim vigorosa e vociferantemente reclamamos e nos agarramos. É um olhar desconfortável, aspirador, desafiador. É um *olhar preto* (ibidem, p. 16-17).

Contra as armadilhas da visibilidade, um olhar preto que feche os olhos - feche nossos olhos - e me leia - nos faça ler - em braille (DALASAM, 2020) - no corpo, no gesto, na intimidade. O desconforto e a hapticidade reivindicam que encontremos formas de engajar com o risco.

(Como uma das poucas vozes dissidentes sobre *Corra!*, de Jordan Peele, o crítico estadunidense Armond White chama a atenção para como, no material promocional e mesmo na própria imagética do filme, destaca-se a performance do protagonista de Daniel Kaluuya de olhos injetados e arregalados diante de situações de terror, o que, em sua leitura, evocaria estereótipos de eras passadas sobre corpos pretos. É dessa premissa que Gates (2017, p. 38, tradução e grifos nossos) parte, intrigada, a perguntar: "Se o cinema tem um histórico conturbado em exagerar traços afro-estadunidenses para fins cômicos, como pode um ator afro-estadunidense registrar o temor em sua face sem correr o *risco* de ressuscitar velhos e cansados estereótipos de olhos esbugalhados para demonstrar medo? Pode um ator afro-estadunidense sequer aparecer em um filme de terror sem esse *risco*? Para além disso, se o medo afro-estadunidense foi tradicionalmente utilizado para fins cômicos, o que esse histórico pode significar para a interpretação de tais imagens? Pode o medo dum personagem afro-estadunidense algum dia inspirar em seu público empatia, no lugar do ridículo?" Perguntas que condensa na minha própria questão: pode a artista preta correr o/um *risco*?)

Se a hapticidade e suas imagens demandam um tipo diferente de resposta - uma habitação ativa de um estado de desorientação, inquietação, implicação e vulnerabilidade, pelo e para o qual devemos trabalhar rumo a algo novo (CAMPT, 2021, p. 18) -, evitar ou interditar o risco e suas imagens pode vir a ser contraproducente na medida em que

A ideia geral de gestão do risco⁷¹, compreendida sumariamente como a identificação da presença de um perigo que deve ser eliminado, escamoteia justamente a possibilidade de tocar as feridas e as rotas de fuga criadas por aquelas que não estão previstas entre as vidas que devem ser preservadas (...) A visita aos trabalhos de gentes dissidentes de gênero, sexualidade e de pessoas racializadas no campo das artes é fundamental para compreender o gesto do risco como algo incorporado pelos artistas, não como finalidade dos trabalhos, mas como rastro que a memória desses corpos carregam (GUEDES, 2019a, p. 105-108).

Se tomarmos a partilha do risco (e não tanto do sensível) como experiência estética, fazemos emergir o (que) não (deveria ser) dito, processo no qual se solicita O/outro vínculo - ou um vincular-se Outra-mente - que recusa a contenção de riscos em prol de uma abertura à vulnerabilidade como condição de interlocução e gesto de empatia radical; "uma rota de fuga para experiências de aquilombamento". A vulnerabilidade é "o gesto de coragem da qual nenhuma pessoa negra pode escapar"; a partir da incorporação e da encarnação do risco, as vidas pretas (e todas aquelas posicionadas fora da cena ética global), *vulneráveis*, revelam o que repousa nos limites da justiça (ibidem, p. 110, 115, 121, 160). As formas de intimidade criadas neste movimento não são sobre nem buscam evocar simplesmente piedade ou identificação num esquema ora voyeurista, ora narcisista. A vulnerabilidade de olhares pretos, das imagens animadas por esses olhares, criam imagens que *fluem [flow]*⁷² - como os corpos dos performers filmados em *4:44* fluem transgressivamente -, imagens que navegam (e oferecem um mapa para navegar) o perverso clima da antipretitude, que tanto projetam diferentes visões sobre quanto ressuscitam/reavaliam o arquivo da vida preta, com efeitos a um só momento devastadores e inspiradores, a partir de im/possibilidades radicais para imaginar formas diferentes de futuridades pretas (CAMPT, 2021, p. 20, 39, 46).

⁷¹ Importante destacar o retorno de uma crítica ao texto moderno, como a de Denise, em tal gestão de risco: "A gestão do risco para o corpo negro vivo, se performada com as ferramentas do senhor (Audre Lorde, 1988), quais sejam as categorias da diferença racial, trabalha unicamente sob a perspectiva da inclusão. Para inscrever a diferença racial dentro de uma ordem jurídica, econômica e moralmente já estabelecida e, ao mesmo tempo, repetir o vocabulário da igualdade, uma série de hierarquias são escamoteadas". (GUEDES, 2019a, p. 112-113)

⁷² Um adendo sobre a tradução é necessário: *flow* pode significar tanto fluxo como a cadência com a qual a performer preta executa uma canção. A ambiguidade do termo é generativa para as políticas de Camp e, ainda que ela seja perdida na tradução, deve ser mantida em vista para abordar de forma complexa estes olhares pretos.



FIGURAS 8 A 10 - 4:44 (2017), clipe de Arthur Jafa para Jay-Z.

4.2 RASTROS DE UM CINEMA AFROSSURREALISTA

Deste ponto de partida, o pensamento de Francis se dirige a versar sobre cinematografias diversas ao longo de mais de 50 anos do cinema da diáspora. Suas ideias encontram eco nos artigos de outros autores que compõem o dossiê. No compasso de sua fugidia não-teoria, o elo que une tais obras e suas análises não é tanto a técnica - de tão variadas que são as abordagens possíveis ao surrealismo, ao afrossurrealismo, à vanguarda ou ao experimentalismo -, mas sua *outridade* em relação aos demais cinemas comerciais ou independentes. Há de se reconhecer, entretanto, dentre o potencial de desvio afrossurreal, que, sob um determinado olhar, mesmo filmes ordinários "de entretenimento" podem parecer estranhos; um olhar preto afrossurrealista pode desfamiliarizar o filme preto convencional ao ponto de fazê-lo parecer pouco natural (FRANCIS, 2013a, p. 105). Alguns dos temas que atravessam estes textos são "o espaço, como em espaço fora/sideral [*outer space*], repetição, questões sobre utopia/distopia e hibridez" (ibidem, p. 109, tradução nossa). A própria Francis (2013a; 2013c) cita como exemplos, sem neles se aprofundar, cineastas como John Akomfrah⁷³, Isaac Julien (e todo o resto do British Black Audio Collective), Spencer Williams, os componentes do movimento L. A. Rebellion, Cauleen Smith, Christopher Harris (a partir do filme *still/here* (2001), sobre o qual conversaremos mais adiante), Dinorah de Jesús Rodriguez, Frances Bodomo (a partir do filme *Afronauts* (2014), frequentemente lido também junto ao afrofuturismo) e Terence Nance (a partir de *An Oversimplification of Her Beauty* (2012); mais tarde, ainda neste capítulo, outras obras de Nance também são citadas sob o afrossurreal). No curto espaço das pouco mais de cem páginas de dossiê, outras cinematografias ganharam maior destaque; faz-se necessário voltar-se a elas agora.

4.2.1 O cinema de blues de Kevin Jerome Everson

⁷³ "Sou atraída por filmes como *Handsworth Songs* (John Akomfrah, 1987) que são fundamentados em uma realidade claramente definida mas a abordam de maneira diagonal. Como os primeiros filmes surrealistas, as estratégias formais no afrossurrealismo incluem estruturas não-narrativas com o objetivo de encontrar associações inesperadas. Um filme como *Handsworth* experimenta com a forma do filme ensaio para alcançar estruturas invisíveis na sociedade. Eles podem nos fazer ver o que sempre esteve diante de nossos olhos, o que é realmente poderoso" (GRIFFIS, 2015a, tradução nossa).



FIGURA 11 - Cena do filme *Tonsler Park* (2017), de Kevin Jerome Everson

Autor de numerosos longas e curta-metragens - como, à época da publicação do artigo, *Spicebush* (2005), *Cinnamon* (2006), *The Golden Age of Fish* (2008), *Erie* (2010) *Quality Control* (2011), *The Island of St. Matthews* (2013), *Something Else* (2007), *Century* (2012), entre outros -, Kevin Jerome Everson se volta, em seu cinema, para as linhas tênues nas zonas limítrofes entre ficção e documentário, imaginação e historiografia. Ao apropriar-se de formas de narrar (frequentemente, fazendo uso de recursos da fábula) no interior de seus filmes documentais, constantemente contestando a realidade preta, Everson centraliza a memória e sua narrativização em seus interesses; de fato, há pouco espaço para o mágico ou o extravagante em seu cinema: "substitua o mitológico pelo histórico e você terá uma aproximação mais apta ao trabalho de Kevin". Características de uma sensibilidade afrossurreal, como a imersividade emocional e visual no ambiente de uma banal pequena cidade preta, são combinadas com estratégias do documentário, que por sua vez são somadas de estratégias da reencenação, da roteirização e da fabulação que criam uma atmosfera que parece histórica, mas não completamente; gestos baseados em pessoas reais, em tempos e espaços reais, que poderiam se passar como imagens de arquivo, ou como eventos que de fato teriam ocorrido - que desejamos que tenham ocorrido (FRANCIS, 2013d, p. 184-188, tradução nossa). Tal engajamento entre atualidade, arquivo e fabulação aponta para o que Francis chama de "o blues no coração do afrossurrealismo".

"Pode um cinema afro-estadunidense encontrar um blues que responda especificamente às experiências e histórias das pessoas pretas nas Américas,

tais como migrações, inundações, e a precariedade da vida preta em países nos quais a cidadania e soberania de gentes pretas como seres humanos estiveram catastróficamente sob questionamento?" Quase instintivamente senti que tal cinema seria um cinema de blues (...) o blues não é necessariamente a música mas a ideia de "chafurdar a bagunça, não importa o quão terrível, as cinzas de uma situação e esculpi-las naquilo que faz as cinzas valerem apenas. Não apenas um recontar do incêndio e da terrível coisa que aconteceu, mas, na criação ou na execução, fazê-lo o mais belo e encantador possível" (ibidem, p. 186).

Pois a ordem, *na desordem*, é samba (DO PANDEIRO, 1966), é jazz, é a canção de um cinema de blues que, para Francis, dialoga com sua concepção de uma cinematografia afro-estadunidense como "fotos de família" - do cinema enquanto tecnologia ou veículo para um "terreno comum" para populações afro-estadunidenses, não para o olhar unidirecional, mas para a *troca* de olhares, para uma ética/estética da recuperação/fabulação das imagens reais perdidas em migrações e inundações, para uma resposta às experiências de perda, anseio e da frágil comunidade em ambos os lados do evento fotográfico (ibidem, p. 187-188). É algo com que Everson concorda, na medida em que o blues é menos sobre uma narrativa de triunfo ou superação e mais sobre a circularidade da situação (quer seja social ou pessoal) não resolvida (ibidem, p. 191).

E, de fato, há espaço para a realidade e/ou o realismo dentre a beleza da canção de Everson. Mas sua beleza é também uma interrogação de sua aptidão para a verdade; seus filmes não meramente documentam, mas significam e mentem numa camada simbólica, abaixo da superfície da realidade (ibidem, p. 189). Todo seu trabalho é mediado por gestos de vanguarda e/ou experimentais, com uma refinada insistência no entretencimento da forma com gentes pretas e seu trabalho [*labor*], a história, a performatividade e repetição, nunca oferecendo nenhuma resposta definitiva para a pretitude, preferindo demonstrar as poéticas das (re)ocorrências cotidianas da vida preta (GILLESPIE, 2016, p. 160). O entrelaçar do experimental e do narrativo aprofunda questões sobre o atravessamento de abismos e fronteiras no cinema preto - o próprio Everson defende seus documentários performáticos como narrativas em três atos (FRANCIS, 2013d, p. 195), a despeito do aparente oxímoro. Na verdade, performance é uma das chaves para sua estratégia para fabular a história das vidas (cotidianas) pretas:

TF: O que eu estava pensando é que todos vocês [John Akomfrah, Isaac Julien e Everson] utilizam o arquivo histórico.

KJE: É, eles usam filmagens encontradas [*found footage*]. Mas usam em ensaios.

TF: Como você as usa diferentemente?

KJE: Eu estou olhando para a forma, estou olhando para a performance, e como ela é feita. Estou olhando não necessariamente para o que ela diz. Vejo-a como uma fita de audição. A performance. (ibidem, p. 202, tradução nossa)

O que explica sua rejeição de uma leitura transparente, isto é, sua rejeição (da captura) de uma leitura que rejeita seu direito à opacidade e o de seu filme, *Tonsler Park* (2017), que filma o movimento (e a vida) em uma cabine de votação durante as eleições presidenciais estadunidense de 2016, nas quais Donald Trump seria eleito:

Eles disseram que era anti-Trump. Ele [o filme] não tinha nada a ver com isso. A branquitude hegemônica acha que, por haver pessoas pretas nele, só podem nos ver como uma entidade política. Você ainda está à serviço da sociedade, então ainda os está servindo (BAKARE, 2018, tradução nossa)

E, talvez também por isso...

TF: Sabe, o que nós poderíamos falar é sobre essa coisa do afrossurrealismo.

KJE: Que porra é essa?

TF: É (risos).

KJE: Vocês ficam arrumando essas coisas, você e Michael Gillespie. Ficam querendo falar comigo, trazendo coisas novas. Me deixa mal na fita. Que porra é essa? O que é afrossurrealismo? (FRANCIS, 2013d, p. 205, tradução nossa)

Que porra é essa, de fato. Como uma não-teoria, o afrossurrealismo - ou uma lente crítica/criativa/generativa afrossurrealista - não se filia como gênero ou movimento prescritivos; não exige a identificação do/a artista, pois não há com o que se identificar - ao menos, não de forma fixa. Ainda assim, nesta mesma entrevista, o que Everson reconhece como mais próximo do paradigma de Francis é o cinema de Khalil Joseph, citado não no dossiê, mas em textos subsequentes a serem tratados no fim deste capítulo. O que se destaca, neste momento, é a guinada de Everson para a performance como estratégia para perturbar tanto a verdade não-verificável sobre as vidas pretas, no campo histórico, quanto os gêneros cinematográficos, no campo formal, evocando algo parecido com a fabulação de Hartman (2021). É o que aparece em seu diálogo sobre *Django Livre* (2012), menos uma defesa sobre o filme do que uma aquiescência da irrepresentabilidade da escravidão:

TF: Bem, você sabe, as pessoas estavam alvoroçadas sobre ele [o filme].

KJE: E por quê? Por quê?

TF: Porque ele representa mal a escravidão.

KJE: E o que representa a escravidão?

TF: OK, é isso o que estou dizendo (...) Bem, eles queriam que fosse literal, que fosse sério e que fosse um protesto. O camp ofende as pessoas e elas são ofendidas por...

KJE: O que você quer dizer?

TF: Elas não gostam do humor - aquele grande dente chacoalhando na carroça. Aquilo não se encaixa em um filme sobre a escravidão. Não é dignificante.

KJE: *O que pertence num filme sobre a escravidão?* (FRANCIS, 2013d, p. 207, tradução e grifos nossos).

4.2.2 William Greaves (e suas outras palavras para jazz)



FIGURA 12 - Cena de *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* (1968), de William Greaves

Uma tarde de uma primavera aparentemente comum (lembre-se deste dado) no Central Park, em Nova Iorque. Um diretor (preto) acompanhado de sua equipe (majoritariamente branca). Não se trata de uma filmagem ordinária, mas algo que mais se assemelha a um teste de elenco ao ar livre: diversos casais encenam o diálogo de um roteiro cinematográfico de baixa qualidade (para defini-lo gentilmente) tentativamente intitulado de *Over the Cliff* [sobre/além do abismo], um melodrama ao estilo de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* O diretor orienta vaga(e insuficiente)mente sua equipe sobre qual será o desenrolar do projeto, a não ser pela instrução de que três câmeras devem gravar ao mesmo tempo: uma voltada para a cena dramática interpretada pelos atores, outra para a própria equipe ao filmar a cena e uma última capturando ambas as ações junto das demais atividades ocorrendo no parque (GOTTLIEB, 2013, p. 165). Em paralelo, sob o aparente desconhecimento (lembre-se deste dado!) do diretor, sua equipe se rebela: a montagem intercala as sequências do parque com uma discussão secreta feita no intervalo das filmagens, em que a própria competência de seu líder é posta em dúvida.

Esta é a não-premissa de *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*. O diretor (do filme e em cena) é William Greaves, cuja carreira até então em nada indicava a maneira como escolheria conduzir aquele misterioso experimento, sobre o qual até hoje restam dúvidas - trata-se de fato ou ficção? Greaves, que se autodefiniria como "furiosamente preto" em outros trabalhos e se tornaria conhecido por sua carreira socialmente consciente, adota a inconcebível posição de, em pleno 1968 - auge do movimento por direitos civis -, fazer um filme, enquanto cineasta preto, a *não* engajar (pelo menos, não diretamente) com questões raciais. De fato, sua posição em tela é intrigantemente indiferente. Esta contradição não passaria despercebida por seus companheiros de equipe, cada vez mais irritados. Como o mesmo cineasta que, em outro lugar, declararia que seu objetivo com a comunicação (de massa, ao produzir documentários televisivos) era o de catarse e reforma social, algo que seria "apenas outra palavra para jazz", poderia propor um roteiro tão banal e vulgar (de maneira a afetar não apenas sua presumida auto-seriedade, como também as perspectivas de sucesso comercial) e tão perversamente ignorar o clima que não fazia daquela uma primavera comum - os protestos estudantis, a guerra do Vietnã, e o recente assassinato de Martin Luther King? (ibidem, p. 170-172, tradução nossa) É o que questionam em segredo ao roubar um rolo de filmes para si mesmos, dispostos a gravar uma reunião (para a qual Greaves não foi convidado) a discutir o abuso de poder e o comportamento canastrão e inadequado do diretor, que parece não saber o que fazer com o próprio filme. É neste ambiente - intencionalmente ou não um eco de uma reunião de estudantes da Nova Esquerda dos anos 1960 - que, em meio ao cuidado de afirmar que "o diretor não sabe que estamos gravando esta cena" (na esperança de que a mesma fosse aceita e incorporada no projeto final), surge a questão: e se aquela interação - aquela singular cena a questionar e desafiar o poder do autor - fosse o que Greaves pretendesse durante todo o experimento? E se o que Greaves-autor escolhera apresentar fosse um Greaves-personagem para atingir seus objetivos? *E se todos ali estivessem atuando desde o princípio?* (ibidem, p. 166).



FIGURA 13 - William Greaves em *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* (1968)

Eis a dificuldade que as décadas não conseguiram apaziguar: qualquer classificação de *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* em gêneros cinematográficos precisa ser mediada pelo próprio caráter fugidio da obra, tanto como um documentário experimental quanto uma ficção satírica da feitura de um documentário e (um comentário irônico) da arte de protesto (ibidem, p. 178). Está Greaves, ao encenar o microgerenciamento abusivo da direção de seu roteiro, encenando também uma forma de não-direção tão manipulativa quanto? Terá sido bem-sucedida a revolta da equipe, uma vez que a gravação de seu protesto fora incorporada no corte final, comprovando assim os limites da teoria dos autores? Ou tal aquiescência apenas confirma a mesma? Quais são os limites entre o material gravado pelas três câmeras, entre elenco, equipe, transeuntes e a audiência (tanto da situação quanto a que a testemunharia nos cinemas posteriormente)? O quanto a câmera transforma a apreensão do social? (ibidem, p. 167, 173)

Em seu artigo para a *Black Camera* em análise a este pequeno experimento, Akiva Gottlieb (2013, p. 176, tradução nossa) destaca que o título do filme deriva da filosofia de Arthur Bentley, cujo conceito *symbiotaxiplasm* faz referência à "substância imaginária transparente que permite que relacionamentos interdependentes se desenvolvam ao conectar uma série de organismos". Como figura para descrever a relação dialética entre seres humanos e seu ambiente, a adição do termo *psycho* diz respeito aos processos psicológicos que mediam o processo criativo da negociação de um indivíduo para com seu meio. A gravação de um roteiro sobre relacionamentos, mediada pelos relacionamentos entre equipe

técnica a influenciar as condições da produção e os demais relacionamentos no entorno do oásis no fim do mundo representado pelo Central Park, operam um movimento duplo que tanto desnaturaliza o que é capturado em câmera quanto questiona a natureza do poder por detrás da construção e do discurso filmicos.

A posição do autor im/possível aqui dança com a indagação do quão estrita é a correlação entre quem segura a câmera e quem detém o poder - um "teatro brechtiano" que implica profundamente o espectador a dançar com a im/possibilidade da resistência política (ibidem, p. 165). As improvisações das políticas raciais levam Greaves a não apenas *não* chamar atenção para sua pretitude - e para seu status extradiegético como radical -, como a, ao fazê-lo, desapropriar a audiência de sua performance (tanto aquela nas salas de cinema como aquela na sala de reunião secreta) de um significado facilmente rastreável - do gesto perfeitamente apropriado de protesto social - para dar espaço para que o valor revolucionário do filme se expresse *formalmente*. Se, por um lado, é curioso que uma de suas (perversas) estratégias para tanto é a de se alinhar para com o "*Establishment*", ao equiparar a posição da direção com aquela de um ditador em mais uma camada irônica para seu empreendimento, por outro, as questões improvisadas que a performance de Greaves parecem suscitar (em nós e em sua equipe) são: é possível o funcionamento (Outra-mente) de um esforço coletivo - um mundo - sem liderança? Os créditos finais indicam Greaves como ator e como editor no espaço onde deveria haver sua direção; afinal, alguém precisaria reunir as gravações para minimamente apresentar e talvez ordenar a desordem. Seria essa a instância da impossibilidade de livramento da figura autoral? Seria este o limite final para O/outro mundo im/possível? (ibidem, p. 174-175)

Próximo ao fim do filme (de fato, em seu penúltimo conflito, como Gottlieb destaca), a filmagem é interrompida por Victor, um homem em situação de rua que, após conseguir algumas moedas, declara: "Como posso lutar contra a política? Sou apenas um homem". Eis que a natureza das relações de poder (e do *Establishment*) se altera uma vez mais; eis que a brusca intervenção reconfigura novamente as camadas com as quais - a equipe; o elenco; *nós* - estamos lidando. Que Greaves, não ator, nem diretor, mas montador tenha escolhido posicionar esta interação circunstancial tão próxima ao encerramento da obra não deve deixar de ser considerado. Ainda que a rebelião empreendida contra a suposta (e, afinal, já não tão certa) incompetência de Greaves evoque ecos de posições progressistas, a equipe (e a audiência) permanece alienada para com certo grau da realidade.

Qual é a responsabilidade da equipe para com este homem em situação de rua? Por que a equipe se revolta contra o diretor mas não contra a ordem social que faz com que este homem durma entre arbustos? Se os membros da equipe consideram seu diretor frívolo (e talvez moralmente questionável) por gravar uma série de testes aparentemente inúteis durante uma das temporadas mais conturbadas política e racial na história dos Estados Unidos, então não seriam eles duplamente culpados por assisti-lo em sua loucura? E quanto à espectadora passiva? Pode o público ser julgado por julgar a indiferença da equipe para com a batalha deste homem? (ibidem, p. 177-178, tradução nossa).

"Não me leve a sério!", anuncia Greaves diretamente para a câmera em determinado ponto. Como um fabulador a mobilizar as potências do falso para desordenar o cinema, Greaves permanece opaco: escapa de projeções fixas (inclusive de identidade) "não através da invisibilidade [como no romance de Ralph Ellison], mas através da ilegibilidade" (ibidem, p. 173) (que muito bem pode ser uma característica muito própria da *in/visibilidade*), e *dança*. Dança e *quer* dançar com alguém, sentir o calor com alguém, assim como eu quero dançar com você. Pois deixa a gira girar, deixe-nos cantar, dançar e *segredar* o fim daquilo que conhecemos (HOUSTON, 1987; TINCOÃS, 1973). Ao atuar através do segredo e imbuir o filme de uma natureza improvisatória como aquela de sua própria performance - atentando (tanto como em *destacar* como em *atacar*) para as estruturas dominantes, sublinhando a colaboração criativa e aquiescendo à dança com o inesperado -, Greaves *improvisa* em sua autoria não-direcional e se conecta com o próprio ethos do jazz (GOTTLIEB, 2013, p. 174) - para o qual talvez *Symbiopsychotaxiplasm*, o documentário sem assunto, o filme sem autor, a história fora de uma história, o "longa-metragem que não conhecemos" (ibidem, p. 166), seja de fato apenas outra palavra. Ao simultaneamente adotar e recusar a titularidade dos meios (particulares) desta produção - a titularidade enquanto diretor - para operar em seu(s) limite(s), tanto os declarados quanto os recém-descobertos no processo de experimentação - de *improvisação* -, o Greaves-fabulador - não o diretor, o ator, o montador; *também* o diretor, o ator, o montador - dança com a forma e o desfazer da forma do filme.

(Uma nota à guisa de conclusão: que a obra-prima de Greaves tenha por tanto tempo permanecido na obscuridade não é um fato a ser ignorado. Uma primeira tomada pressupõe a existência de subseqüentes e, de fato, Greaves pretendia fazer mais quatro; porém a falta de interesse crítico e comercial - a falta de distribuição - podem ter sido os motivos a minar seu empreendimento e mesmo outros esforços que poderia ter feito junto ao cinema experimental. É apenas em 1991, ao ser recuperado pela retrospectiva "William Greaves: Chronicler of the African-American Experience", que *Symbiopsychotaxiplasm: Take One* reencontrou sua audiência, para a qual seria eventualmente restaurado ao longo da década seguinte, o que

viabilizou a produção de mais uma tomada - *Take 2 1/2* (2005) - antes do falecimento de Greaves. É este intervalo acidental - imprevisto como todo o filme - que relegou este trabalho à posição de uma "cápsula do tempo de vanguarda hippie, e não [à de] um marco no/do cinema experimental preto". Do contrário, talvez Robert Stam tivesse ciência de sua existência ao propor sua noção de reflexividade fílmica, como lamenta ao admitir que "[o filme] virtualmente convoca uma reescrita da história da reflexividade no cinema" (ibidem, p. 164, 170, 180.)

4.2.3 A(s) fantasia(s) de Kara Walker



FIGURA 14 - Trechos de *8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America, a Moving Picture* by Kara E. Walker (2005)

Mas Greaves não é o único dentre o rol inventado/encontrado do afrossurrealismo a usar da reflexividade fílmica, nem Everson o único a valer-se dos métodos da narrativa. O trabalho de Kara Walker, na transição de suas já citadas silhuetas (frequentemente expostas no espaço comum das paredes brancas de museus) para o meio audiovisual, ganha, através do artigo de Rebecca Peabody (2013, p. 142-143, tradução nossa), destaque para como ambas as estratégias sublinham, por meio das possibilidades abertas pelo vídeo, determinados pontos de pressão até então latentes, quer os tenham percebido anteriormente ou não, sem entretanto dissipar a ambiguidade presente em toda sua trajetória artística.

Ainda que suas obsessões estéticas se repitam - o uso de silhuetas, a ambientação pré-Guerra Civil, a recorrência de temas no entorno da raça, da sexualidade e da violência -, a videografia de Walker introduz não apenas a duração em sua obra, como um maior grau de subjetividade para seus personagens: conhecemos seus contextos, motivações e desejos - uma decisão que, é claro, não poderia passar despercebida, uma vez que grande parte do poder de

seus trabalhos anteriores poderia ser lido como advindo da própria economia de sua arte, o ataque surpresa suscitado pelo misto de choque, falta de contexto e frustração de vinculá-los a uma narrativa razoável; ao que Walker, em uma entrevista de 2011, responde: as silhuetas em papel "nunca satisfizeram o impulso de vê-las completar sua tarefa". A diferença entre meios, portanto, não estaria tanto no conteúdo, mas no gesto de visualizar um cenário mais amplo da completude das ações - o "antes" e "depois" que, nas gravuras, acabava omitido -, o que ainda assim não deixaria de frustrar a espectadora que deseja uma compreensão maior do que está acontecendo. Se as silhuetas de Walker interditavam possibilidades de satisfação em múltiplos graus, seus vídeos o fazem também para com uma possível satisfação narrativa, mesmo ao empregar convenções esperadas deste gênero (ibidem, p. 144, 155). O que emerge, entretanto, é seu habitual (mesmo que por outras vias e com resultados diferentes) engajamento com o "lúgubre território entre história e fantasia" (ibidem, p. 148, tradução nossa). Tomemos como exemplo, em meio a uma carreira de filmes como ... *calling to me from the angry surface of some grey and threatening sea*. (2007) e *Testimony: Narrative of a Negress Burdened by Good Intentions* (2004), especificamente *8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America, a Moving Picture by Kara E. Walker* (2005).

Como um filme silencioso, *8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America, a Moving Picture by Kara E. Walker*, de Kara Walker, é dividido em oito capítulos, cada um detalhando a história da experiência preta nos Estados Unidos, incluindo a travessia inicial, na qual corpos eram jogados dos navios negreiros na Passagem do Meio, e então engolidos por uma Terra-Mãe emergindo do mar, apenas para serem digeridos, excretados e renascidos como Reis do Algodão [*King Cotton*] no Novo mundo. As silhuetas de Walker recuperam as atrocidades e bestialidades da humanidade exemplificadas pela escravidão racial (BARSON, 2010, p. 22, tradução nossa).

Por um lado, o que interessa a Walker no ínterim entre o legado histórico e a maneira como o mesmo é apresentado, manipulado e reimaginado é a forma como "valores contemporâneos e a neurose individual se projetam nos espaços vazios entre o fato (por exemplo) da influência da escravidão" sobre o sistema e a imaginação estadunidense, de maneira a destacar como as fantasia inspiradas pelo passado histórico passam a figurar como a história em si, complicando o limiar da distinção. Ao revelar o próprio mecanismo com que as silhuetas se movem - isto é, as mãos e mesmo rostos que ocasionalmente aparecem em quadro para animar e locomover os personagens -, Walker tanto corre o risco de interromper a história (de seu filme) em si quanto de tornar visível o papel que têm os narradores em borrar as linhas das fronteiras entre história e fantasia, reforçando a agência da contadora na

fabricação de fantasias (e/ou fabulações), bem como o prazer (aqui, negado) que espectadoras buscam da experiência narrativa (PEABODY, 2013, p. 147-148, tradução nossa).

Por outro, talvez devamos atentar às próprias figuras de animadores, de mãos animadoras, como um convite à reflexividade fílmica enquanto estratégia - enquanto técnica alternativa a remeter a uma prática não-realista, a desafiar as convenções do realismo dramático, a desconfiar das imagens e palavras (SHOHAT, STAM, 2006, p. 396, 405) - que garante ao trabalho de Walker tanto poder quanto desconforto e ambiguidade. Afinal, se a narrativa e a duração surgem como aquilo que a artista sempre pretendia - "É isso o que eu sempre quis que uma pintura fizesse!", declara; "Frequentemente eu imagino as coisas na minha cabeça de uma vez só. No filme, isso acontece em ambos os lados da tela" -, e se a revelação dos mecanismos da feitura do filme trazem a possibilidade de aproximar a espectadora da forma como ela mesma envisiona o processo do fazer, ao implicar essas três camadas - as silhuetas, seus/suas manipuladores/as e a audiência -, é possível reconsiderar o filme segundo pressupostos performáticos, nos quais as pinturas-que-se-locomovem seriam mediadoras entre atores e público (como já o são entre história e ficção). Ainda que opere rumo à narratividade (e, com isso, siga a tensionar, como os demais artistas aqui tratados, a prerrogativa de cisão entre o experimental e o narrativo), sua forma de abordá-la é por mantê-la opaca, *ilegível* (PEABODY, 2013, p. 142), tanto como sua deliberada recusa pela retórica da "respeitabilidade, progresso social ou potencial revolucionário" em seu trabalho progresso e posterior (ibidem, p. 160, tradução nossa). Como operadora do segredo, Walker, ao eleger a ilegibilidade (como também faz a fábula de Greaves), recusa a potencial amigabilidade do meio audiovisual como o faz para com as expectativas de satisfação (quer narrativa, quer reparadora) de sua audiência. Ao operar a transferência da agência das ilustrações para aqueles/as que as manipulam (rompendo, assim, um determinado esquema de representação que equipara referente a representado), Walker se afasta da presunção literalista de que suas histórias versam sobre recuperação histórica ou memória herdada (ibidem, p. 145-147, 155); não se trata do testemunho passivo do passado, mas da criação da (e da tensão para com a) ficção que muito fazem para posicioná-la como uma fabuladora ao lado de Greaves em seu uso estratégico da reflexividade fílmica.

4.2.4 Após o fim do mundo de Sun Ra



FIGURA 15 - Cena de *Space Is The Place* (1974), dirigido por John Coney

Em outro artigo do dossiê - notadamente dedicado a talvez o filme mais convencionalmente narrativo dentre todos os abordados -, Anthony Reed (2013) se debruça sobre *Space Is The Place* (1974), filme dirigido por John Coney e protagonizado por Sun Ra e sua "Arkestra". Ainda que Ra seja mais comumente atrelado ao afrofuturismo, esta não é sua primeira aparição num texto sobre o surreal - Miller e Kelley já o haviam identificado dentre seus respectivos paradigmas, e mesmo referências a Maya Deren, na figura dos espelhos encapuzados (vide a Figura 15), evocam um lugar (por mais vago e inexato que pareça) junto ao surrealismo. Transitando entre o filme de concerto, o documentário, a ficção científica e a *blaxploitation*, *Space* é um dos poucos filmes declaradamente narrativos a figurar na edição da *Black Camera* - mas assim o é exatamente por, em sua narratividade, mobilizar sensibilidades e disrupções para com projetos de futuridade muito caros ao paradigma de Francis.

"Eu não sou real: sou como vocês", avisa Ra em determinado momento do filme.

Vocês não existem nesta sociedade. Se existissem, seu povo não estaria buscando por direitos civis. Vocês não são reais: se fossem, teriam algum status entre as nações do mundo, então somos ambos mitos. Não venho a vocês como realidade, venho como o mito, porque é isto o que gentes pretas são (CONEY, 1974, tradução nossa).

Uma das cenas de abertura de *Space* ressoa o conto de Dumas, *Will the Circle Be Unbroken?* - porém, com uma inversão: no lugar do caos do jazz afetar uma plateia branca, ele o faz com um público preto desatento e rendido às distrações dos poderes mundanos, indiferente à própria situação. Na sequência seguinte, bem como na(s) demais porções que se

dedicam à) trama, Ra (representando o "destino alternativo" [*alter-destiny*]) entra num embate com O Capataz [*The Overseer*] (que representa os prazeres terrenos das drogas, bens materiais e promiscuidade) em um jogo chamado "O Fim do Mundo", no qual, através de cartas de tarot, disputam o destino do mundo (REED, 2013, p. 123) à moda do sétimo selo bergmaniano (vide a Figura 16). Suas divergências não se concentram apenas no figurino, mas também em seus relacionamentos com a liberdade: se o projeto de Ra é aquele previsto em sua música - um "plano para a salvação da raça preta" no qual "o tempo tem que ser dado como terminado" (CONEY, 1974) -, o Capataz joga o jogo da burguesia liberal, da continuidade da escravidão (comentada a partir de seu nome, que conota sua posicionalidade no futuro de seu desejo) e da ambivalência da "incorporação" das vidas pretas na sociedade civil segundo os valores do liberalismo, que pressupõe que alguns possam ascender às posições de autoridade (protegidas por artifícios e violência) e que a luta por liberdade seja reduzida à luta pela liberdade de exploração capitalista. Seu futuro é retratado com inautêntico, motivo pelo qual, mesmo com a vitória de Sun Ra ao fim da narrativa, a Terra ainda é destruída (REED, 2013, p. 133-134) - e o mundo porvir é fundado em O/outro *espaço* (sideral?).



FIGURA 16 - Cena do filme *Space Is The Place* (1974)

Mais interessante do que a trama em si - e as contradições inerentes a ela, como a questão de se o projeto de futuro de Ra tem ou não sucesso em evitar reproduzir o mundo

como o conhecemos - é a singular dialética entre utopia e distopia que atravessa o filme, bem como as práticas poéticas que a carregam. Ao improvisar suas falas (e a improvisação é sempre cara para este trabalho), que consistem em "suas 'equações', tentativas não sistemáticas de codificar a ordem secreta atrás de uma aparência caótica e cotidiana, frequentemente através de paradoxos", a performance de Ra oferece um eixo sintagmático coerente para um eixo paradigmático opaco: a estabilidade do significado permanece indisponível, e engajar com sua poética requer um compromisso com a instabilidade de sua própria construção (ibidem, p. 124-125). O espaço, que é *o lugar (fora do M/mundo, que invoca/provoca o impensável, o impensado, o im/possível)*, neste sentido, é uma forma tanto de descrever a posição de afro-estadunidenses (e de suas tensões para com o lado de dentro da cultura *mainstream*) quanto de reverter as normas através de uma reorientação crítica.

O choque do espaço tanto como figuração utópica quanto distópica - e da luta entre "genuína liberdade" e liberalismo burguês - expõe a realidade como ideologia para além da qual se deve imaginar. Sendo a música de Ra e de sua Arkestra o veículo (literal, dentro da narrativa fílmica) a teletransportar pessoas pretas para o futuro im/possível (ibidem, p. 131) - a emancipar as possibilidades de mundo do Mundo -, é ela que carrega as promessas das equações que seu performer anuncia:

quando Ra diz, "Estou falando de impossibilidades. Então tenho que tocar coisas que são impossíveis", ele não está discutindo meros voos de fantasia ou escapismo, nem está falando metaforicamente. Ele está descrevendo um esforço de trazer uma mudança mais fundamental para a "realidade" em si mesma (ibidem, p. 123).

Ê, Sun Ra faraó do fim do mundo, *depois* do fim do mundo - você não sabe disso ainda? (MENEZES, 1987; RA, 1970) A música, como venho tentando defender e como veremos em especial no próximo capítulo, pode vir a ser generativa não apenas para uma improvisação do afrossurrealismo, como para uma improvisação daquilo que pode vir a ser o cinema preto. Ainda que uma reflexão mais específica sobre a forma fique em segundo lugar, o que Reed levanta em seu texto, ao pôr em diálogo as "equações" de Sun Ra com o paradigma de Francis, é que o fim do mundo segue também como um território em disputa - desejável, maravilhoso e perigoso como a liberdade que o jazz provê.

4.2.5 Comentário/Diários

Além de ensaios extensivos sobre filmografias e obras específicas, o dossiê da *Black Camera* abriu espaço também para textos mais curtos, na forma de um breve comentário e

dois diários de produção de filmes em-processo. No primeiro caso, Nzingha Kendall (2013, p. 232-233, tradução nossa) se volta para a obra da cineasta gano-estadunidense Akosua Adoma Owusu, a partir de filmes como *Intermittent Delight* (2007), *Me Broni Ba* (2009), *Drexciya* (2010) e *Kwaku Ananse* (2013), que ilustram "uma presença perturbadora, um assombro [*haunting*] (...) oscilando dentro e fora do quadro, na e fora da trilha sonora".

Owusu explora como a pretitude está entrelaçada com o deslocamento/desterritorialização [*displacement*] e a memória e como ambos engajam na construção do indivíduo e da memória coletiva. Em *Intermittent Delight* e *Me Broni Ba*, Owusu se aproveita completamente da forma fílmica para alcançar o paradoxo de representar o irrepresentável - pretitude, memória, desterritorialização - em seus filmes. Esse assombro, no sentido cinematográfico, pode ser detectado na forma como ela desconstrói o relacionamento entre som e imagem através de sua edição criativa e das técnicas de montagem (KENDALL, 2013, p. 232-233).

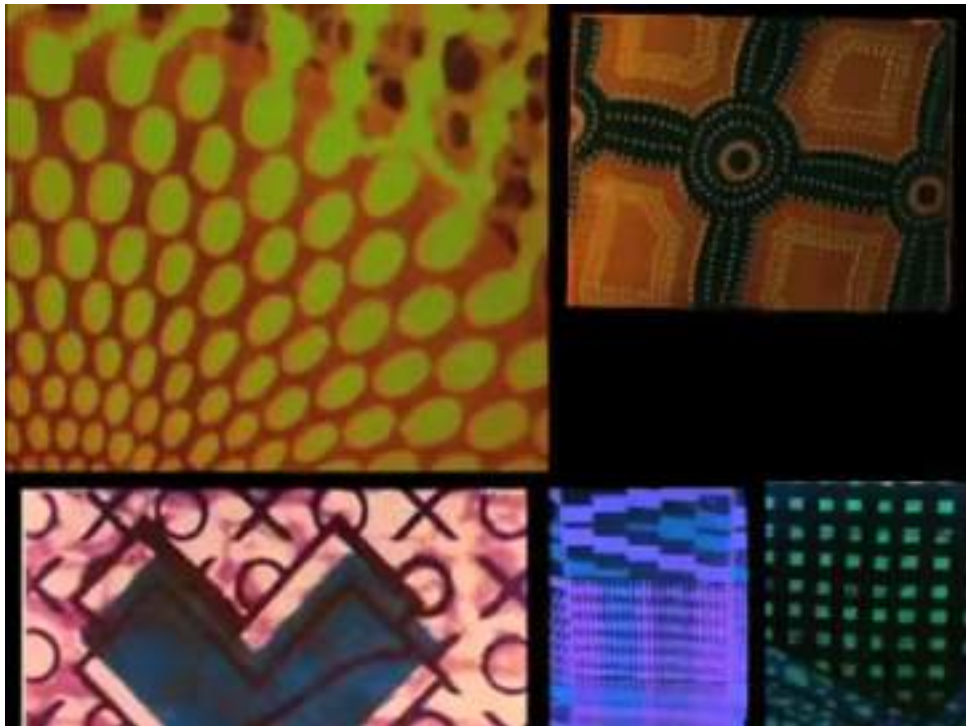


FIGURA 17 - Trecho de *Intermittent Delight* (2007), de Akosua Adoma Owusu



FIGURA 18 - Imagem de *Me Broni Ba* (2009), de Akosua Adoma Owusu

Já Ina Diane Archer (2013) e Tony Cokes (2013) oferecem breves vislumbres dos processos criativos de seus respectivos projetos (planejados), *The Lincoln Film Conspiracy* (2005-2021) e *resonanz.01*. No primeiro, Archer recupera um breve e danificado trecho de *By Right of Birth* (1921), a única imagem sobrevivente da companhia de produção cinematográfica The Lincoln Motion Picture Company, que produzia *race films* (ou filmes raciais, em tradução livre, centrados em atores e atrizes pretos) especificamente para o contexto dos cinemas segregados estadunidenses. Ao fazê-lo, busca reimaginar (na impossibilidade de recuperação) o que seriam aqueles filmes pretos dados como perdidos, exatamente por não terem sido preservados - afinal, o que define que filmes devem ser preservados ou não?

Cokes (2013, p. 220-221, tradução nossa), por sua vez, engaja numa articulação entre o conceito de Derrida de assombrologia [*hantologie*]⁷⁴ e o de Atlântico negro em Gilroy (aderindo, assim, ao rol de artistas que mobilizam a hibridez como estratégia surreal) para o projeto de seu videoensaio *resonanz.01*, que se propõe a estudar como "não-pretos/as participam, se encaixam retroativamente e complicam culturas pretas, não através da apropriação, do roubo ou da malversão", mas do retrabalho das lógicas, das tecnologias e

⁷⁴ O neologismo aparece em *Espectros de Marx*. Em suas múltiplas publicações na língua portuguesa, foi traduzido/adaptado de diversas maneiras - como fantologia, espectrologia, hauntologia, hontologia e, na edição de 1994 pela editora Relume-Dumará, como obsidiologia (DERRIDA, 1994, p. 26, 75, 214). Escolhi, aqui, traduzir como o menos comum *assombrologia* de forma a manter o duplo sentido pretendido tanto por Cokes quanto por Francis (2013a), a mobilizar também uma certa noção de assombro, como citado anteriormente neste capítulo.

improvisações inventadas, reproduzidas e circuladas por pretos/as em suas intervenções históricas e sônicas. Não se trataria, aqui, de reduzir a arte ou o fazer preto ou a pretitude a uma essência a ser copiada de maneira mais ou menos autêntica, mas abordá-la como um hackeamento, uma metodologia fantasmagórica - uma assombrologia crítica e técnica em relação à branquidade.

Sim, queridos post-punks e góticos, a pretitude é tanto o centro quanto a margem do rock. Eu estou contestando a noção de que o punk, o post-punk ou qualquer outro gênero do rock é menos imbricado em pretitude do que as formas precedentes do rock. A pretitude é constitutiva. A pretitude não é nem irrelevante, nem acidental. A pretitude está em todo lugar. Ela assombra e repete. Ou repete e então assombra. Mesmo quando a pretitude está ausente, silenciosa, ou invisível, ela ainda pode enquadrar as condições de possibilidade do futuro sônico, visual, textual ou da legibilidade material (ibidem, p. 222).

O artigo final publicado por Cokes concentra anotações desenvolvidas ao longo de cinco anos (entre 2008 e 2013) para seu filme, que ainda hoje segue não-produzido; Archer, por sua vez, experimentou com sua própria proposta ao longo dos anos, produzindo em 2007 o falso trailer *The Lincoln Film Conspiracy Prologue* e uma série de cartões promocionais para filmes raciais que não existem/existiram.

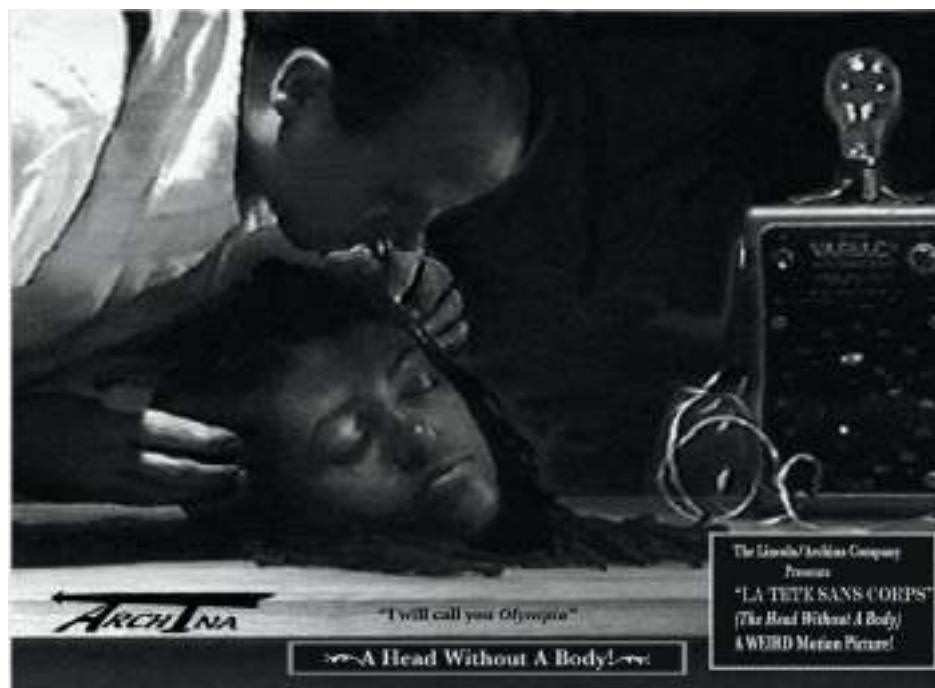


FIGURA 19 - *The Lincoln Film Conspiracy: Le Tete Sans Corps*, cartão de Ida Diane Archer.



FIGURA 20 - *The Lincoln Film Conspiracy: The Tales of Hoffman, Antonia's Tale*, cartão de Ida Diane Archer.

É com estes três breves ensaios que a edição da *Black Camera* se encerra. Esta, porém, não seria a última incursão do paradigma de Francis, que seguiu a trabalhar ao longo da década em suas pesquisas sobre o entrecimento do afrossurrealismo para com o cinema preto experimental, influenciando novos desdobramentos por uma geração.

4.3 MULTIPLICAÇÕES

Em textos subsequentes, tanto de autoria de Francis quanto de outrem, uma série de novos artistas seriam articulados juntos ao afrossurreal. Yasmina Price (2022), por exemplo, em artigo para a revista *Art In America*, cita artistas que

propositalmente perturbam o cinema ao empregar o tempo não-linear, associar técnicas analógicas e digitais, produzir imagens instáveis, repetir visuais e sons e brincar com formas de ocultação e camuflagem. Essas técnicas subversivas atacam a pretensão da câmera como um índice objetivo e ridicularizam o conceito de uma realidade universal (ibidem, tradução nossa).

Spit on the Broom (2019), "documentário surrealista" de Madeleine Hunt-Ehrlich, por exemplo, ao retornar para a história da United Order of Tents - uma organização clandestina de mulheres pretas que durante o período de Reconstrução pós-Guerra Civil arquitetou

formas de assistência mútua -, vale-se da irreverência, do performático, de texturas imagéticas, justaposições inesperadas e da fantasia para narrar uma trajetória sem pretensão de aceder completamente ao factual. Para além da leitura destes elementos, *Spit* foi também parte do programa *Black Surreal*, dedicado ao cinema experimental de mulheres pretas, curado em outubro de 2020 por Simone Leigh e Tina Campt no contexto da Universidade de Princeton. Também fizeram parte do programa dois curtas de Nuotama Bodom, já citada neste capítulo por seu trabalho *Afronauts*; mas há outro de seus curta que também poderia ser lido segundo uma lente afrossurrealista: *Everybody Dies!* (2016) encena um programa de auditório ficcional em que uma mulher preta chamada Ripa the Reaper (num jogo de palavras intraduzível a indicar uma Ceifadora Sinistra) ensina ideias sobre a morte para crianças. Mas não todas as crianças: enquanto as brancas são retiradas da sala (pela porta da *vida*), apenas as pretas podem participar dos jogos - e, não importa qual resposta deem, o resultado sempre será errado; todos os perdedores são enviados para uma porta sinalizada como *morte*.



FIGURA 21 - *Everybody Dies!* (2016), de Nuotama Bodom

Outra artista citada é Ja'Tovia Gary, cuja instalação *The Giverny Suite* (2020) sobrepõe entrevistas conduzidas pela própria no Harlem com as de outras mulheres pretas em torno do mundo, aproximando a possibilidade de solidariedade transnacional através das fronteiras coloniais. Price encontra semelhança entre esta prática e a de Christopher Harris - artista originalmente não aprofundado na edição da *Black Camera*, mas focalizado em diversos textos posteriores. Para Francis (2019, p. 177-178), Harris, através de filmes como

still/here (2000) e *Reckless Eyeballing* (2004), "recorre ao imaginário afrossurrealista quando experimenta com mídias aparentemente arcaicas, enquanto se engaja tanto com a história estadunidense quanto com a política identitária". O próprio cineasta declara uma certa identificação com o afrossurreal - uma tradição de longa data, na qual tenta participar através de seu trabalho - na medida em que o mesmo é fluido, o que o remete à estrutura da música e como a mesma pode influenciar seu fazer artístico.

Os premiados filmes de Christopher Harris mostram sua capacidade de tomar, como um músico de jazz, as formas comuns do cinema estadunidense e transformá-las em obras-primas visionárias que usufruem da estética negra da apropriação: um estudo em plano-sequência da St. Louis pós-industrial, cuidadosamente editado ao ritmo do contrabaixo pesado de Tatsu Aoki; um filme impresso opticamente e processado manualmente que reflete sobre o olhar e reduz *The birth of a nation* (O nascimento de uma nação, 1915), de D. W. Griffith, à sua insignificância; um filme existencialista do tipo pinhole sobre as consequências cósmicas e pessoais do colapso do sol; uma meditação poética sobre a luz noturna de uma criança; e um filme de dupla projeção sobre uma performance da Paixão de Cristo em um parque temático e seus espectadores (FRANCIS, 2019, p. 177).

HARRIS: (...) Como você disse, sinto-me diretamente inspirado, em termos de estrutura, pela música. Então, por exemplo, penso em um filme como *still/here*, que é tão influenciado por Miles Davis e seu modo de esculpir o som, e por Roscoe Mitchell e seu modo de esculpir o som, especialmente as suas peças mais silenciosas de saxofone solo. O modo como ambos utilizaram o espaço é muito importante para mim. Quando escuto músicas assim, vejo a estrutura de um filme como *still/here*. Não consigo dividir, não consigo separar essas coisas. (ibidem, p. 180)

Como Kelley, Harris dirige seu interesse para o cotidiano preto por entendê-lo, em sua experiência da banalidade, como surreal desde já (FREITAS, 2019, p. 147). Seu desejo é de que "o espectador experimente o lugar no qual já se encontra o tempo todo" - que a própria forma fílmica incorpore a experiência do aqui e agora, como fazem as formas cíclicas (e musicais) (ibidem, p. 150). Neste sentido, há uma refutação declarada de uma falsa divisão entre forma e conteúdo e uma defesa por uma profunda implicação entre realidade, política, materialidade e forma da experiência cotidiana, que, tornada *estranha* - imbuída de uma dimensão formal-material-estética que não deve ser suprimida em nome do realismo que não deixa de figurar na filmografia de Harris -, é maximizada: "Quero que o espectador veja a dimensão estética que já se encontra na realidade, ao invés de isolar estética, arte e Modernismo, de um lado, e realidade, política e uma agenda política urgente, do outro." Em busca de uma forma de cinema que enfrente uma noção de realidade (no lugar de simplesmente regressar à experiência previamente aceita desta suposta realidade), Harris se

apoia em e investiga um "*discurso da 'irrealidade'*" ao contestar os próprios limites do atual (ibidem, p. 146, grifos nossos). Neste discurso, a espectadora não é endereçada, mas *posicionada* - criada/inventada de forma a assumir a posição que o filme criou/inventou para ela -, de forma que a transparência do cinema narrativo normalmente ocultaria; algo semelhante ao que encontra na música de Miles Davis, a música que *inquieta uma nota*: "Quero tornar a imagem estranha por meio de um som que nos conduza para fora da imagem. Quero tornar o som estranho por meio de uma imagem que nos torne conscientes da desconexão existente entre a imagem e seu som" (ibidem, p. 148-149) - pois, se há "um mundo estável, dado e pré-ordenado" cuja manutenção exige sacrifícios, o objetivo de Harris é "passar para uma nova ordem (...) reimaginar o que significa estar vivo e ser humano (...) reconfigurar completamente. Não vamos tentar nos apegar a essa coisa que já está destruindo a si mesma, de todo jeito" (ibidem, p. 153, grifos nossos).



FIGURA 22 - *still/here* (2000), de Christopher Harris.

É esta uma parte dos movimentos que animam, por exemplo, o celebrado *still/here* (2000). Como seu título indica, trata-se de uma investigação do que está *ainda aqui*. Seu dispositivo elege o passeio pela paisagem urbana decadente de um bairro preto de classe trabalhadora em ruínas, deserto sob tons monocromáticos e sob a narração que medita sobre a complexa vida musical, cultural e social daquela área devastada ao longo do último século. Ainda que nenhum corpo preto seja visível, a pretitude se espalha pela materialidade da

película, de formas nunca óbvias, sempre mediada por singularidades irreduzíveis nem sempre acessíveis de imediato - a não ser que se faça o exercício de abordá-las Outramente. Em outra trincheira, em *Reckless Eyeballing* (2004), Harris se apropria de uma cena originária do cinema - sequências de *O Nascimento de Uma Nação* (1915) - para atacá-la no núcleo de sua tão defendida inovação, isto é, sua narrativa épica e seu uso da montagem continuada. O gesto de Harris é o de retalhar o trabalho de Griffith, desapropriá-lo da pura técnica e revelar aquilo que sempre esteve em seu porão: a indissociabilidade entre seu caráter formal e a supremacia branca de seu discurso.

HARRIS: (...) Creio que *Reckless eyeballing* foi um exorcismo de uma certa ambivalência que tentam incutir nos estudantes de cinema sobre *The birth of a nation*. Sabe, o tipo de diretriz convencional do grande filme, porém imperfeito. O que era tão incrível na leitura de Clyde Taylor sobre o filme é que ele o dissecou formalmente e realizou umas das melhores análises sobre como a própria forma era parte fundamental de sua ideologia, em vez de isolar sua supremacia branca, como sempre foi sugerido (FRANCIS, 2019, p. 181).

Ambos *still/here* e *Reckless Eyeballing* ensaiam sobre a forma - o primeiro, de maneira a implicar (um)a experiência na materialidade e na estrutura do filme, e o segundo a sublinhar a colonialidade subjacente ao próprio empreendimento de seu material original. Uma sensibilidade afrossurrealista que mira nos próprios pilares que erigem o cinema (como o conhecemos).

Mas o avançar da década comprovaria que um cinema afrossurreal não ficaria restrito necessariamente ao âmbito acadêmico. Em 2018, a não-teoria cruzou as fronteiras para o *mainstream* e a cultura pop a partir da publicação do artigo *From Beyoncé to Sorry to Bother You: the new age of Afro-surrealism*, de Lanre Bakare, no jornal *The Guardian*. Entrevistada para a matéria, Francis, cinco anos após o lançamento de seu dossiê, não se demonstrava surpresa diante do fato de que toda uma nova geração de artistas e cineastas pretas se via novamente às voltas do surreal: a única forma de explicar a vida preta nos Estados Unidos seria através do extraordinário.

"Penso que seus trabalhos são muito realistas ao representar os absurdos da vida preta" (...) "Sempre pensei no afrossurrealismo como algo não tão selvagem e louco", ela diz. "Por exemplo, *Random Acts of Flyness* e *Sorry to Bother You* são extremamente reais. São sobre momentos e o que está acontecendo no agora, e é essa revelação sobre uma realidade outrora escondida ou menos conhecida que faz com que a obra tenha esse impacto" (BAKARE, 2018, tradução nossa).

Tomando (e tornando) surreais exemplos que vão do terror satírico de Jordan Peele em *Corra!* (2017) - através da figura do "lugar afundado" [*sunken place*], um purgatório no qual o protagonista é capturado por brancos liberais que desejam roubar seu corpo⁷⁵ - aos videoclipes de Beyoncé e Jaz-Z (ou The Carters) - que, em *Apeshit* (2018), performam junto de um balé preto nos espaços vazios de um Museu do Louvre trancafiado a noite, destacando através da montagem as raras figuras pretas dentre os objetos de arte secularmente ali expostos -, o artigo mergulha em artistas como Terence Nance (já previamente citado por Miller em textos posteriores ao Manifesto), especificamente através de sua obra mais popular: a série *Random Acts of Flyness* (2018). Nance, que até então desenvolvera uma prolífica carreira como cineasta experimental independente, dirigindo e produzindo mais de vinte curta-metragens e um longa (o também já citado *An Oversimplification of Her Beauty*), estreia em 2018, no canal de TV paga HBO, um misto de comédia de esquetes (cujas risadas nem sempre são fáceis e confortáveis), *talk show* e diversos outros gêneros numa obra caleidoscópica e praticamente inclassificável, em especial para um ambiente tão empresarial quanto o espaço televisivo, a explorar o absurdo estruturante das relações raciais nos Estados Unidos. Uma das esquetes do episódio de estreia é uma versão abreviada de *Everybody Dies!*, estabelecendo o tom fabular e extravagante com que contariam os demais segmentos ao longo de suas duas temporadas (até agora).



FIGURA 23 - O "lugar afundado" em *Corra!* (2017), de Jordan Peele.

⁷⁵ Por um lado, é importante notar que a eleição desta sequência isolada em meio a uma narrativa majoritariamente realista não contraria a lógica, destacada anteriormente por Nazarito, de encerrar o surrealismo em sequências específicas de um filme comprometido com outra estética mais próxima do realismo; por outro, todo o empreendimento de Peele poderia também ser visto sob uma ótica afrossurreal, ainda que não experimental.



FIGURAS 24 E 25 - *Apeshit* (2018), clipe de The Carters.

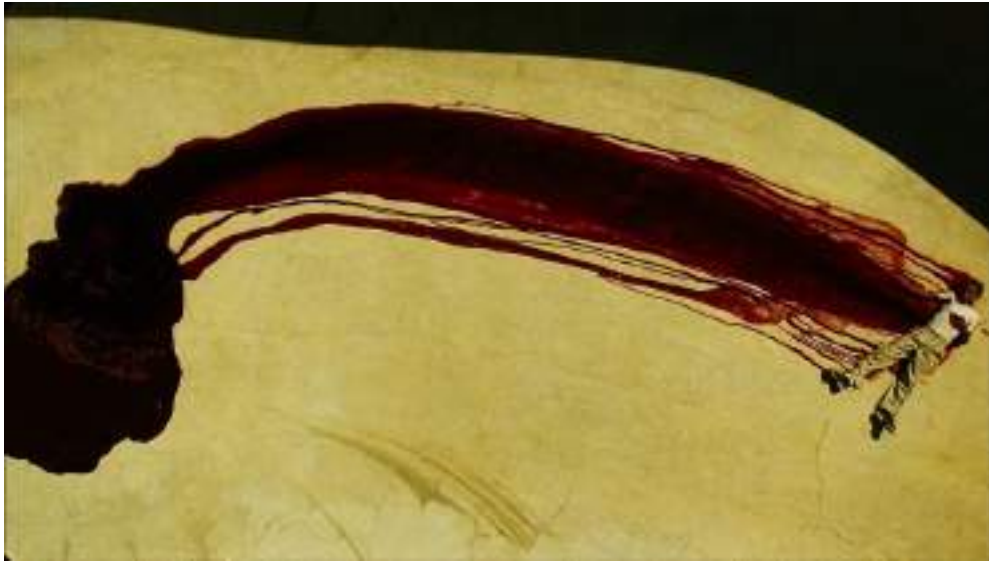


FIGURA 26 - Imagem promocional de *Random Acts of Flyness* (2018), de Terence Nance.

Dentre os demais artistas citados, estão Khalil Joseph, Arthur Jafa e Jenn Nkiru, cujas visualidades alucinatórias animam videocliques que extrapolam as fronteiras de sua própria forma. Joseph, por exemplo, que dirigira visuais para os também citados *good kid, m.A.A.d city* (2012) de Kendrick Lamar e *Lemonade* (2016) de Beyoncé, no vídeo para *Until The Quiet Comes* (2012), reimagina a vizinhança de Watts, em Los Angeles, como um bairro fantasmagórico no qual corpos pretos tombados são reanimados ao ritmo da música. Nele, um menino preto aponta os dedos para o horizonte, imaginando uma arma, e, ao atirar, a bala fabulada ricocheteia até atingir seu corpo que, derrubado, é transformado num pincel, com o qual o quadro é colorido em vermelho-sangue; em outro momento, somos levados para o mar, onde as imagens e o som do ar emergindo debaixo d'água cortam de volta para a vizinhança, na qual o cadáver de um homem preto recentemente alvejado se levanta em movimentos aberrantes, pouco naturais, e - em meio a seus espectadores paralisados - traça seu caminho de volta para seu carro.

O enredamento sônico se entrelaça com o levitar do corpo preto manchado de sangue, não mais desanimado [*limp no more*]. Seu corpo pulsa com o latejar de cada batida. Ele gira com a percussão metálica. Ondula e se contorce ao som dos sinos e ao silvo dos pratos. Ele agita-se vivo e ressuscita a si mesmo através da improvável auto-animação que *desafia a gravidade*. De prono a completamente ereto num solavanco, ele se livra de sua camisa ensanguentada e revela um buraco de bala magicamente curado em seu peito - uma ferida mortal amplificada pelo sangue que ainda jaz no canto de sua boca (CAMPT, p. 59, tradução e grifos nossos)

O que Campt destaca em sua leitura da obra de Joseph são movimentos que desafiam a gravidade anti-preta - da violência, da morte social e prematura, da pobreza estrutural, do abandono organizado e da precariedade arquitetada. Trata-se de uma fabulação visual de um *fluxo antigravitacional preto* [*Black countergravitational flow*] (ibidem, p. 64) de corpos que se recusam a ceder às forças que os prendem e os pressionam contra esta terra devastada, escolhendo, no lugar, utilizar tática e criativamente da gravidade a seu favor, em performances que registram tanto seu peso quanto sua ausência de peso, bem como o potencial de remodelar o futuro (ibidem, p. 70).





FIGURAS 27 a 31 - *Until The Quiet Comes* (2012), de Khalil Joseph.

Um fluxo antigravitacional a ser encontrado também no trabalho de Jenn Nkiru, cuja obra *Rebirth Is Necessary* (2017) é frequentemente citada entre textos afrossurreais (BAKARE, 2018; INSANSA, 2022). Em uma série de performances (de corpos manipulando e atuando contra a gravidade) intercalada com imagens de arquivo de diversas fontes e diversas eras do radicalismo preto, por sua vez também intercaladas por textos de pensadores/as radicais brevemente projetados sobre a tela, a recontar/repactuar/refabular uma certa trajetória do radicalismo como dança, *Rebirth* não opta por enquadrar assaltos contra vidas pretas ou a dispensabilidade de seus corpos; no lugar, escolhe o êxtase da rebelião através do insurgente abraço ao júbilo preto - o arrebatamento através do qual pode-se rezar até maio, jejuar por trinta dias, pois ele não nos deixa; do qual pode-se tentar o ioga ou um

bom livro, o calor de uma sauna ou tomar toda uma jarra de água benta, *ele não nos deixa*: o júbilo pelo renascimento que não apenas é possível, como necessário (CAMPT, 2021, p. 193, 200; BADU, 2003).





FIGURAS 32 a 35 - Trechos de *Rebirth Is Necessary* (2017), de Jenn Nkiru

O último dos artistas citados por Bakare é Arthur Jafa, já analisado por Campt por seu trabalho em *4:44* (2017). A trajetória de Jafa, porém, exige maior atenção para suas implicações para com o afrossurrealismo; faz bem, neste momento, interromper a música - desviar e suplementar ao paradigma de Francis, sem jamais abandoná-lo - para, no ínterim entre os cortes, sublinhar uma forma de hapticidade muito particular para o cinema preto.

5. segundo intervalo: A MENSAGEM

"Poderíamos dizer que as gentes pretas são apenas um efeito da escravidão? Podem gentes pretas ser amadas? O que implicitamente é [perguntar,] podem gentes pretas amar, podem amar umas às outras, podem gentes pretas ser amadas? Não desejadas, não queridas, não adquiridas, não cobiçadas, podem gentes pretas ser amadas? Pode a pretitude ser amada?"

Fred Moten em depoimento para *Dreams Are Colder Than Death* (2013, tradução nossa)

(Qualquer maneira de amor vale à pena, diria o poeta; qualquer maneira de amor vale amar (NASCIMENTO, 1975).)

O nome de Arthur Jafa é atrelado ao afrossurrealismo pela primeira vez ainda no dossiê de Francis (2013a), que recupera suas declarações sobre um possível conceito de *alien familiar* a moldar sua visão de um cinema preto porvir. Conhecido por sua direção de fotografia em filmes como *Daughters of the Dust* (1992), de Julie Dash, e *Crooklyn* (1994), de Spike Lee, e por seu trabalho no campo da arte contemporânea, intersecção da qual nasceram filmes como *Dreams Are Colder Than Death* (2013) - uma colagem de entrevistas e testemunhos de diversos artistas, acadêmicos e amigos pessoais -, *APEX* (2013) e, finalmente, *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016), obra à qual dedicarei maior atenção, falar de Jafa dificilmente poderia ser um gesto pontual; mesmo sua citação no texto de Francis requer um panorama maior que a posicione dentre o denso pensamento do artista sobre o entretencimento entre cinema preto, música, modernismo e vanguarda, a reescrever (improvisar) por si só uma história im/possível. Por isso, me dedico, neste breve intervalo, a um novo exercício a recuperar um pouco de sua trajetória artística para deslocá-la - *sampleá-la* - sob uma lente afrossurreal.

As raízes da reflexão jafiana datam de sua estadia como aluno de cinema na Howard University, onde artistas e professores como Haile Gerima, Alonzo Crawford e Abiyi Ford entregavam-se ao pensamento sobre o cinema preto e como defini-lo; a conclusão a que este e outros grupos chegaram é de uma noção clara e pragmática contra o "vocabulário supremacista branco" de Hollywood (TOMKINS, 2020) - ao que Jafa indaga: é o suficiente? Seu movimento, a partir de então, passa a ser o de levantar "questões mais sofisticadas sobre o que o cinema preto era e, de fato, o que poderia ser" (Jafa, 1998, p. 250, tradução nossa). Suas considerações sobre o cinema de Oscar Micheaux - considerado, até onde a história

pôde ser recuperada enquanto tal, como pai do cinema preto (estadunidense), exatamente por seus filmes serem os mais antigos a serem dirigidos por uma pessoa preta e terem sobrevivido à degradação do tempo - são ilustrações de sua tensão para com o que considerava uma oposição binária e limitante: o trabalho de Micheaux, sempre relegado apenas à importância do pioneirismo, era apresentado como exemplo do que *não fazer*, e as justificativas variavam da certeza da incompetência de sua realização à inadequação de suas políticas raciais e de classe. Para Jafa, porém, restava a sensação de que ali havia algo ainda não vislumbrado profundamente - algo que poderia ser estudado, numa situação semelhante à que identifica na recepção crítica (ocidental) da obra de Yasujiro Ozu, que, embora constantemente celebrada ao longo do século XX, não deixava de provocar desacordos no campo dos estudos fílmicos:

Donald Ritchie, a primeira autoridade ocidental [sobre o cinema] de Ozu, passou toda sua carreira argumentando em prol da maestria e precisão formal de Ozu, mas, quando confrontado pela "má" continuidade espacial do trabalho tardio de Ozu, basicamente a explicou ao dizer que Ozu ficou descuidado. Isso é ridículo (Jafa, 2001, p. 14, tradução nossa).

Em contrapartida,

David Bordwell e Kristin Thompson fizeram uma análise muito interessante de Ozu, o cineasta mestre japonês. Eles demonstraram que o paradigma espacial que Ozu empregava não era um controle deficiente do paradigma espacial de Hollywood, mas era, de fato, um *paradigma alternativo - frequentemente paralelo ao hollywoodiano, mas que tão frequentemente quanto o transgredia*. (Jafa, 1998, p. 250-251, tradução e grifos nossos).

É a análise de Bordwell e Thompson que provê a Jafa material para uma abordagem ao cinema de Micheaux (não como "má Hollywood", mas como algo singular, *sua própria* coisa singular) e o cinema preto em geral. Se um trabalho deveria ser (ou supõe-se como) um filme preto, deveria ele, ou, mais apropriadamente, *por que* deveria ele recorrer de forma estrita à continuidade (espacial ou não) e às convenções de sua organização conforme a linguagem clássica hollywoodiana? Veja, por exemplo, a recusa de Micheaux a segui-las - e, para Jafa, a recusa e suas operações estariam entre os aspectos mais interessantes da/na cinematografia do pioneiro, em como ela "resistia a certos tropos hollywoodianos e às maneiras de organizar coisas", ainda que dialogasse com estes. Veja, também, seu uso da música, tantas vezes reduzido ao encarceramento de interpretações que o classificam como mera tentativa de distração e/ou entretenimento vulgar; "as pessoas dizem coisas ignorantes como esta sobre as expressões pretas o tempo todo" (Jafa, 2001, p. 13, tradução nossa). As sequências musicais e de dança, em Micheaux, tanto entretêm quanto são formalmente

radicais, em sua irregularidade a romper o fluxo [flow] da narrativa. Jafa afirma, inclusive, a partir de filmes como *Ten Minutes To Live* (1932), identificar qualidades de ritmo e tempo comparáveis com a música de Thelonius Monk - que, acidentais ou não, certamente não poderiam ser lidas como esteticamente arbitrárias.

Eu sempre insisti que não havia nada arbitrário no trabalho de Micheaux, que ele demonstra o tipo de mais lúcida coerência. Acho que ele estava na verdade no processo de desenvolver algo equivalente à coerência estética do jazz. Seu desenvolvimento, é claro, estava limitado pelas restrições econômicas, entre outras coisas, mas pode-se identificar uma linha de pensamento razoavelmente clara. Micheaux estava fazendo obras não apenas para pessoas pretas mas obras que estivessem abertas a serem modeladas pelas audiências, o que significa que ele as estava modificando em resposta à e em retorno às respostas [das audiências] a seus filmes (ibidem, p. 15).



FIGURA 36 - Uma das diversas sequências musicais a interromper a narrativa de *Ten Minutes To Live* (1932), de Oscar Micheaux

... o que viria a ser consistente em sua carreira de quase quarenta filmes. Como Jafa (1998, p. 251) classifica, eles ficaram *piores e piores* - e mesmo essa classificação não é arbitrária: ela delinea as fronteiras de duas metodologias possíveis.

Se olharmos para alguém como Spike Lee, por exemplo, e eu não acho que ele está fazendo isso conscientemente, vemos um tipo de dinâmica muito similar. Ainda acho que *Ela Quer Tudo* (1986) é o filme mais interessante de

Spike. Quando vi pela primeira vez, eu disse "Uau, esse é um filme realmente interessante. Mas o desafio vai ser se esses aspectos do filme que podem ser lidos como acidentes, ou como amorismo, vão ser desenvolvidos ou *consertados*". Olhando para trás agora, claramente ele escolheu *consertá-los* (Jafa, 2001, p. 18, tradução e grifos nossos).

"Quando decidi que queria fazer um filme", diz Jafa, "eu já havia visto milhares de horas de filmes feitos da forma 'certa'. 'Certa' de acordo com o paradigma dominante, que não foi desenvolvido/se desenvolvia em resposta à, ou tinha qualquer coisa a ver com, os *desejos expressivos das gentes pretas*" - e não se deve deixar - *não deixa* - nosso desejo virar poeira (CRUZ, 2003). E se tais expressões da cultura, da música, da dança "e, acima de tudo, dos nossos sentimentos" tivessem a permissão de determinar o tipo de filmes que os cinemas pretos poderiam ser ou fazer? (Jafa, 2001, p. 12-13) Como abordar esses cinemas frequentemente descritos pela contradição e pelo impulso da analogia - "Não há nada como isso. É como Rashomon, mas diferente", diz uma das experiências de Jafa -, que evocam uma qualidade quimérica ("como cruzar a cabeça de um touro com o corpo de uma zebra") a desenhar as formas daquilo que permanece desconhecido; que permanece não-nascido [*unborn*], mas chuta desde fora da periferia do atual; que não existe ainda, mas é poderosamente desejado e visionado? (Jafa, 1993, p. 10, tradução nossa)

Prazer preto (não felicidade) - quais são seus parâmetros, quais são suas localidades originárias [*primal sites*], como a cultura preta popular ou a cultura preta em geral referencia o prazer preto? Como ela gera o prazer preto? Como essas estratégias na música preta são executadas fora da ruptura e da reparação da vida afro-estadunidense num nível estrutural? Como elas executam o senso do perdido e do encontrado? Como as pessoas pretas estão preocupadas com a polivencialidade [*polyventiality*] (um termo meu)? Polivencialidade apenas significa múltiplos tons, múltiplos ritmos, múltiplas perspectivas, múltiplos significados, multiplicidade. Por que consideramos essas coisas em particular prazerosas? Como as retenções africanas coalescem com os espaços da experiência no Novo Mundo, com novos modos de estabilidade cultural? (Jafa, 1998, p. 253, tradução nossa).

Eu quero que meus filmes fiquem *piores e piores* o quão mais longe eu for. O trabalho deveria ser menos e menos como um filme e mais e mais como coisas. É como se se desenhasse uma imagem: é o que é. *Não é uma representação. E não pode ser reduzido à linguagem.* Quero que seja assim. Eu quero que eles tenham algo que eu e meus amigos chamamos de "*o alien familiar*". Se um trabalho é bem-sucedido de uma certa forma ou é capaz de conjurar o que o cinema preto é ou o que essa manifestação hipotética dessa tradição particular na seara cinematográfica pode ser, ele deveria ser alien, pois nunca se viu nada parecido com isso, e, ao mesmo tempo, deveria ser familiar em algum nível para as audiências pretas (...) E toda a ideia é que eles devem se tornar mais alienígenas o quanto mais se desenvolverem e também mais familiares porque as pessoas começaram a ver o

relacionamento entre os filmes e os modos mais familiares de expressão cultural preta (JAFA, 2001, p. 18, grifo e tradução nossos).

(*E o que é mais familiar para a pretitude do que o potencial criativo de destruir este Mundo?*)

Eis a noção de alien familiar - algo que se aproxima tanto do *mesmo que muda* de Baraka quanto de Cedric J. Robinson (2023, p. 332) quando este diz que "os povos da África e da diáspora africana viveram uma experiência integradora que lhes proporcionou não só uma tarefa comum, mas também uma visão compartilhada" -, que Jafa definira em outro lugar como um "retencionismo materialista" - uma crença em certos níveis de *retenção cultural* carregada em diversos níveis, dos quais o mais profundo poderia ser chamado de "estabilidade nuclear" [*core stability*] -, uma ideia a desafiar uma proposta de essencialismo ortodoxo - "Realmente não concordo com algumas coisas que os anti-essencialistas estão dizendo (...) Por isso eu disse, bem, devo ser um essencialista. E então li o que os essencialistas estavam dizendo, o que era suposto que diziam, e eu disse, bem, talvez eu seja apenas um 'anti-anti-essencialista'" (JAFA, 1998, p. 251, tradução nossa) - por meio de algo mais próximo com o que Moten encontra em uma improvisação da questão da essência:

Essa mediação não suspende nem a questão da identidade nem a questão da essência. Antes, a pretitude, em sua relação irreduzível com a força estruturante do radicalismo e as configurações gráficas e montágicas da tradição e, talvez o mais importante, em sua própria manifestação como acontecimentos que inscrevem um conjunto de performances, requer outro pensamento sobre identidade e essência. Esse pensamento converge para a questão reemergente do humano exigida pela articulação autocrítica. Tal articulação implica e realiza um *essencialismo não ortodoxo*, em que a essência e a performance *não são mutuamente excludentes*. Como esse campo de convergência, esse conjunto, funciona? Por meio da força afirmativa da negação impiedosa, do lirismo crítico enraizado e público dos gritos, orações, maldições, gestos, passos (para se aproximar ou afastar) - o tumulto longo e frenético de um ensaio não excludente (MOTEN, 2023, p. 53, grifos nossos).

É neste contexto que o alien familiar abre caminho para a narração de uma história alternativa da vanguarda (que, assim como Moten, desafia a produção do oxímoro que posiciona vanguarda e pretitude como antitéticas), na qual a música tem centralidade. Para Jafa, há duas instâncias em que a estética preta influenciou e redirecionou os rumos da arte ocidental (de vanguarda e modernista) ao longo do século XX. A primeira consiste na chegada à Europa da arte africana e de seus artefatos "alienígenas", gerados a partir de pressupostos radicalmente diferentes de como apreender e responder ao mundo, que proporcionavam um sistema alternativo para lidar com o corpo, o espaço e o tempo -

considerado, num primeiro momento, como uma distorção criativa do *real*, em uma leitura preferível à aceitação de um critério que ameaçasse o estatuto do humano tal como concebido pelo pensamento pós-Iluminista. Vê-se sua influência, por exemplo, na arte cubista de Picasso, em sua utilização de múltiplos pontos de vista (no lugar da perspectiva renascentista "fixa"), que deslocam o objeto de arte do lugar igualmente "fixo" do pedestal; as esculturas "moviam-se em torno do observador, tanto quanto, quiçá mais do que o observador se movia em torno do artefato", uma alternativa radical ao paradigma ocidental em que o sujeito detém agência e o objeto não. É o que Jafa nota também na arte de Duchamp, que, no entanto, vai mais longe: no lugar de se interessar pelo olhar [*gaze*] dos/sobre os artefatos africanos, o francês voltou-se para seus comportamentos ao notar que esses artefatos não eram arte num sentido estrito, mas instrumentos cuja "funcionalidade havia sido sequestrada, e que muito de seu poder derivava do relacionamento *radicalmente alienado*, profundamente alien e de fato transgressivo para com o contexto em que se encontravam". Esta seria a gênese de sua famosa Fonte (1917), o urinol disposto no espaço de exposição. O próprio surrealismo poderia ser entendido como uma investigação do atrito psicológico causado pela justaposição de objetos incongruentes, tendo como exemplo paradigmático "o corpo preto no espaço branco". (Jafa, 2003, p. 244-247, tradução e grifos nossos; TOMKINS, 2020)

Já a segunda instância diz respeito à emergência do jazz, que nos aproxima de sua mais ampla teoria do cinema. Neste caso, ao contrário do advento das esculturas africanas na Europa, que chegaram ao continente destituídas de seu contexto e, principalmente, daqueles que as produziram, o impacto do jazz atingiria searas além da música com a manifestação viva de seus criadores, de suas práxis, de sua maneira idiomática de ocupar e penetrar o espaço e da articulação (con)sensual da estética com o processo generativo da música (Jafa, 2003, p. 244). A prática de Jackson Pollock, por exemplo, em muito deveria ao fluxo improvisacional do jazz - um método essencialmente alien transposto para a experiência da pintura, algo notório na própria biografia do artista, que produzia ouvindo ao rasgar da música (ibidem, p. 247-248).

Jazz. *Palavras não chegam lá* (MOTEN, 2023, p. 79) - é algo que Jafa entende. Ainda que seja paradoxal que a expressividade musical preta tenha se desenvolvido de maneira tão formalmente livre na mesma medida em que a mobilidade do corpo preto se encontrava circunscrita pelo contexto⁷⁶, tal expressividade não apenas sobreviveria à travessia, como

⁷⁶ ... ou não: talvez, palavras não cheguem lá exatamente porque "A primeira grande exclusão imposta ao escravo fora a língua - e o escritor Ralph Ellison acerta ao dizer que "talvez a mais insidiosa e menos compreendida forma de segregação seja a da palavra". Entenda-se: a palavra enquanto unidade de um código estritamente linguístico, dominada pelo signo escrito e pela interpretação semanticista. Por isso, o negro ateu-se

evoluiria para se igualar à complexidade das circunstâncias e do drama existencial em que gentes pretas se encontraram no Novo Mundo (Jafa, 2003, p. 249). Se a essência do jazz é a improvisação, uma teoria estética que dele surgisse necessitaria acolher seu processo contraditório de inventar o maravilhoso no ritmo de seu desenrolar; qualquer bloqueio ou rigidificação da vida pode ameaçar seu delicado desenvolver. Nenhum ritmo antes do início - nenhum significado antecedente - nenhum ritmo, nenhum significado a não ser uma paixão dedicada a um desejo que demanda sua realização: o artista na corda bamba do (im)possível, a liberdade de sua poesia diante do futuro, este ainda por se formar (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 84-85). E se de fato a essência do jazz é a improvisação, e a resistência à escravidão é a essência performativa da pretitude/performance preta, e "a performance preta sempre foi a improvisação contínua de uma espécie de lirismo do excedente - invaginação, ruptura, colisão, aumento" (MOTEN, 2023, p. 43, 62), um cinema de jazz pode muito bem dividir espaço com o blues de Everson no coração de um impulso afrossurrealista, esse meu coração vagabundo que também carrega samba na ponta do pé (MC THA, 2020a); uma imagem-jazz como a de Jafa - uma imagem-blues - uma imagem-funk-samba-soul poderia engajar com o que Moten (2023, p. 45) chama de "uma tentativa de descrever a reprodutividade material da performance preta e reivindicar para ela o *status* de uma condição ontológica"; com o reclame da parte de imaginações visionárias pelo *segredo* - aquilo "que na vida dissidente não pode ser capturado pelas fantasias coloniais alegóricas" (BELO, GONÇALVES, 2021, p. 148). É o que Jafa procura defender ao afirmar que

Classicamente, a improvisação do jazz é primeira e primariamente auto-determinação significada. Isto na verdade precede sua função como gesto musical. Para a artista preta, era um gesto profundamente radical e dissonante permanecer diante de uma audiência, frequentemente branca, e publicamente demonstrar sua capacidade de tomar decisões, sua agência, no lugar da replicação da agência de outrem, por exemplo, dos compositores (...) Essa significação da "auto-determinação" de alguém por sua vez se baseia na premissa da "auto-posseção" de alguém. Não há "auto-determinação" sem "auto-posseção". E "auto-posseção" é a questão existencial para pretos/as estadunidenses (Jafa, 2003, p. 248, tradução nossa).

Mas sua asserção (seu desejo) de auto-determinação pode sequestrar seu - nosso - projeto às armadilhas do engolfamento de que tanto Denise nos alertara - aos pilares que sustentam as condições de possibilidade do sujeito moderno, por sua vez sustentadas na

ao jogo (culto, música, dança, teatralizações) - que não vive do primado da significação linguística, mas da força dos símbolos - como matriz cultural para elaboração contínua de sua identidade" (SODRÉ, 2019, p. 134).

violência racial (e) total⁷⁷. Pois, poupando o bebê de ser descartado junto da água do banho, gostaria de, aqui, tomar de empréstimo essa contribuição de Jafa para comentar não o potencial de auto-determinação, mas de *indeterminação* possível na voz da performer preta - a resistência do objeto. Em entrevista para *Dreams Are Colder Than Death*, filme de Jafa lançado dez anos após a publicação de sua máxima sobre a determininabilidade no gesto musical, Moten afirma e desafia:

A pretitude é a crítica do próprio [*proper*]. O que o próprio significa, se você voltar às raízes latinas do termo, tem a ver com a noção de posse/propriedade [*ownership*]. É um tipo de força expropriatória e despossessiva. Você a tem apenas na medida em que abre mão dela. Então a crítica da posse emerge como uma função de ser, de pessoas sendo possuídas. Parte de nosso privilégio em relação à pretitude é que nós somos aquelas que foram vistas como literalmente a encarnação viva desta tendência para o desvio, para a criminalidade. Sim, temos uma tendência à criminalidade, mas no contexto deste sistema legal. Sentar com outras pessoas e falar sobre ser livre é conspiração para roubo. É um ato criminoso, é contra a lei. Eu não estou sentado aqui tentando dizer nada além de que Willie Dixon deveria ter processado Robert Plant e Jimmy Page, mas, no fundo, a essência do que Dixon estava fazendo não é apenas algo que ele não possuía, mas ele estava promulgando essa crítica geral, por assim dizer, ou [essa] disrupção da própria ideia de posse. Pense em Miles ou Coltrane. Seu trabalho de improvisação não era primariamente contra a lei de forma absoluta, o que eles faziam era fazer a lei. Eles constantemente engajavam com este processo jurídico-generativo e ao mesmo tempo eles também engajavam com o derrubar e o desfazer deste mesmo processo jurídico-generativo que haviam feito na noite anterior. Então, isso é um relacionamento intenso e irreduzível entre fazer a lei e quebrar a lei, entre tipos de legalidade e criminalidade. Estes não são opostos de maneira simplista. Nós fomos colocadas em condições históricas que exigem que quebre as leis, que desobedeçamos (Jafa, 2013, tradução nossa).

⁷⁷ Ainda assim, há algo de interessante a ser investigado nesta afirmação, nas fronteiras não-fronteiriças entre o indivíduo, a comunidade e a identidade. Ainda sobre o jogo (a música, a dança, o corpo, descriptor ontológico excluído do texto moderno) enquanto formas privilegiadas (em comparação à linguagem) pelas populações escravizadas e seus descendentes, Sodré (2019, p. 144-145): "Na cosmovisão negra, porém, a ação regula-se pelo padrão do indivíduo total, ou seja, de um sujeito articulado consigo mesmo e com os outros em comunidade. O que diz a esse sujeito a intuição de mundo negra é que o jogo, mesmo fora do poder, tem a força de promover uma certa integração da existência, a exemplo de uma instância, quase orgânica, de vida. Assim, o jazzista Count Basie, falando de sua orquestra original (conhecida como a perfeita expressão do swing negro de Kansas City), dizia que o grupo era acionado tanto pelo profissionalismo emergente quanto por uma capacidade irreduzível de júbilo coletivo. 'Tocar música nunca foi verdadeiramente um trabalho', diz ele em sua autobiografia. nunca foi também mero divertimento. Era basicamente um meio de afirmação pessoal, graças ao qual o descendente do escravo deixava de sentir-se objeto da ação para converter-se em agente do mundo. (...) Essa desconfiança para com as relações instauradas pelo trabalho não implica uma reação saudosista ao profissionalismo do músico ou uma 'artisticidade' descomprometida com o real histórico das relações de produção, mas a sutil indicação de que existe, no universo da cultura negra, algo que remete para além da economia política, possivelmente uma troca baseada, não na determinação quantitativa de valores, e sim no fluxo incessante de forças entre consciências que, através de uma experiência 'transacional' (a do jogo), aspiram à liberdade e à continuidade de seu grupo".

Pois eu vou samplear; eu vou te roubar (AMARANTOS, 2012b); a ilegalidade, a criminalidade, a despossessão da pretitude como realização coletiva marcada tanto pela brutalidade do racismo - da violência total - quanto pela simultânea incapturabilidade de sua dimensão improvisadora - "onde o enraizamento anoriginal e irrastrável e a expressão exterior aberta e exposta convergem, onde essa convergência é articulada por e através de uma quebra infinitesimal e intransponível" (BELO, GONÇALVES, 2021, p. 149; MOTEN, 2023, p. 53) -; pois "assimilar inteiramente a música ocidental ('degluti-la', à maneira do comportamento mítico do orixá Exu/Legba), para brincar com ela, ironizá-la e, mesmo, afrouxar a rigidez de seus padrões, foi sempre a característica dos grandes artistas negros do jazz" (SODRÉ, 2019, p. 151). É algo com que Christopher Harris concordaria para seu cinema:

HARRIS: (...) Assim, entendo isso como o mesmo impulso do Afrossurrealismo. Sabe, acho que é essencialmente o que o jazz faz. O jazz não é uma coisa, é um modo de olhar para o mundo. É uma abordagem, um conceito, em oposição ao "fazer artístico". Não é uma coisa. Por isso, ele permanece vital por tanto tempo, pois não é algo a ser alcançado e depois descartado. É um modo de olhar para o mundo, um modo de estar no mundo que se transforma ao longo das diferentes eras e épocas (FREITAS, 2019, p. 148).

Mas há algo aí, no som da voz da artista - ou, de forma mais geral, na *nota*; naquilo que, na música ocidental, é o som puro a vibrar de forma mensurável - mas que, desde *fora* do Ocidente (e certamente em expressões musicais africanas e pretas), não é nem puro, nem mensurável. Sua vibração frequencial *flutua* - não pisa, não anda, não dança, *flutua* -; há um certo t(r)emor naquilo que uma pessoa preta toca - naquilo que é tocado por uma performance preta; "mesmo o discurso 'Eu tenho um sonho' de Martin Luther King é uma combinação das palavras e daquilo que ele está fazendo com sua voz" (TOMKINS, 2020, tradução nossa). Veja, por outro lado, a performance de Coltrane de *My Favorite Things*, a clássica canção de *A Noviça Rebelde* (1964); sua improvisação não busca apagar o material melódico original, mas manter tanto as transformações quanto a fonte em equiparável evidência, pois seu gesto não é sobre o ponto de partida ou de chegada, mas os *espaços no interim* (Jafa, 2001, p. 12). Ou, ainda, ouça o "silenciar, distorcer, aumentar ou abundar, dividir ou adicionar ao som, ao alcance do instrumento, quebrando a lógica do significante, muito suavemente contra o microfone" de Billie Holiday, que

Não é apenas uma busca abstrata, essa tentativa, essa disposição a falhar. Algo se busca, uma comunicação sem precedentes (corta a literatura, a literatura é cortada e corta), possível somente quando a linguagem não se

reduz a um meio de comunicação, quando a palavra soada não se reduz em sentido linguístico. "Billie simplesmente fascina a língua inglesa, ela era minuciosa a esse ponto". E quanto à intoxicação? Quem tem medo? De quem é o desejo sufocado? Elas encenam a prisão. Respiração contida, supressão abrupta. Billie Holiday canta no locus da ampla transferência; a interpretação (literária) de Billie Holiday opera uma ampla encenação. Ela resiste a tal interpretação, está constantemente revertendo e interrompendo tais situações analíticas, oferecendo e retomando a maestria, expandindo-se, finalmente, com radicalidade, em torno dela. Por isso, os desgraçados estão com medo. Tem que domesticar ou explicar a voz granulada. É preciso mantê-la estranha - manter a merda em segredo, mesmo que ela sempre ecoe. (...) Então a Dama interpreta. Ela lê. Mas o que ela lê excede e mina qualquer ideia antecipatória coercitiva; não é apenas sobre o regime do amor dentro do qual Forrest opera, reanimando sua autoria para um amplo conjunto. Ela a imagina lendo o que ele já sabe, mas a sabedoria dela, como ele sabe e reprimiria ativamente, corta essa outra sabedoria. Ela está em outra coisa, em outro registro do desejo. E aquela voz granulada resiste em outro lugar à interpretação do público quando as posições analíticas são trocadas. (MOTEN, 2023, p. 161-162)

Como poderiam ser filmes pretos que detivessem o poder de permitir a manifestação dos enunciados dos desejos de gentes pretas? *Pois qualquer maneira de amor vale à pena; qualquer maneira que eu cante esse canto, qualquer maneira de amor vale o canto - qualquer maneira me vale cantar.* (NASCIMENTO, 1975) Como poderia o meio (fílmico) ser interrogado de forma ao movimento preto poder carregar o peso da fina tonalidade [*the weight of sheer tonality*] encontrado na música preta? Como produzir ou reproduzir imagens pretas que vibrem em certas frequências existentes na música preta? E aqui, não se trata das letras que Aretha Franklin cantava, mas *a maneira como as cantava*, seja por respeito ou pela fome de seu guri (FRANKLIN, 1967; SOARES, 1997). Como poderíamos analisar o tom - não a sequência de notas, mas *o tom em si* - que Coltrane atinge e sincronizar à esta canção o movimento visual preto? (Jafa, 1998, p. 253-254) Qual seria o equivalente fílmico "da chamada e resposta, do melisma e da síncope?" (STAM, 2003, p. 247) Como aceder nas imagens, tal como na música, à "possibilidade da dor e do prazer se misturarem na cena e em suas contagens originárias e subsequentes" (MOTEN, 2023, p. 31), às maneiras que me valem o canto e o cantar? Em delírio, no vazio, no ar a flutuar; a canção dessa gente a já nem mais saber quem se é. Mas deixe-me ir, *deixe-nos ir*, precisamos andar, em fuga, ir por aí a procurar e só voltar quando nos encontrarmos; e quando, nos braços da inspiração, a Vida for transformada - quão divino o samba aí criado, esse samba que é misto de maracatu, que é samba de preto-velho-preto-tu, samba que tem mistério, mas é gostoso de sambar -, aí sim saberemos quem somos - a potência de criação e destruição, *imaginação*, na canção preta que inunda a noite; um lamento ou um canto de amor - pois, se é para chorar, que choremos cantando (CANDEIA, 1977, 1978b; CARTOLA, 1976c; BEN JOR, 1963a, 1963b, 1963c).

(O que Denise Ferreira da Silva (2019, p. 72-75) encontra na invocação da auralidade de Moten - isto é, daquilo "que paira perante à letra e ao fonema", na atenção e na escuta às "reverberações passadas, correntes e futuras" (da cena primária) dos gritos de Tia Hester, a figura materna que Frederick Douglass vê ser torturada à chibata em sua infância - é a emergência de um sujeito preto em resistência, cuja "resposta à tortura não se reduz em/à(s) palavra(s) (...) porque fazê-lo legitimaria a relação de poder, torná-la num apelo, numa súplica, re-instituiria o lugar de poder do senhor". Esta é a *resistência do objeto*: o vir-a-ser na exposição do excesso, numa resposta que é uma recusa à representação - a significar *na* letra e *no* fonema -; a expressão/exposição sem significado, *fora* da significação moderna, onde não é possível afirmar se o grito figura prazer ou dor - e é por esta "in/distinção entre violência e desejo à qual o corpo sempre significa" que o texto moderno buscou mantê-lo afastado, negando-o um papel ontológico ou epistemológico dominante para apreendê-lo como significante da exterioridade, ou seja, de O/outros modos de existir que necessariamente excedem e, portanto, ameaçam a narrativa moderna da lei, da ética, da constituição do humano. O convite de Moten é, portanto, para resgatar o corpo do "momento de significação no qual a filosofia moderna o aprisionou" - de certa forma, recuperar como excesso a ele e a seu canto de dor (e amor), que, meu Deus protetor, vou gritar, *vou gritar* (TINCOÃS, 1977a).⁷⁸)

O amor que vale o canto. É o que Jafa (1998, p. 254) busca ao desenvolver o que chama de entonação visual preta [*Black visual intonation*], ou EVP [*BVT*]. Sua ideia consiste no uso de taxas de quadro irregulares, não metronomizadas, com replicação de fotogramas, que aproximariam o movimento filmico ao da entonação vocal preta, exatamente pela irregularidade transfixante presente em tais quadros, tal como empregada, por exemplo, por cineastas do período silencioso. Neste sentido, as câmeras de mão dessa era seriam instrumentos mais apropriados para criar movimentos que, como na música preta, pudessem "inquietar a nota" [*worry the note*], isto é, tratá-la como uma (ou mais) frequência(s) sônica(s) inerentemente instáveis e indeterminadas (ao contrário do tratamento ocidental à nota como fenômeno fixo). A possibilidade que Campt (2021, p. 78) encontra em tal noção é de que, ao aplicá-la às imagens, a frequência possa ser pertinente não apenas ao que vemos, mas a *como* vemos. Ao realinhar o relacionamento entre gravação e reprodução, entre a taxa e a regularidade com que uma cena é filmada e a taxa e a regularidade com que ela é reproduzida (Jafa, 1998, p. 254, tradução nossa), o cinema de Jafa "não apenas fala

⁷⁸ ... algo que Denise (2019, p. 75) faz a partir da figura da mulher nativa/escrava/colonizada como referente da Coisa sem/fora do valor (de conhecimento, de moralidade ou de troca), existindo/resistindo em/como excesso.

conosco; seus filmes cantam, gemem e vibram. Suas imagens vacilam, insultam e até mesmo dançam - tudo no tempo e no tenor da pretitude" (CAMPT, 2021, p. 80, tradução nossa).

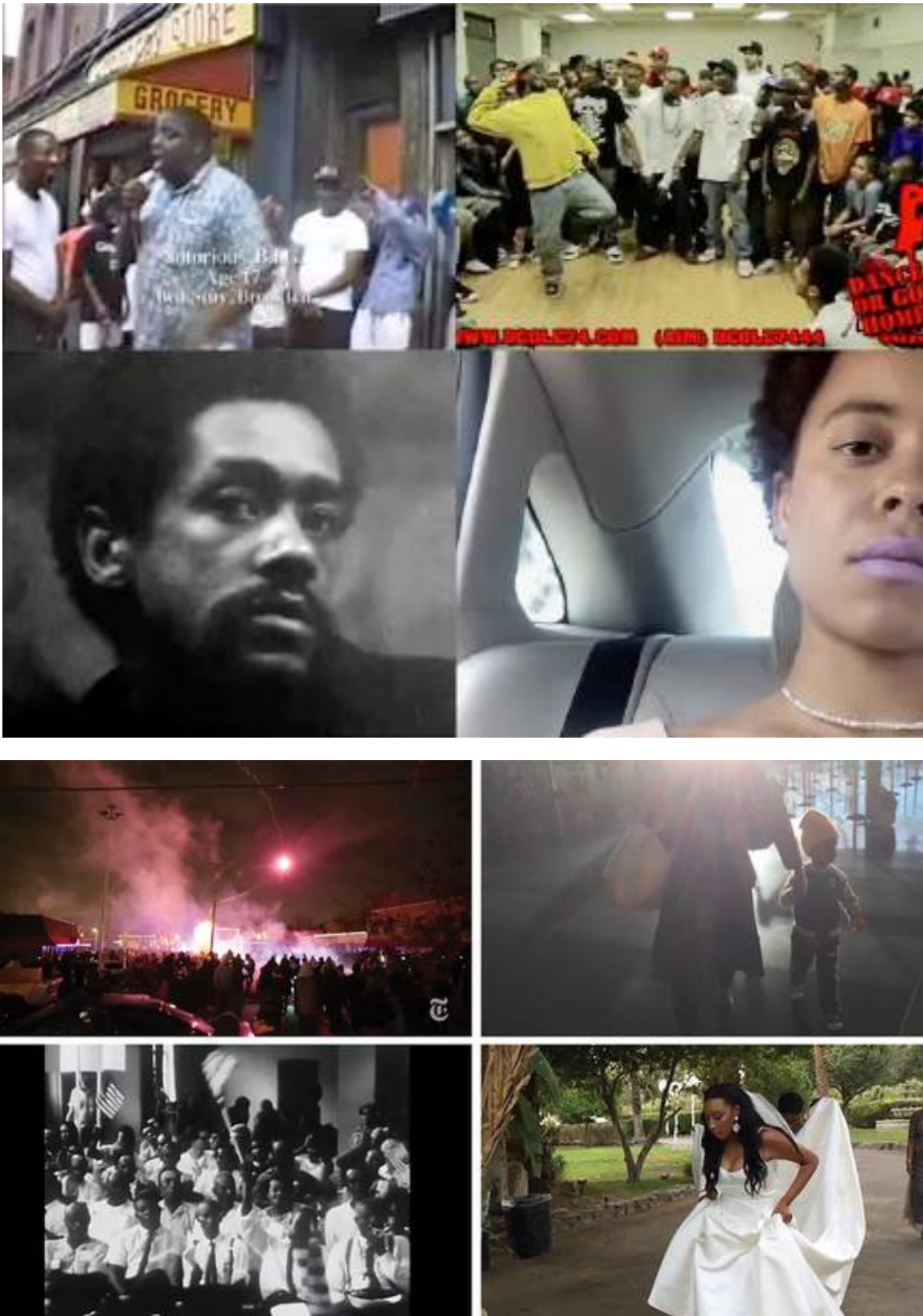
Sua ideia de entonação visual preta abraça a compreensão de frequência (à la James Snead) como uma temporalidade imparável que produz complexas formas de repetição que, em vez de reproduzir ou reduplicar o que veio antes, *cria novos começos no lugar*. Ela referencia uma dimensão cinética da frequência que traz para o primeiro plano o movimento e as vibrações pretas, que Jafa incorpora na estrutura e na forma de seus filmes. É uma visualização da frequência que evoca respostas hápticas e incorporadas (ibidem, p. 81).

Para Tomkins (2020), seria *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016) o mais próximo que Jafa chegaria (até então) do objetivo que havia posto para si mesmo há quarenta anos. Mas Jafa não a define como arte, nem como filme, e sim como um *documento interno* que mostrara a seus amigos; segundo ele, não havia um conceito central, nem um roteiro: "foi uma resposta ao fluxo de filmagens de pessoas pretas sendo atacadas que eu havia apenas jogado em um arquivo" (TOMKINS, 2020, tradução nossa). *Love Is The Message...* viria a ser projetado de forma não-anunciada em exposições no Underground Museum, em Los Angeles, e na Art Basel, na Suíça, antes de aterrissar na galeria Gavin Brown em Nova Iorque, poucos dias após a eleição de Donald Trump. Tomkins descreve o impacto imediato e emocional sobre a audiência desavisada:

"Todo mundo estava atordoado com o que havia acontecido neste país, ou com o que este país real era", disse Brown. Projetada numa grande parede numa galeria vazia e escura, as imagens de *Love Is The Message* eram maiores que a vida, e o som era envelopante. Diversos espectadores choraram abertamente. (ibidem)

A obra inicia com os acordes de *Ultralight Beam* (2016), música de Kanye West que Jafa notadamente incorporou a suas imagens sem adquirir permissão oficial do artista⁷⁹. Ao som da canção, que mescla o rap ao gospel - o mesmo-que-muda, a socialidade angular do *alien familiar* transmitida pela performance incontornavelmente reprodutível e reprodutiva (MOTEN, 2023, p. 30) - sobre a base de um órgão e um poderoso coral em uma oração por dias melhores, ao longo de pouco mais de 8 minutos, vemos uma sucessão de cenas construída a partir de um acervo de mais de 10 mil imagens e vídeos de arquivo acumulados ao longo de mais de uma década.

⁷⁹ Ainda que Jafa tenha prosseguido com a produção e circulação da obra sem a autorização de West, foi o seu uso que levou o rapper a contratá-lo para dirigir um de seus clipes, *Wash Us In The Blood* (2020), que similarmente incorpora imagens de seu acervo (TOMKINS, 2020).



FIGURAS 37 E 38 - Trechos de *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016), de Arthur Jafa.

We on an ultralight beam

We on an ultralight beam
This is a God dream
This is a God dream
This is everything (WEST, 2016)

São registros de batidas policiais, agressões e assédios das forças estatais, montadas ao lado de rodas de dança, cultos protestantes, *selfies*, jogos de basquete, filmes de Hollywood (do período silencioso a *Alien*, de Ridley Scott) e brincadeiras de criança de variadas gradações de qualidade, décadas, origens (da ficção a arquivos familiares e vídeos compartilhados através de redes sociais) e suportes materiais (alguns digitalizados a partir de película). Em dado momento, um fluxo de cenas de prazer familiar e cotidiana é interrompido por uma criança que, agredindo sua mãe, implora para que ela acorde.



FIGURA 39 - Sequência de *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016), de Arthur Jafa.

Deliver us serenity
Deliver us peace
Deliver us loving
We know we need it (WEST, 2016)

Acorde! [*Wake up!*], rasga a voz do menino, como rasgam os lamentos de gerações de sonhadores clamando pelo despertar para a experiência racial - da/desde a violência total na cena de sujeição. Acorde, fale comigo, para que você possa ver *o que está acontecendo*. E o que está acontecendo? (GAYE, 1971) Em outro ponto, a imagem de um show de menestréis,

em que se faz uso de *blackface* e estereótipos racistas, é seguida da filmagem de uma roda de rap; em ambos, corpos pretos similarmente *flutuam* - como flutuam as vozes do então ainda presidente Obama e de Notorious Big, que se unem à oração em coro; como flutuam as imagens de Angela Davis, Martin Luther King, Hortense Spillers, Beyoncé e outros e outras que atravessam a tela ao longo desses breves, mas transformadores oito minutos.

I'm tryna keep my *faith*
But I'm looking for *more*
Somewhere I can feel *safe*
And end my holy *war* (WEST, 2016)

Mas descrever as imagens de Jafa - as imagens apropriadas, *sampleadas* e transformadas pela improvisação de Jafa - faz pouco sentido aqui. Esta não seria a primeira incursão de seu cinema no uso do(s) arquivo(s) preto(s); já em *APEX* (2013) havia um pulso irresistível em aspiração à música preta, desafiando a habilidade de sua audiência de permanecer passiva diante da compressão e distensão de dezenas de imagens still individuais; *Love Is The Message...*, porém, intensifica o experimento para com o tempo - o ritmo - o tom da taxa de quadro ao usar imagens em movimento/em vídeo no lugar de fotografias (CAMPT, 2021, p. 93, 96). O resultado...

Não era como nada que eu havia visto antes - um vídeo que me fez sorrir e gargalhar em deleite por suas deslumbrantes imagens de pessoas pretas em toda sua glória vexada e, no segundo seguinte, me deixou às lágrimas de raiva diante do ciclo interminável de violência e sofrimento que retratava diretamente ao lado de tantas cenas inspiradoras de alegria e prazer pretos (CAMPT, 2021, p. 2, tradução nossa).

É o que também diz Moten de sua experiência para com a obra, destacando nela o "entremear da absoluta alegria e da absoluta dor' que é fundamental para a arte preta e para a música preta" (TOMKINS, 2020, tradução nossa); Saidyia Hartman comenta similarmente:

Sinto que o que o filme captura é a batalha preta para viver (...) É uma série de imagens icônicas que demonstram a brilhante virtuosidade de pensadores, artistas e atletas pretos que pessoas pretas comuns deram ao mundo, ao lado de algumas das forças que negaram a vida preta. Você não tem que conhecer a exata referência para cada imagem para sentir a densidade e o poder do trabalho (ibidem).

Como em Coltrane, o trabalho de Jafa - sua frequência visual - exige que nos afinemos não exatamente às suas notas (ou às músicas, literalmente, presentes ali), mas à *tonalidade de nosso encontro* (háptico) *com elas*; como no trabalho de Khalil Joseph, o movimento de corpos pretos, aqui, demonstra habilidades semelhantes de desafiar a

gravidade anti-preta da supremacia branca (CAMPT, 2021, p. 93-94). Dentre as imagens que se movem e *nos* movem - encontradas, (re)arquivadas, curadas -, corpos pretos levitam, *flutuam*, atacam - mas sua frequência não é aquela da raiva, e sim do cuidado; um olhar que celebra e abraça "a audacidade de gentes pretas de criar beleza face a séculos de negação". Um olhar que Campt (ibidem, p. 99) identifica como capaz de figurar a frequência visual da vida preta como *fluxo* [*flow*]; como o fluxo da performance preta, da voz e da cadência da voz da performer preta, da inquietação das notas de Coltrane a Miles Davis, da maneira *como* Aretha e Billie cantam, do encontro entre ritmo, tonalidade, excesso - *fluxo*. Sentida por nós, *desatando os nós* - nossa canção, arte popular do nosso chão, nascente das várias feições do amor - e, afinal, *pode a pretitude ser amada?* (ARAGÃO, 1986; Jafa, 2013).

Mas o fluxo, por mais suave que pareça, demanda *esforço* - um trabalho específico para sustentar este íntimo relacionamento para com corpos pretos suspensos na simultaneidade do prazer e do trauma; da recriação das afetivas frequências visuais do cotidiano preto que, num *continuum* de terror e júbilo, marcariam o trabalho de Jafa; do inevitável parentesco entre estas instâncias como o legado dual da pretitude.

Em *Love Is The Message*, vemos a gradual e permanente deformação de corpos pretos sob o estresse do racismo e da violência e do capitalismo racializados. Mas trata-se de deformação enquanto fluxo: uma *deformação sem derretimento, sem capitulação*. É uma transformação enquadrada por um olhar que mostra a inseparabilidade da história do sofrimento preto de seu oposto: o prazer preto. O olhar preto prazeroso de Jafa revela a ligação entre sofrimento e virtuosidade que é a força imparável que propela corpos pretos em *Love Is The Message, The Message Is Death* (CAMPT, 2021, p. 100, tradução nossa).

É o que se vê na estratégia de justaposição da montagem, a exigente justaposição entre "imagens proféticas" de Malcolm X e Martin Luther King em diálogo com o profano em clubes de *strip* e festas particulares regadas a álcool; entre as marchas pacíficas em prol de direitos civis e seu *continuum* para com as massas insurgentes que queimam cidades diante da repressão e do assassinato de jovens pretos; entre a santidade e a sexualidade preta, na ligação entre senhoras em igrejas e a opulência de dançarinas e trabalhadoras sexuais. O esforço que *Love Is The Message...* nos demanda, afirma Campt (ibidem, p. 103), é o de reconhecer que "qualquer compreensão oposicional entre prazer preto e dor preta é, na melhor das hipóteses, ficção". Pois, ainda que nem tudo seja festa, se dança, se agita, sacode e balança; e quando se está triste no coração, vai-se para um canto e se faz esta canção. Talvez, já esteja aí, na resistência do objeto, o objeto que luta e não se abate, que *tem* que lutar e não se abater, a resposta (afirmativa) para a pergunta que a autora mais tarde se faz: é

necessário testemunhar a essas (difíceis) cenas mais uma vez? (MC MARCINHO, 1995, 2001; GUINETO, 1986; CAMPT, 2021, p. 106)

(... pois, se uma frase já não basta para dizer tudo que sentimos - se *palavras não chegam lá*; se se deve insistir em recordar o que eu chorei (DAFÉ, 1977); se *qualquer maneira de amor vale o canto*; no testemunho e na consideração da precariedade preta, nas nossas proximidades ou cumplicidades em relação a ela, no desconforto de um olhar preto para que este desconforto e este olhar preto sejam generativos; é no resgate ao *excesso* que a hapticidade da(s) imagem(ns) háptica(s) se torna possível).

6. quarto corte: A (NOVA) FICÇÃO SURREALISTA DA DIÁSPORA

"Então, é disso que todo o mundo vive falando! Diablo! Se ao menos eu soubesse. A beleza! A beleza!"

Junot Díaz (2022, p. 304), *A Fantástica Vida Breve de Oscar Wao*.

6.1 UM GÊNERO

Sete anos após a publicação do dossiê de Terri Francis, seria uma de suas alunas a retornar para a canção do afrossurrealismo, ainda que através de notas sensivelmente diferentes. Em 2020, Rochelle Spencer publica o resultado de sua pesquisa *AfroSurrealism: The African Diaspora's Surrealist Fiction*, o primeiro estudo extensivo no formato de livro dedicado ao afrossurreal. O corte de Spencer se volta novamente para o campo da literatura - ainda que com suas particularidades: diferentemente dos demais paradigmas, que se debruçam quase exclusivamente à tradição (afro)surreal ao longo da arte preta do século XX, Spencer estuda apenas obras publicadas após 2007 - dez publicações, entre romances, novelas e contos (e, excepcionalmente, até mesmo uma fotografia) -, todas em alguma medida inseridas no contexto da ficção tradicionalmente narrativa, mas com suas próprias reviravoltas, desobediências e disrupções, resumidas em sua contracapa:

A partir dos estudos tradicionais do surrealismo e da crítica dos estudos pretos, a autora afirma que à medida que a tecnologia se tornou ubíqua, as maneiras como escritores escrevem mudou; elas estão produzindo mais textos surrealistas para representar os desafios psicológicos que emergiram numa era de rápidas transições sociais e tecnológicas. Para autoras pretas, isso significou não apenas um retorno ao surrealismo, mas também uma completa reestruturação da maneira como tanto passado quanto presente são concebidos, à medida que a tecnologia, em vez de ser um meio para rebaixar e brutalizar uma força trabalhista preta [*black labor force*], se tornou um meio empoderador de compartilhar informações (SPENCER, 2020, tradução nossa).

O olhar para trabalhos contemporâneos, para a (nova) ficção surrealista da diáspora africana, denota uma preocupação voltada para como o (afro)surrealismo impacta e é impactado pelo M/mundo no *agora*, no lugar do impulso de recuperação historiográfica visto nos paradigmas anteriores; e, talvez exatamente por essa tão cara distinção, Spencer não oferece nenhuma conexão direta para com o manifesto de Miller ou mesmo o livro e os ensaios de Kelley e Rosemont - ainda que quase todas as narrativas aqui analisadas tenham surgido apenas após a publicação destes -, de forma que qualquer possível influência que

possa ter partido de suas proposições - seja sobre a própria análise de Spencer ou sobre as obras examinadas - permanece inexplorada. Há, porém, importantes pontos de contato entre seus argumentos, como, por exemplo, a defesa da antecendência da vida preta ao surrealismo, e como uma instância pode muito informar sobre a outra. Spencer relembra que, se se podia pontuar que os surrealistas eram antirracistas e anti-coloniais, era devido à sua recusa dos sistemas de conhecimento que privilegiavam a racionalidade Iluminista e a lógica industrial-capitalista - precisamente o que teria atraído artistas pretos/as para o movimento, que por sua vez não deveriam ser descritos meramente como participantes passivos numa vanguarda europeia (ibidem, p. 2). Neste sentido, assim como para Francis, aqui, a defesa do prefixo *afro* sugere uma correção de rota - e, diferentemente de Kelley (talvez, atuando mais proximamente de Miller), sua rejeição à classificação como mero subgênero do surrealismo vem acompanhada, também, da demarcação de fronteiras definidas e definidoras entre as duas expressões.

o afrossurrealismo tem relação com o surrealismo e a vanguarda, mas seria impreciso descrevê-lo como uma simples ramificação do surrealismo. O afrossurrealismo reconhece o legado da escravidão no deslocamento físico e psíquico de afro-estadunidenses, e também concorda que o termo "surrealismo" - divorciado de seu prefixo "afro" - é inadequado para descrever por completo a subjetividade preta, uma vez que textos pretos resistem ao "legado desconfortável do primitivismo da vanguarda" (ibidem, p. 21, tradução nossa).

Esse intento é também referenciado no resgate ao pensamento de Gilroy, aqui mobilizado para a) complicar as ideias de uma clara raiz para a tradição afrossurreal (ela advém exclusivamente da vanguarda europeia? Ou seria de uma filosofia terceiro mundista, de onde surgiram outras expressões como o realismo fantástico? Qual a importância dessas distinções, afinal?), e b) negar tanto um conceito de cultura preta hermeticamente enclausurado quanto uma definição pluralista e fluida de raça que diminua a realidade da opressão na/e da formação da identidade. A hibridez proposta por Gilroy, aqui, anima as estratégias escorregadias e disruptivas dos textos afrossurreais, que funcionam como rizomas culturais a investigar como a multiplicidade e a diversidade das experiências pretas podem conter caminhos para resistir à dominação racial. Sim, afirma Spencer, o afrossurrealismo mantém uma relação com o surrealismo e as tradições de vanguarda, mas o faz a partir tanto da manutenção de algumas das ideias do ciclo bretoniano (e mesmo de grupos de outras partes da Europa e do mundo) quanto do questionamento de outras, de maneira semelhante ao afrofuturismo, que incorpora os interesses em tecnologia do futurismo italiano, mas

permanece antifascista. No afrossurrealismo, permanece o anticapitalismo e anti-autoritarismo do surrealismo parisiense, bem como o aceder a sistemas de conhecimento não-rationais - mas é o sujeito preto que incute aos textos afrossurreais suas singulares tensões opositoras, caracterizando-os e também ao afrossurreal como um movimento em si, com seu próprio método distinto de interagir e se relacionar com o mundo (ibidem, p. 25, p. 123-124).

De fato, essa cisão pode servir como metonímia para uma tendência maior no paradigma de Spencer que o afasta dos demais: no lugar, por exemplo, da indefinibilidade fugidia da não-teoria de Francis, Spencer se sente mais confortável em designar e explorar definições mais rígidas e estritas quanto ao que poderia ser o afrossurreal, sugerindo a categorização e um cuidadoso exame para distingui-lo de diferentes modos de expressões fantásticas pretas e recorrendo a afirmações mais incisivas sobre traços que poderiam ser encontrados nesta manifestação particular, como, por exemplo, a máxima de que, no lugar da identidade ou do pertencimento racial da artista, o que marca um texto como afrossurrealista é a presença de protagonistas pretos/as, de maneira a analisar mesmo obras de autoras brancas como passíveis de se juntarem a esta tradição específica (ibidem, p. 15, 115). Estas estratégias se distanciam de um pensamento do afrossurreal como constelação, como campo de forças de sensibilidades ligeiramente conectadas ou como lente crítica para se aproximar de uma tentativa de classificação do afrossurrealismo (e, neste caso em particular, da ficção afrossurreal) enquanto gênero (literário), com algumas regras mais declaradas e pressupostos mais fixos - ainda que a metodologia de Spencer siga, ao menos em parte, a máxima de Francis quanto a um afrossurrealismo parcialmente inventado, parcialmente encontrado: é em sua análise das narrativas escolhidas para serem resenhadas que surgem as tendências que erigem sua construção de uma poética.

Textos afrossurreais, a autora defende, centram e fazem referência à história e à espiritualidade, hesitando entre o realismo, os sonhos e as ansiedades que marcam a paisagem psicológica das populações pretas. É delas que surgem as imagens transformadoras e uma nova linguagem (de esperança e possibilidade) que circulam nestes textos (ibidem, p. 64). Revisitando memórias interiores e a conexão dessas memórias para com inquietações comunitárias, ao decodificar esse encontro, o afrossurrealismo explora os estranhos fenômenos encontrados e enfrentados por gentes pretas, revisitando ou reimaginando aquilo que foi definido como história para gerar um diálogo polifônico entre os anseios do passado, do presente e do futuro. É essa investigação específica e o modo como ela é conduzida que diferenciaria o afrossurreal de outras formas de ficção especulativa que também resistem às

narrativas culturais dominantes, como o realismo fantástico e o realismo animista: ao evitar o tropo que narra pessoas pretas como exóticas ou "mágicas", o afrossurrealismo de Spencer, como um modo particular de ficção especulativa preta, propõe protagonistas que frequentemente não detêm poderes especiais, assim como eventos mágicos não são imediatamente caracterizados como verdadeiros, mas como forças confusas e disruptivas que figuram como comentários quanto a traumas coletivos (ibidem, p. 5-6).

Voltaremos a falar sobre as tensões para com outros gêneros de ficção especulativa preta mais tarde, uma vez que é através da comparação que muitos dos alicerces definidores deste paradigma são conceituados. Por agora, me interessa explorar o eixo central que atravessa toda esta proposta, isto é, a relação entre as estratégias afrossurreais e a herança (*psicológica e histórica*) da escravidão - pois, ainda que cativas, cativas, cativas não sejamos (AMARANTOS, ONETE, 2012), os fantasmas da colonialidade a continuamente se atualizar se refletem no presente coletivo das gentes pretas.

Assim como outras vanguardas, o afrossurreal explora a "crise da consciência do pensamento ocidental" e, assim como Gilroy, oferece também concepções alternativas de modernidade (ibidem, p. 28), fazendo ambos a partir da incorporação de conceitos da filosofia da África Ocidental sobre temporalidade, ciência e verdade, que destacam e questionam ideias sobre progresso, civilização e cultura; é o que o diferenciaria, por exemplo, do surrealismo do entre-guerras, que, mesmo em meio a seu desejo pela subversão, ainda mantinha uma relação íntima para com um conceito linear da temporalidade (ibidem, p. 25). Mas Spencer argumenta que, assim como o afrossurrealismo difere do surrealismo europeu, pode também diferir das produções surreais advindas de outras partes do mundo, a exemplo do grupo surrealista do Cairo, liderado por George Henein. Ainda que qualquer forma de surrealismo, independente de sua origem territorial, se oponha "diametralmente à militarização racista", o esforço deste paradigma é o de destacar as inquietações específicas geradas pela escravidão no contexto americano, em si uma experiência surreal (ibidem, p. 6). O que isso implica - e, de fato, é esta a máxima que atravessa toda a análise de Spencer e todas as resenhas em seu livro - é que o afrossurrealismo seria um *gênero* da ficção especulativa *exclusivamente diaspórico (das Américas)*, a lidar com os efeitos da experiência *exclusivamente diaspórica (afro-americana)* da escravidão.

(O que esta afirmação pode nos provocar, desde já, de uma perspectiva crítica, diz respeito a seu declarado suporte no contexto global e da globalidade, isto é, ao entrelaçamento entre racialidade e nação - à *particularidade americana* ou, bem melhor, ao apego à particularidade americana como pressuposto de subversão criticado por propostas tão

diversas entre si quanto as de Gilroy, de Glissant, de Moten e de Denise Ferreira da Silva -, que muito bem poderia minar a própria integridade de sua estratégia revolucionária. Caracterizo, neste breve comentário, uma particularidade diaspórica americana e não simplesmente estadunidense pela pontual extensão que a análise de Spencer faz para os territórios da América Latina e do Caribe, a partir de suas resenhas de *A Fantástica Vida Breve de Oscar Wao*, de Junot Díaz, e de *Clara da Luz do Mar*, de Edwidge Danticat, enredos que se passam em e são escritos por autores oriundos, respectivamente, da República Dominicana e do Haiti, ainda que publicados originalmente nos Estados Unidos em língua inglesa. De toda forma, outros territórios, bem como o impacto que a escravidão possa ter projetado sobre eles, e mesmo outras experiências raciais ou outras abordagens a estas experiências, são aqui nominalmente desconsiderados como parte do afrossurrealismo. É importante notar que a máxima de Spencer difere da também criticada centralidade estadunidense em outros paradigmas - como, por exemplo, em Miller, que abre pouco espaço para trabalhos fora daquele território, ao contrário de Kelley e Rosemont, que dedicam boa parte de *Black, Brown and Beige* para também analisar o surrealismo preto no contexto latinoamericano, caribenho, europeu e africano -, na medida em que se trata de uma prerrogativa declarada, isto é, um elemento basilar da formação de sua estratégia. Mesmo um desejo de implosão do mundo passa para o segundo plano, de forma a todo o projeto se voltar mais para uma economia reparatória do mundo como o conhecemos do que para a desestabilização de seus alicerces; este ponto de partida deve ser reconhecido para melhor comprometimento de qualquer análise que venha a seguir.)

6.2 UM GÊNERO DENTRE OUTROS GÊNEROS

O texto afrossurreal, por nascer desta (presumida) única tradição cultural e das ideias específicas desta para com a ontologia e a temporalidade, examinaria através da raça os eventos estranhos da jornada pessoal e psicológica do/a protagonista marcada tanto pelo legado da escravidão e do racismo quanto pela rejeição desse legado. O paradigma de Spencer, assim, diz menos respeito aos artistas influenciados pelo surrealismo (como Kelley propõe) e mais aos efeitos da travessia e da hibridação consequentes ao tráfico escravista, bem como às estratégias de resistência aos efeitos psicológicos destes no tempo presente (ibidem, p. 8-9).

Para seguir com as definições, é necessário visualizar o relacionamento do afrossurrealismo para com a ficção especulativa e seus demais gêneros. De fato, muitos dos

aspectos do afrossurreal são aqui elencados através das tensões, das divergências e das convergências para com outras formas especulativas (no campo da ficção narrativa), como afrofuturismo, realismo fantástico e *slipstream*. É o que Spencer encontra ao engajar com Reynaldo Anderson (2016, p. 230), em suas notas para um manifesto sobre o chamado *afrofuturismo 2.0*, que se distancia do que chama de "perspectiva eurocêntrica" das formulações do século XX sobre o afrofuturismo. Anderson posiciona essa nova proposta sob o *Black Speculative Arts Movement* (BSAM), que desempenha o papel não de uma escola de pensamento unificada, mas de um termo guarda-chuva a abarcar uma série de pontos de vista e estéticas diferentes:

Afrofuturismo 2.0 (e suas diversas manifestações africanistas, como Black Quantum Futurism, African Futurism, Afrofuturismo, e Afro-futurista), Astro Blackness, Afrossurrealismo, Afropessimismo, Ethno Gothic, Black Digital Humanities, Ficção Científica Preta (Afrofuturo feminino ou afrocêntrico), The Black Fantastic, Realismo Fantástico e O Esotérico. Ainda que essas posições possam ser incompatíveis em algumas instâncias, elas convergem em torno do termo especulativo e interagem em torno do nexus de tecnologia e ética (ibidem, p. 234-235, tradução nossa).

O BSAM reconhece as diferenças e contradições entre estas/suas ramificações, optando não só por não negá-las como por destacar que o elo que une todos estes processos, estéticas e táticas é o trabalho para resistir à "normatividade branca racista e ao provincianismo [*parochialism*] preto", oferecendo, assim, múltiplas metodologias para desafiar a opressão (SPENCER, 2020, p. 4). O resgate deste manifesto esclarece a ética que anima todo o paradigma: aquela de declarar as fronteiras que especificam o afrossurreal. Veja, por exemplo, o atrito do afrossurreal para com o afrofuturismo (e, também, de certa forma, o astrofuturismo⁸⁰): ainda que se aproximem sob a cobertura geral do especulativo, Spencer (ibidem, p. 5) usa⁸¹ o termo *afrofuturismo* para se referir à ficção especulativa focada no futuro preto e *afrossurrealismo* para a "ficção científica preta" focada no presente. É o que surge, por exemplo, no uso das estratégias da *contramemória* - um compromisso ético com a história, os mortos e os esquecidos -, definida por Kodwo Eshun (2015) como a exploração das memórias a questionar o conceito de primitivismo e o arquivo colonial ao situar o trauma coletivo da escravidão como momento fundador da modernidade; o afrofuturismo mobiliza

⁸⁰ "A teoria de De Witt Douglas Kilgore sobre o potencial de uma nova era espacial lançar um mundo menos racista e mais empático" (SPENCER, 2020, p. 10, tradução nossa).

⁸¹ É importante distinguir aqui o próprio conceito de afrofuturismo tal como mobilizado por Spencer: ao citá-lo, a autora se refere ao afrofuturismo proposto por Mark Dery (1994) em seu ensaio *Black to the future*, e não tanto à proposição de Anderson sobre o afrofuturismo 2.0, que, por sua vez, é, em parte, animada por uma crítica a Dery. Afrofuturismo 2.0, neste caso, se torna "intercambiável com 'ficção especulativa preta' para revelar como esses movimentos estéticos e filosóficos convergem" (SPENCER, 2020, p. 5, tradução nossa).

esta metodologia para a realização do reconhecimento do continente africano como objeto da projeção futurista/de futuros, coisa que, para Spencer, não está entre as prioridades afrossurrealistas. A apropriação do afrossurrealismo da estratégia da contramemória resulta em seu uso aplicado para a resistência de opressões cotidianas (e, portanto, presentes) ao produzir resiliência psicológica.

Por futuros alternativos ainda terem de ser experienciados, a narrativa afrofuturista está menos preocupada com o estranho, o processo pelo qual o familiar se torna inquietante, e mais investida em demonstrar que a pretitude não deve ser situada no passado, mas de maneira imaginativa no presente. Em contrapartida, o texto afrossurreal incorpora histórias e mitologias que exageram o efeito estranho e inquietante de nossas opressões no tempo presente (ibidem, p. 24, tradução nossa).

Veja, ainda, a distinção proposta, na ficção afrossurreal, pelas referências às oportunidades de combater a opressão através de tecnologias contemporâneas (como o cinema, rádios, mídias sociais e a internet), contextualizadas como "instrumentos de resistência", oferecendo a reconciliação do passado e do presente; em contrapartida, no lado oposto da régua, o afrofuturismo ofereceria contos de advertência e exploraria a importância do acesso de pessoas pretas a tecnologias e poderes fantásticos e/ou futuristas (SPENCER, 2020, p. 12; SPENCER, 2016, p. 210). Neste sentido, não há um afastamento radical das considerações de Miller sobre tal discernimento; porém, numa versão anterior de seu texto⁸², Spencer segue sua arguição de que, enquanto afrossurrealistas seriam *sempre otimistas*, o afrofuturismo "não consegue evitar de desenvolver um olhar cético" (ibidem, p. 218, tradução nossa), o que certamente contradiz as conclusões de Miller, Kelley e Francis sobre a natureza da dor em trabalhos como de Adrienne Kennedy, Henry Dumas, Amiri Baraka, Richard Wright e Ralph Ellison (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 353).

É essa distinção entre otimismo e pessimismo que orienta a análise de *A Fantástica Vida Breve de Oscar Wao*, de Junot Díaz (2022), e *Zone One*, de Colson Whitehead (2012) - contextualizados, respectivamente, como um livro afrossurrealista e outro afrofuturista⁸³ -

⁸² Publicada no artigo *Afro-Surreal and Afrofuturistic Cinematic Storytelling in Junot Diaz's The Brief Wondrous Life of Oscar Wao and Colson Whitehead's Zone One*, de 2016, que seria retrabalhado e incorporado como terceiro capítulo do livro *AfroSurrealism: The African Diaspora's Surrealist Fiction*.

⁸³ Apesar da classificação, Spencer (2020, p. 78, tradução nossa) definiria o romance de Whitehead como um amálgama de elementos surrealistas e futuristas: "O humor negro de Whitehead é característico do afrossurreal, mas sua representação de um futuro sombrio e regressivo evoca a visão distópica de outros livros futuristas de ficção científica". Estes aspectos oferecem novas pistas para um distanciamento entre o afrossurrealismo e o afrofuturismo. "Através de sua descrição de uma economia de bicos [*gig-economy*], Whitehead oferece maiores evidências de que este é um romance sobre a recessão e o surgimento de trabalhos serviços que servem a uma tecnocracia. O Afrofuturismo rejeita a ideia de pessoas racializadas como primitivas e mostra pessoas pretas em posições em que possuem e manipulam a tecnologia, mesmo que essa tecnologia possa ter repercussões perturbadoras" (ibidem, p. 82).

em especial a partir da incorporação de técnicas cinematográficas em ambas as narrativas, mas com objetivos diferentes. Se ambas utilizam ora de referências, ora de artifícios de mídias audiovisuais (bricolagem, *jump cuts*, montagens, dissoluções), no caso específico do afrossurrealismo, tais metodologias auxiliam não apenas quanto à figuração das sobreposições temporais do enredo entre passado, presente e futuro, como também na criação de "textos quase-visuais", que permitem "à leitora experienciar estes romances como filmes" (SPENCER, p. 65, p. 72, tradução nossa).

Em *A Fantástica Vida Breve...*, acompanhamos a trajetória da família disfuncional de dominicanos-estadunidenses, estabelecidos em Nova Jersey, formada por Oscar de León, um menino obeso obcecado por ficção científica, sua irmã Lola e sua mãe Beli. Os múltiplos capítulos vão e voltam no tempo de maneira a explorar a longa história da família para com a maldição *fukú* - uma força sobrenatural que acompanharia o histórico colonial da República Dominicana, fodendo a vida de sua população e de seus descendentes, como através da ditadura sanguinária de Rafael Trujillo (que participa da narrativa como um personagem secundário), motivando inclusive a própria imigração de Beli para os Estados Unidos, após ser espancada pela polícia do ditador na mesma plantação de cana em que seu filho, Oscar, seria assassinado ao fim da trama; ambos pelo mesmo motivo - a insurgência inadvertida (motivada pela paixão por seus respectivos amantes) contra as forças totalitárias e corruptas que dominavam a política do país. Já em *Zone One*, acompanhamos três dias na vida de Mark Spitz, um sobrevivente de um apocalipse zumbi. Num futuro indeterminado, após a devastação do surto inicial e a estabilização da situação, os sobreviventes começam a reconstruir a sociedade. A missão de Mark, junto de seus companheiros, é, sob as ordens de um novo governo, patrulhar as ruas de um distrito de Nova Iorque, eliminando os zumbis restantes para que a cidade possa voltar a ser habitável. Ao longo do curso de um fim de semana, seu perambular é interposto por *flashbacks* que apresentam a vida pregressa do protagonista - tanto em sua rotina ordinária antes do fim do mundo, marcada pelo tédio burguês, quanto em sua trajetória durante os piores meses do surto -, bem como pelo monólogo interno que denuncia sua desconfiança e desagrado para com o mundo que ali se reconstruía - que, afinal, não era tão diferente do anterior, nem mesmo do atual; zumbis que não vão, não param, não viram, não pensam, a menos que se diga para fazê-lo; em marcha rápida, lenta, dispersão - *ordem, ordem, ordem* (KUTI, 1977). Eis que, nas páginas finais, um novo surto mina todos os esforços dos sobreviventes. À medida que o governo provisório é rápida e impiedosamente derrubado e Nova Iorque é infestada por novos zumbis, Mark se vê tomado pela energia e impetuosidade - afinal, identificava-se muito mais com aquele fim de

mundo do que com qualquer reconstrução que poderia ser feita; assim como para Rinehart, "quem sabe a verdade fosse sempre uma mentira" (ELLISON, 2021, p. 495). De Mark nos despedimos no momento em que decide atravessar um oceano de monstros, não tão certo de que conseguiria sobreviver quanto de que se via confortável e completo ali, afinal.

Spencer (2020, p. 71-73, tradução nossa) identifica, na prosa de Junot Díaz, os "cortes" cinematográficos entre as experiências ("cenas") da família de Oscar, no passado e no presente, bem como as referências à cultura pop, de *Star Wars* a *Senhor dos Anéis*, como parte da natureza fílmica do romance, dando ao passado "um imediatismo e uma presencialidade que, contado de outro jeito, poderia fazer falta". É o que ocorre, por exemplo, no momento em que é revelado o que ocorrera na juventude de Beli: após engravidar de um agente de Trujillo conhecido apenas como O Gângster e irritar a esposa do mesmo, a mãe de Oscar sofre uma sequência de violências às quais somos apenas parcialmente apresentadas através de "jump cuts cinematográficos", divididos em cinco "cenas" ao longo de pouco mais de três páginas⁸⁴, intituladas "Revelação", "Pensando Melhor", "A Questão do Nome", "Verdades e Consequências 1" e "Verdades e Consequências 2" (DÍAZ, 2022, p. 129-132). A diferença entre este titubear entre múltiplas temporalidades e a forma como *flashbacks* são empregados em *Zone One* estaria em suas respectivas funções: no romance de Colson Whitehead, a evocação de sitcoms e filmes do passado, bem como a revisita a cenas anteriores do apocalipse, projetam medos do futuro ao lado de uma esperança por um amanhã que, ainda que falho, pode ser reinventado desde já; enquanto isso, em *A Fantástica Vida Breve...*, Díaz resume o que Spencer define como o âmago do romance afrossurrealista - isto é, a reimaginação de traumas históricos, aqui empreendida através do folclore, das fábulas modernas (de fantasia e ficção científica das histórias em quadrinhos e sagas intergalácticas), da ciência (em referências ao interesse de Oscar em medicina, física e o universo) e, obviamente, das citações históricas da trajetória política dos Estados Unidos e da República Dominicana ao longo do século XX. É isso o que distinguiria, fundamentalmente, não apenas os dois romances, mas também os próprios gêneros do afrossurrealismo e do afrofuturismo:

No afrossurrealismo, romances incorporam conceitos cinematográficos para examinar a influência da história sobre paisagens modernas. O afrofuturismo, em contrapartida, está mais interessado no futuro, nos efeitos potencialmente isoladores da tecnologia, e numerosas referências cinematográficas enfatizam não apenas a desconexão da leitora para com o protagonista do romance, mas também a desconexão do protagonista consigo mesmo (...) O texto afrofuturista propositalmente revisa imagens cinematográficas racistas de uma nova perspectiva (aquela de uma pessoa racializada). O futuro, o

⁸⁴ Na primeira edição brasileira, publicada pela editora Record em 2022.

afrofuturista argumenta, é aquele em que pessoas racializadas tem uma voz e algum controle sobre como suas imagens são apresentadas - ainda que não tenham agência sobre outros aspectos do futuro. Os textos afrossurreais também examinam como pessoas racializadas interagem com tecnologias visuais (o cinema e imagens computadorizadas); entretanto, seu investimento na história é maior, e eles estão menos interessados no futuro do que em permitir que a tecnologia contemporânea reconte e reexamine a história (SPENCER, 2020, p. 16, tradução nossa).

Tais conclusões, em seu espírito metonímico, podem causar desconfiança exatamente por estabelecer limites (e possibilidades narrativas) tão restritos para ambos afrossurrealismo e afrofuturismo enquanto gêneros maiores e/ou mais expansivos. Como veremos de forma mais aprofundada no próximo capítulo, a busca por definição que é o pilar do pensamento de Spencer não seria a única fonte de atrito ao longo do complicado histórico compartilhado entre o afrossurreal e o afrofuturo.



FIGURA 40 - *Woman after Her Last Wound* (2013), de Rachel Eliza Griffith

A experiência do tempo e da história também são determinantes na análise de *Ghost Summer*, de Tananarive Due (2015), *Falling in Love with Hominids*, de Nalo Hopkinson (2015) e *Woman after Her Last Wound* (2013), de Rachel Eliza Griffith (vide figura 40). Os formatos condensados destas obras - respectivamente, duas antologias de contos e uma fotografia - são o mote do argumento de Spencer de que uma extensão abreviada (em oposição à forma mais longa do romance ou do cinema) pode intensificar um senso já distorcido de temporalidade e permitir que eventos passados pareçam mais imediatos e visceralmente presentes do que nunca, oferecendo uma investigação cativante da/sobre a memória (reprimida/histórica) e o *self* (SPENCER, 2020, p. 101, p. 122). Nos doze contos de *Ghost Summer*, por exemplo, divididos em quatro seções (“Gracetown”, “The Knowing”, “Carriers” e “Vanishings”), as tramas se voltam para pequenas histórias de terror situadas em comunidades do sul dos Estados Unidos a investigar o que, no sentido histórico, está subjacente à existência dessas próprias comunidades (ibidem, p. 102), propondo o entendimento do *self* por meio das histórias não contadas que ainda assim compõem a memória coletiva. É através dele que Spencer conclui que

O texto afrossurreal incorpora contranarrativas históricas em ambientações do presente para permitir que leitoras possam entender melhor traumas históricos. (...) No centro do trauma de *Ghost Summer* está a ideia [de que] a comunidade pode prover a cura, o amor e uma forma de ressurreição - se os personagens mantiverem alguma fidelidade para com verdades ou exatidão históricas. Desta forma, vários dos contos em *Ghost Summer* são afrossurreais, que exploram histórias menos discutidas (ibidem, p. 110, tradução nossa).

As narrativas do presente também distinguem o afrossurrealismo do *slipstream*, isto é, a ficção especulativa que "escorrega" [*slips*] entre realidade e fantasia. O que aproximaria os dois gêneros é a fascinação com a psicologia e o inconsciente, bem como a disposição para integrar humor, ironia, ciência e mitologia à narrativa. O que os afasta é tanto temática - a ênfase do afrossurreal na cultura preta e na frequente discussão de formas de opressão, como a brutalidade policial, a discriminação trabalhista e o colorismo, tópicos que raramente figuram em textos do *slipstream* - quanto estrutura, como Spencer (2020, p. 87-90) exemplifica através do uso da técnica *mise en abyme*: em narrativas afrossurreais, como *Big Machine*, de Victor LaVelle (2014) ou *Oakland Tales*, de Brenner Summer (2012), a história dentro da história supera a busca do *slipstream* por verdades específicas ou por escape da alienação do cotidiano; no lugar disso, a técnica se volta para a investigação histórica da trajetória de comunidades pretas - e, se uma verdade estiver para ser descoberta, ela deve

necessariamente ser uma verdade comunitária. O resgate da história, neste sentido, tem impacto direto no tempo presente - e em como os personagens navegarão através das opressões.

Também a especificidade da cultura preta (estadunidense), a crítica a uma forma específica de racismo e o interesse em justiça social focada em subjetividades pretas é o que designaria a diferença do afrossurrealismo para com o realismo fantástico; mas não seriam estes os únicos marcadores, como Spencer sugere a partir de *boy snow bird*, de Helen Oyeyemi (2014), e *Pym*, de Mat Johnson (2012). Ao recorrer à justaposição de contos ocidentais com a linguagem diaspórica preta - em *boy snow bird*, a partir de uma adaptação dupla de Branca de Neve e de *Passing*, o clássico de Nella Larsen, para o contexto do norte dos Estados Unidos segregados em meados do século XX, em que a jovem branca Boy Novak assume o papel da madrasta má tanto por sua afeição a espelhos quanto por seu casamento com um viúvo de uma família mestiça (que até então passava por branca, mas que precisará enfrentar suas origens raciais mediante ao nascimento de Bird, a filha de pele escura); e em *Pym*, através de uma reimaginação de *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, em que o único professor afro-estadunidense de um colégio liberal em Manhattan parte para a Antártida a refazer o trajeto descrito pela obra de Poe, em busca de provas de que, talvez, este tenha se inspirado em fatos (sobrenaturais) reais -, ambas as narrativas demonstram o interesse da ficção afrossurreal em aspectos psíquicos e inconscientes, na medida em que a psicologia do trauma racial figura como catalisador da neurose (e do crescimento pessoal a partir desta) de seus personagens (SPENCER, 2020, p. 14). Tal aceno à psicologia é indicativo exatamente daquilo que afastaria o afrossurreal do realismo fantástico, isto é, a presunção presente nesta segunda forma de que "algo extraordinário realmente aconteceu"⁸⁵. Para Spencer, no afrossurrealismo, questiona-se a autoridade da mágica e do puramente fantástico, ao continuamente encorajar a oscilação entre a magia e a ciência, ou "ao oferecer explicações científicas para eventos extranaturais": fenômenos estranhos ou sobrenaturais podem frequentemente ser descritos por meio de justificativas psicológicas (ibidem, p. 15).

⁸⁵ Ainda que não haja espaço para tanto aqui, uma maior imersão no histórico do realismo fantástico poderia pôr em cheque tanto esta afirmação de falta de ambiguidade (entre o real e o sobrenatural) quanto uma pretensa falta de atenção ao critério racial como máximas para toda esta tradição literária; no segundo caso, identifico, ainda, uma concepção equivocada das operações do racial na América Latina e da expressão desta realidade na literatura latino-americana, *locus* do/para o qual se dirige o pensamento sobre o realismo fantástico - o que configura uma nova aquiescência a pressupostos (desta vez, sim, da particularidade preta *estadunidense*) do contexto global.

O trauma emocional, drogas alucinógenas e outras formas de problemas psicológicos poderiam ser responsáveis pelos eventos estranhos do texto afrossurreal. A falta de certeza quanto à causa precisa do evento reflete as particularidades da vida após a Passagem do Meio. A incerteza da sobrevivência à viagem; a falta de clareza no que tange à ancestralidade de alguém, uma vez que membros familiares eram comprados e vendidos; e gerações crescendo sob uma nova cultura e linguagem com elos culturais mais vagos, produzindo ausências (ibidem, p. 35, tradução nossa).

É, portanto, através do afrossurrealismo que *boy snow bird* e *Pym* dramatizam a tensão psíquica do encontro de seus protagonistas pretos/as com as noções ocidentais de modernidade e lógica, que certamente não foram feitas para abarcá-los (ibidem, p. 22). Ao investigar as ansiedades e assombrações, bem como as maneiras como "nossos sonhos, fantasias e medos interagem com o mundo 'real'", ambas as narrativas de Oyeyemi e Johnson revelam como o sobrenatural pode representar as inquietudes atreladas ao subconsciente (ibidem, p. 45).

(É essa justificativa, também, que manteria o livro de Oyeyemi sob a égide do afrossurrealismo, uma vez que o fato de a autora deter dupla ascendência/nacionalidade, como nigeriana e estadunidense, poderia levantar dúvidas e "complicar se o texto deveria ser discutido como *realista animista* ou como *afrossurreal*" (SPENCER, p. 35, grifos nossos). Este critério de classificação, baseado em atrelar gêneros literários e mesmo a possibilidade de produção desses mesmos gêneros a territórios globais específicos, denuncia mais uma vez o quão arraigada está a lógica que anima o contexto da globalidade no paradigma de Spencer. Mas, para além dela, seria fortuito destacar uma aproximação possível - e ainda não explorada - entre suas ideias sobre o surreal e o manifesto de Miller, a partir da dinâmica entre in/visibilidade e hipervisibilidade em *boy snow bird*. O triplo protagonismo entre as homônimas personagens - Boy, mulher branca; Snow, sua enteada de pele clara; e Bird, sua filha de pele escura - indica também suas respectivas relações para com as imagens no espelho: enquanto Boy nutre uma obsessão por seu reflexo - afinal, é o que para ela está demarcado como *possível* -, Snow e Bird *nem sempre ali aparecem*. Onde deveria haver *representação* - trocadilho intencional -, há ora o vazio, ora a desidentificação, o que não deveria surpreender, visto que ambas as meninas carregam, em suas próprias figuras e em seus próprios corpos, a responsabilidade e as expectativas da responsabilidade por manter em segredo ou revelar o pertencimento racial da família paterna, que por gerações buscou se miscigenar para passar por branca. Ambas as crianças estão no centro de uma economia da in/hiper/visibilidade, em que são excessivamente vistas e ainda assim ocultas, que tanto evoca os olhos interiores sobre os quais Sylvia Wynter alerta.)

Porém, tão interessante quanto os pontos de dissonância entre o afrossurreal e o realismo fantástico seria mergulhar nos aspectos que os aproximam, como Spencer faz a partir das estratégias do *grotesco*, presente em ambas as formas. Recuperando a teoria de Wolfgang Kayser, a autora sugere que

o grotesco pode prover bases para atos revolucionários. "O grotesco", Kayser explica, "provoca medo da vida no lugar da morte". O grotesco força as pessoas a questionar a proeminência da vida: se alguém reconhece a desarmonia, as tensões e os terrores intrínsecos à vida, então esse alguém nutre menos medo pela morte e pode arriscar sua própria vida por uma causa ou por sua comunidade. Ainda assim, o grotesco não apenas cria incertezas sobre a vida ou o propósito da vida, mas também novas tensões. A pesquisadora de literatura Pimentel Biscaia encontra "potencial político" no grotesco e argumenta que o grotesco existe em "resistência a normas e regras estabelecidas", tornando-se capaz de romper o pensamento colonial (SPENCER, 2020, p. 49-50, tradução nossa).

Neste sentido, o grotesco pode sugerir maneiras pelas quais a pretitude se encontra suspensa entre mitos e imaginários associados à precariedade, bem como prover caminhos para novas formas de refletir sobre sistemas estabelecidos (ibidem, p. 50, 53). É através da investigação da tensão psicológica gerada pelo racismo e da compreensão de metodologias pretas para manobrar através do trauma associado a esta que se dá o reconhecimento do maravilhoso, que é também a percepção do absurdo e do bizarro subjacente à estrutura da opressão racial; o grotesco, assim, pode vir a oferecer formas distintas de apreender, interpretar e interagir com o mundo (ibidem, p. 49), necessariamente resistindo ao entendimento deste apenas através das funções da razão e da lógica (uma instância primordial tanto para o realismo fantástico quanto para o afrossurreal). É o que se encontra, por exemplo, em *Clara da Luz do Mar*, de Edwidge Dandicat (2022), em que as tramas de múltiplos personagens se interconectam a partir de um padrão que se repete: o encontro com o grotesco gera uma crise pessoal que os conecta às suas comunidades e os anima a lutar pela sobrevivência coletiva (SPENCER, 2020, p. 51).

Clara consiste em sete capítulos que se desenrolam entre o presente e cerca de dez anos de passado de uma pequena ilha no interior do Haiti. O eixo central envolve a jovem Claire, que, em seu aniversário de sete anos - em que se completam também os sete anos da morte de sua mãe -, é oferecida por seu pai, o pobre Nazias, para ser adotada por Gâelle, uma rica e solitária viúva. Ao longo do livro, descobrimos segredos pessoais e políticos que envolvem a vida de todos da cidade: no mesmo dia do aniversário de Claire, uma gigantesca onda engole o barco do pescador Caleb, que, desaparecido no mar, une toda a pequena e pobre comunidade em sua busca; Gâelle, testemunhando a quase-certa morte daquele

trabalhador, decide adotar a menina, lembrando-se das cicatrizes emocionais e do luto da morte de sua própria filha anos antes, bem como de seu marido, há uma década assassinado por engano; a gangue que deu cabo de sua vida o fez a mando de Bernard Dorien, um atrapalhado radialista que não queria causar problema a ninguém; Dorien é também amante de Max Filho, filho do dono da escola mais importante do vilarejo, que naquele mesmo dia retorna do exterior, onde encontrou refúgio após estuprar e engravidar Flore, a empregada da família. Como se estivesse à beira do abismo; como uma ilha embalada pelas luzes do mar, pelas estranhas luzes da lua de Debussy ao anarranjo do *sample* de Kamasi Washington (2015) - o inquietar de notas conhecidas, o retorno do que jaz(z)ia abaixo -, numa dança entre as trajetórias de todos estes personagens, Dandicat evoca os choques de classe que distanciam suas realidades e os limiares entre a vida e a morte que os aproximam: da mesma forma que Gâelle se aproximara de Nazias pela primeira vez para oferecer seu leite materno à recém-nascida, recém-órfã, sete anos antes, ela o faz diante do desaparecimento de Caleb para adotar a menina Claire; e, contra o mesmo mar que engolira e ceifara a vida de Caleb, se atira Max Filho, ao ser exposto por seus crimes para todo o vilarejo.

Mas, para além da narrativa em si, o que Spencer destaca é uma passagem específica do segundo capítulo, que se volta como um todo para a experiência específica da gravidez de risco de Gâelle, muito antes da chegada de Claire àquela ilha. Dandicat (2022) descreve a perturbação da futura viúva, sua inabilidade de afastar a inquietação que acompanhava a gestação (mas que excedia a ela, que atingia notas metafísicas e dores existenciais impossíveis de serem capturadas), em meio a uma onda de calor que ocasionou na multiplicação e na invasão de uma praga de pererecas no vilarejo. Um dia, tão subitamente quanto haviam surgido, os animais morrem misteriosamente - e, ainda que haja uma explicação científica para tanto (um fungo que também havia se reproduzido pelo e através do calor), o evento permanece estranho e imbuído em mistério. A morte súbita e quase irracional das pererecas reflete tanto a dor emocional e psicológica do povo da vila, constantemente cercado por chegadas iluminadas e partidas trágicas, quanto a futura morte da própria filha de Gâelle, a partir da aleatoriedade (e do) surreal da vida em si. (SPENCER, 2020, p. 52).

Mas há uma virada antes de que a menina sequer tenha a chance de nascer. Sozinha em casa após seu marido deixá-la naquela manhã para ir ao trabalho, atormentada por dores, Gâelle decide fazer um passeio pelo terreno de sua grande casa; é quando, à beira de um riacho, encontra o cadáver de uma perereca bebê, morta há aparentemente pouco tempo - e, sem muito pensar, enfia-a em sua boca para, com dificuldade, engoli-la.

Lá estavam, ela pensou, afastando o pensamento da mente. Dois tipos de animais estavam dentro dela, em perigo: sua filha, Rose, e agora aquela perereca. Elas que brigassem para ver quem venceria (DANDICAT, 2022, p. 63).

Que lutassem; que fosse embora a tristeza, que fez de seu coração moradia. Pois, ao voltar para casa, Gäelle exibiria um sorriso sincero; suas dores desapareceriam e o parto de sua filha seria calmo, sem maiores intercorrências - Gäelle não teria perdido um segundo sequer da possibilidade de olhar para o rosto da bebê. Seria, também, naquela noite, que seu marido seria assassinado. E como voltar àquela vida de alegria? Como de novo cantar? Se engolir a perereca atua aqui como símbolo da dor que a viúva precisaria engolir pelas perdas que experienciaria num futuro muito próximo, em eventos que figuram como espelhos a refletir os processos interiores dos personagens de Dandicat na lida com o sofrer, a precariedade e a perda, quando seria demais seu penar? (SPENCER, 2020, p. 52; RODRIGUES, 1966)

A resistência à dor - e, para além disso, uma retórica de cura através da união da comunidade, o renascer no amor para não morrer do mal de amor, para *nos* curar, cantando este (afri)canto que é força, este dançar que é magia (BROWN, 2016b; TINCOÃS, 1975) - é o que, afinal, motiva todo o empreendimento de Spencer. Mas, talvez, o melhor resumo para seu trabalho esteja em sua análise da fantasia infanto-juvenil de viagem no tempo *Oakland Tales: Lost Secrets Of The Town*, de Brenner Summer (2012), romance que sugere "o significado do 'conhecimento preto' para a cura, a completude e a resistência às narrativas culturais racistas" - a mostrar o passado que não se viu passar (SPENCER, 2020, p. 92, tradução nossa; SIMONAL, 1970). Na trama, os adolescentes Jada e Ernesto aprendem a viajar no tempo com ajuda de Misty Horn, uma figura mística, e passeiam pela história da cidade de Oakland, descobrindo através dos anos as batalhas de pessoas pobres e racializadas de classes trabalhadoras, para muito além do que aprenderam na escola. No processo, Jada tem acesso às epistemologias e ao conhecimento cultural preto que, futuramente, permitirá que se torne uma doutora em astronomia a trabalhar em cinco continentes.

Através da viagem no tempo e do acesso a memórias culturais, Jada percebe que o passado que ela compartilha é experiência compartilhada, composta de outras pessoas que lutam para alcançar sonhos individuais e coletivos (...) Jada é também empoderada por entender os laços de sua comunidade. Laços comunitários são entendidos como o fundamento do ativismo e da emancipação (ibidem, p. 97, tradução nossa).

É este o espírito no centro do paradigma de Spencer: os processos de cura e de coletividade proporcionados pelo acesso a um senso de realidade tão aguçado que transpõe as fronteiras da própria realidade. As pessoas *conhecem* aquilo que *conhecem* para poder sobreviver, ela argumenta: "o conhecimento entendido como preto, que combina intuição, ciência, tecnologia e história, pode ser exatamente o que precisamos para manter a saúde emocional e sobreviver numa sociedade opressiva" (ibidem, p. 99).

6.3 UM COMENTÁRIO

Em comparação com as provocações de Miller, a imaginação histórica de Kelley e o gosto pela experimentação de Francis, não sabemos ainda quais serão as implicações do paradigma de Spencer e seu impulso classificatório e otimista, imprudente pelo aceno aberto e desregrado às estruturas do mundo como o conhecemos. Dada sua recente publicação, ainda não é possível avaliar os possíveis desdobramentos e influências que a proposta de construção do afrossurrealismo enquanto um gênero da ficção especulativa narrativa pode vir a suscitar, ou mesmo quais poderiam vir a ser os próximos paradigmas e suas próprias improvisações particulares desta história parcialmente inventada, parcialmente encontrada.

Porém, para além de qualquer crítica ou limitação que possa ser destacada nas construções de Spencer, ou mesmo de suas instâncias na criação de definições e classificações, muito me interessa sua recuperação frontal de um aspecto que ora inadvertida, ora proeminentemente atravessa cada um dos quatro cortes aqui explorados: a percepção do tempo em si - linear para uns, espiralar para outros. Como delineado brevemente ao longo do primeiro corte, a qualidade temporal é importante para o manifesto de Miller - o futuro-passado do Agora Mesmo que em muitos sentidos poderia ser vinculado à narrativa de Delany e suas considerações sobre a natureza da escravidão, em que "tudo é sempre agora" (SHEPHARD, 2019) - tanto quanto a "ficção científicada preta focada no presente" é para a abordagem de Spencer.

Se o primeiro e o terceiro mundo colapsaram, como diz Miller (2009a), o que vivemos hoje é o afrossurreal. No último capítulo, antes de me despedir com o encerramento (provisório) desta canção, desejo voltar-me para um último e breve exercício sobre o tempo afrossurreal e suas particularidades possíveis, tanto expandindo seus atritos (já brevemente comentados) para com o afrofuturismo (e sua ênfase no tempo futuro) quanto rapidamente improvisando sobre uma poética afrossurreal das, para as e *pelos* futuridades.

7. terceiro intervalo: AS ARTES DO PRESENTE

"Tyros, o Americano, um dia voltou seu olhar de sua mesa de relógios, cuspiendo para longe um grão de poeira.

'Ah, pff!', disse ele. 'Não há nada mais a se fazer além de armar o fluxo do tempo? [set the flow of time]'"

Henry Dumas (2003, p. 176, tradução nossa), *The University of Man*

7.1 TENSÕES COM O AFROFUTURISMO

O paradigma de Spencer é assertivo, mas não é o único nem o primeiro a se debruçar sobre as fronteiras do afrossurreal. Da dicotomia categórica entre afrossurrealismo e afrofuturismo presente já no Manifesto de Miller (2009a), toda uma polêmica se gerou: ao longo da década seguinte à sua publicação, deu-se em diferentes autores uma série de análises quanto às aproximações e dissensões entre as duas esferas, nem sempre isenta de contradições e dissonâncias. O que está em disputa é a própria narrativa de estéticas definida pela divisão entre fabulações do presente, por um lado, e do futuro, por outro. O próprio Miller dedicaria uma boa parte de seus textos posteriores a expandir essa diferenciação, ocasionalmente de forma crítica à segunda instância:

Com a ascensão do Afrofuturismo, vi muitas características do Futurismo nele se embutirem. O Afrofuturismo passou a refletir o mesmo amor pela velocidade, a mesma crença na superioridade da tecnologia contra o manual, e em seu âmago parecia trabalhar rumo ao estabelecimento do nacionalismo. Apesar de - e talvez por causa de - carecer da coesão que um manifesto providencia, o Afrofuturismo começou a se desviar para a superstição, o anti-intelectualismo e a exclusão. Acredito que havia algumas pessoas testemunhando a mesma coisa, mas sem nenhuma outra alternativa. O artista vanguardista preto, a artista mulher, o artista gay, os desprivilegiados e pouco ou mal representados não tinham nada no zeitgeist contemporâneo que especulasse numa visão coletiva, unificante e em tempo real (MILLER, 2016a, tradução nossa).

É claro, tais declarações podem ser questionadas por artistas e acadêmicos que se debruçam sobre a estética afrofuturista, uma vez que a multiplicidade também faz parte desta. Em outro texto, Miller (2017) aprofunda sua caracterização ao afirmar que, enquanto o afrofuturismo busca a inserção de elementos afrocêntricos em seu panteão e a centralização no continente africano como forma de realçar sua especificidade (que, sugere-se, está atrelada ao essencialismo), o afrossurrealismo busca o *aqui e agora* da situação preta contemporânea,

levando-o a negar aquilo que identifica como tentativas de "fazer do afrossurreal uma categoria do movimento afrofuturista" (MILLER, 2016a, tradução nossa) - o que inclusive poderia significar uma recusa ao afrofuturismo 2.0 enquanto termo guarda-chuva de Reynaldo Anderson (2016) apropriado por Spencer (2020) para descrever a ficção especulativa preta⁸⁶. É uma posição semelhante à de Nnedi Okarofor (2019, tradução nossa), que similarmente recusa a alcunha de afrofuturista, até então atrelada a seu trabalho, em favor de se definir como africanfuturista [*africanfuturist*]. Segundo ela (e um espírito semelhante pode muito bem ter animado o empreendimento de Miller),

1. O termo afrofuturismo teve várias definições e algumas das mais proeminentes não descreviam o que eu estava fazendo.

2. Eu era chamada desta palavra [uma afrofuturista] quer eu concordasse ou não (não importa o quanto eu publicamente resistisse a ela) e porque a maioria das definições estavam ao largo, meu trabalho estava sendo lido erroneamente.

3. Eu precisava retomar o controle de como eu estava sendo definida (ibidem).⁸⁷

Francis (2013a, p. 105, tradução nossa) ecoa, em parte, algumas dessas preocupações, adicionando, também, suas próprias considerações para com a especificidade da linguagem cinematográfica. Para ela, se o afrofuturismo está preocupado com "imagéticas de ficção científica, temas futuristas e inovações tecnológicas na diáspora africana", com o avançar no tempo e nas estrelas para o fazer do ziriguidum (MOCIDADE, 1984), os filmes afrossurrealistas "podem parecer como se tivessem sido enterrados na terra e emergido no oceano. O afrossurrealismo pode ser um *sob-realismo* [*sous-realism*], um realismo abaixo (de)".

⁸⁶ Vide nota número 81.

⁸⁷ O termo afrofuturismo tem diversas definições, de fato. Ainda que não caiba aqui mergulhar em todas elas, considero importante destacar que o ensaio de Okarofor oferece, desde já, um atrito para com a definição de Miller, o que indicaria um novo atrito interno para também a própria definição impossível de afrossurrealismo. Para ela, o afrofuturismo é uma subcategoria da ficção científica e o "africanfuturismo é similar ao 'afrofuturismo' na maneira como pretos/as no continente e na diáspora estão todas conectadas pelo sangue, espírito, história e futuro. A diferença é que o africanfuturismo é mais específica e diretamente enraizado na cultura, história, mitologia e ponto de vista africanos que então se estenderia à diáspora preta, e não privilegia nem se centra no Ocidente. (...) O africanfuturismo não TEM DE se estender para além do continente africano, ainda que frequentemente o faça. Seu pressuposto é não-ocidental; seu pressuposto/centro é africano. Isso é distintamente diferente do 'afrofuturismo' (a palavra em si foi cunhada por Mark Dery e sua definição posicionava temas e preocupações afro-americanos no centro da definição. Note que neste caso, estou definindo "afro-americanos" como aqueles que são descendentes diretos dos africanos roubados e escravizados no tráfico escravista transatlântico)" (OKAROFOR, 2019, tradução nossa).

Eu me atraí para a qualidade do blues [*bluesiness*] de diversos filmes experimentais pretos. O afrofuturismo, em contrapartida, não tem essa aparência gasta geralmente - não parece feito à mão. Sinto que muitos dos trabalhos que vejo conectados a ele são de fato futuristas, suaves, sutis e com uma aparência nova porque provavelmente são digitais. O que faz sentido já que é sobre o futuro e sobre a tecnologia como um mecanismo de futurizar. *Afronauts*, de Frances Bodomo, pode ser digital mas é sobre um foguete especial feito à mão. Então está no ínterim (GRIFFIS, 2015b, tradução nossa).

O passado, para Francis, também ganha lugar especial nesta distinção:

Pode haver algo no afrossurrealismo sobre evocar um passado. Os filmes de Kevin Everson recontam o passado. Seu fazer cinematográfico caminha numa beira entre ficção e não-ficção que eu considero afrossurrealista. Quando filmes experimentais fazem seu trabalho mais empolgante, eles estão mergulhando em um interior, são introspectivos e exploram o passado como um imaginário (ibidem).

Yasmina Price (2022, tradução nossa), por sua vez, encontra a cisão não tanto no âmbito da produção quanto no engajamento das duas formas para com o real. A diferença central, diz ela, é que "enquanto o afrofuturismo imagina futuros que não são predeterminados por uma realidade presente global, ele não necessariamente questiona essa realidade", ao passo que o afrossurrealismo disputa "o monopólio de uma realidade normativa e universal". Ainda assim (ou talvez exatamente por isso), Miller não hesita em defender a presença de Sun Ra, considerado pai do afrofuturismo, dentre o afrossurreal:

Em *Space is the Place: The Lives and Times of Sun Ra*, o Afrofuturismo é o lugar "onde a cultura material das religiões populares das culturas afro-americanas é usada como tecnologia sagrada para controlar realidades virtuais"; essa é a melhor definição dos movimentos criativos de Sun Ra em direção ao afrofuturismo, mas considero como afrossurrealistas suas técnicas expressivas. O livro *Pathways to Unknown Worlds: Sun Ra El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954-68* ilustra o afrossurrealismo na prática, pois ele criou aplicações para suas teorias no mundo real e no tempo presente (HAZEL, 2012a, tradução nossa).

Ra também está presente entre os surrealistas de Kelley, que por sua vez elogia a distinção feita por Miller por seu comprometimento com "o real, o agora, e com a ação" (KELLEY, 2017, tradução nossa). Em outro texto, porém, ao citar o afrofuturismo como o portal para novos amanhãs de uma nova geração de artistas pretos, Kelley se afasta do autor do Manifesto e afirma que a busca afrofuturista não é voltada para (a reconstrução futurista de ou baseada em) um passado africano romantizado: trata-se de um reconhecimento de nossa catástrofe histórica e atual, concomitante à imaginação de um caminho para a

liberdade, tão enraizado na tradição quanto dedicado à ilimitada experimentação; segue a asseverar: "O afrofuturismo, em sua melhor face, é o entrelaçamento entre o surrealismo e a tradição radical preta, ou o que o escritor D. Scot Miller - através de Amiri Baraka - chama de 'Afrossurrealismo'" (KELLEY, 2022, p. xxvii, tradução nossa). E, nesse sentido, recuperando o caráter temporal dessa encruzilhada, Eshun (2015, n.p.) é feliz ao sugerir que não necessariamente a ficção científica está preocupada com o futuro, mas sim em "articular trocas entre seu futuro preferido e seu devir presente", de forma ao afrofuturismo figurar não apenas na projeção de contra-futuros, mas também na produção de ferramentas para intervir no atual regime político. Afinal,

As populações negras do continente americano são as descendentes diretas de alienígenas sequestrados, levados de uma cultura para outra. Os seus antepassados, separados dos seus territórios originais, foram abduzidos como escravos para o Novo Mundo. Na(s) América(s), passaram por um processo constante de apagamento das raízes – separados de parentes ou de pessoas da mesma comunidade, impossibilitados de falarem as próprias línguas, com os corpos encarcerados, impedidos de seguirem as suas tradições culturais. Ao longo dos séculos, os descendentes dos aliens, já despossuídos da própria narrativa, foram incorporados como o órgão estranho dessa nova sociedade híbrida: contidos e rechaçados pelo corpo social – caçados e assassinados pela polícia e cerceados pelas grades de novas prisões. (FREITAS, 2015, n.p.)

Alienígenas no (próprio) M/mundo, as diásporas negras bem conhecem o entrelace do duplo trauma passado (a escravidão) e presente (a violência estatal que ronda a dívida impagável). Cá estamos nas espirais do tempo (em quais delas? todas elas): o presente - o agora e o além - o amanhã, pelo qual nos responda quem puder que irá nos acontecer (VIANA, 1978) -, não deixam de ser elementos (profundamente) implicados uns nos outros e não obrigatoriamente excludentes nas possibilidades desenhadas pelas tramas da canção do afrofuturo.

Babel se ergue nos desencontros - mas também no diálogo da polivencialidade. Já em 2009, na mesma edição em que Miller publicara seu Manifesto, concordaria o crítico Greg Tate, frequentemente associado ao afrofuturismo:

Viver na América preta [sic] significa que você já está vivendo em "ficção científica" - tendo nascido para ser selvagemmente visionária e inclinada ao futuro em forma, função, contexto e aparência. Não há escolha, na realidade (...) Mas vamos falar sério neste texto: os termos ficção científica preta, Afrofuturismo, Afropunk, pós-preitude, Surrealismo Preto, Black Dada Nihilismus, etc., nascem todos de tentativas de acomodar e simular a estranha realidade de ser preto (e de "ser e o nada" preto⁸⁸) no não tão Novo Mundo

⁸⁸ Referência ao ensaio *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, traduzido como *O Ser e o Nada*, de Jean-Paul Sartre, publicado originalmente em 1943.

em formas não-vistas no canal BET. Ainda assim, todos esses termos são na verdade redundantes - ser preto na América [sic] por si só significa o material definitivo para a revista *Weird Tales* (TATE, 2009, tradução nossa).

O artista David Alabo também encontra semelhanças entre as duas orientações, afirmando que, enquanto o afrossurrealismo nos incentiva a pensar o que será a liberdade para gentes pretas no futuro, o futurismo e o surrealismo convergem na medida em que ambos se apoiam no especulativo, isto é, em "infinitas possibilidades que seguem a mudar, com o tempo como sua principal influência" (HLONGWANE, 2020, tradução nossa). E, ainda que admita a distinção entre a alta tecnologia e a propensão tanto a tempos passados e futuros distantes, de um lado, e a baixa tecnologia centrada no presente de outro, Womack (2013, p. 170-171) afirma que artistas afrossurrealistas também são afrofuturistas, tendo dificuldade de separar estes dois ideais em seus trabalhos, a exemplo de Krista Franklin, que gosta tanto do choque entre estes conceitos quanto da perspectiva de que eles ainda estão sendo definidos. Para Womack,

São dois lados de uma mesma moeda, com influências e paladinos compartilhados. Hoje, as duas estéticas estão tão entrelaçadas que é quase impossível falar de uma sem falar sobre a outra. Para o Afrofuturista, o futuro pode ser místico e a tecnologia pode ser mítica (ibidem, tradução nossa).

Spencer (2016, p. 210-211), em certa medida, também se questiona: por que separar modulações tão similares? Ambas oferecem estratégias para abordar a opressão racial, ainda que partam de metodologias diferentes para estabelecer suas agências. Para a autora, analisar essas diferenças e similaridades nos permite alcançar conversas com maiores nuances sobre a relação entre pessoas oprimidas e o poder, o trabalho e a tecnologia. Mesmo Miller (2011, tradução nossa), em sua constante recusa do afrofuturismo, reconheceria o apelo de Will Alexander, um dos autores citados no Manifesto, às duas estéticas, estabelecendo comparações desde a "ficção científica semi-utópica de Octavia Butler a homenagens distópicas a Delany e à expansiva cosmologia de Sun Ra". Ainda neste sentido, a despeito das críticas feitas em outros espaços e possíveis contradições para com as mesmas, num caminho sóbrio como o defendido por Womack - e ao qual particularmente me alinho neste ensaio -, uma fala de Miller busca conciliar ambas as possibilidades e práxis artísticas:

o Afrossurreal ofereceu uma alternativa ao ludita, ao místico e, mais tarde, ao anti-consumista em mim (...) Então, em minha experiência pessoal, vejo ambos [afrossurrealismo e afrofuturismo] num *continuum* no qual um complementa o outro. Para mim, não são termos mutuamente exclusivos. No entanto, parece que muitos gostariam que se tratasse de uma situação de um

ou outro [*either/or*]. O Afrossurreal é sobre "ambos/também" [*both/and*] (HAZEL, 2012a, tradução nossa).

7.2 AGORA MESMO / à futuridade

"Meu Deus." Ele recuou da porta de volta à varanda. "Que mal é esse que tem aí dentro?"

"Não é mal, é só tristeza. Venha. Entre de uma vez" (MORRISON, 2007, p. 24)

O Agora Mesmo. O futuro-passado suspenso entre o que foi e o que será (MCCOY, MURPHY, 2019); "O futuro está aí há tanto tempo que agora é passado" (MILLER, 2009a, tradução nossa).

O tempo da escassez, informado por um passado problemático e um futuro precário. Como pode um passado tão brutal ser esquecido quando ele é tão constituinte do presente? (MCCOY, MURPHY, 2019) Como pode ser esquecido, se "os escravizados são nossos contemporâneos"? (HARTMAN, 2021b, p. 213) Como esquecer, se o futuro-passado é o tempo da sobrevivência da escravidão? "Eu também vivo no tempo da escravidão", anuncia Hartman (ibidem, p. 168), "o que significa que estou vivendo no futuro criado por ela. Esse tempo é o da contínua crise da cidadania".

Eu perdi o chão num mundo que girava à minha volta: os compradores seguindo seu caminho pelo labirinto do mercado; a onipresença das faces de Jesus; o sarapintado mar de guarda-sóis sombreando a cabeça das comerciantes. Tudo regredia e formas arcaicas assumiam seu lugar. Confundi uma mulher vendendo roupas mortas de *obruni* [estrangeira] por um *feitor de roupa velha* (agente de roupa usada) do século XVI. Uma era se sobrepunha à outra. A aparição de escravos e soberanos pairava sobre a cidade. (ibidem, p. 75)

Como o tempo de Sethe, a ex-escravizada protagonista de *Amada*. O tempo da mulher que, confrontada pela possibilidade de ser recapturada após fugir do cativo, decide matar os próprios filhos a deixá-los viver o que ela viveu - e consegue, pelo menos com uma: a bebezinha já-engatinhando?, cuja lápide comporta apenas uma palavra.

Amada.

Toda lida findou pra você descansar - nos meus braços - em pedaços. (MARÇAL, 2014c)

Sua casa, o 124, se tornou rancoroso. Dos que viviam lá, apenas Sethe e sua filha, Denver, restaram. A avó, Baby Suggs, morreu com um desejo de provar cores. Os filhos,

Howard e Buglar, fugiram à primeira chance. O marido, Halle, nunca completou a travessia da fuga - da última vez que alguém o viu, seus olhos haviam se tornado fixos e sua boca, melada da manteiga que ele mesmo batia. E o fantasma da bebezinha já-engatinhando? estava lá com elas; fazendo companhia a Denver, impedindo Sethe de esquecer o que havia feito. Até a chegada de Paul D, pelo menos. É ele quem expulsa a tristeza daquela casa - até que Amada ressurja do fundo das águas.

*

Por que não havia nada que seu cérebro recusasse? Nenhuma miséria, nenhuma tristeza, nenhuma imagem odiosa detestável demais de se aceitar? (...) Mas a cabeça dela não estava interessada no futuro. Cheia do passado e com fome demais, não havia espaço para imaginar, quanto menos planejar, o dia seguinte (MORRISON, 2007, p. 103-104).

O crioulo no morro está invocado, no miserê; desce o morro, não encontra trabalho, nem feijão para comer - aquele mesmo cuja folha preá comeu, preá comeu, a despeito do dinheiro tão pouco e trabalho por demais (CANDEIA, 1978c; IVONE LARA, 1982). Segue-se "trabalhando a massa". É o que Sethe faz. *Trabalhar a massa*. "Nada melhor do que isso para começar o trabalho sério de manter distante o passado mais um dia" (MORRISON, 2007, p. 107).

"O inferno, o trágico, o abismo". No fim de sua obra, Kelley admite um lado do surrealismo preto não dedicado aos sonhos, mas aos "pesadelos, as assustadoras alucinações embedadas no inconsciente coletivo preto" (KELLEY, ROSEMONT, 2009, p. 353). É o que encontra nas obras de Henry Dumas, Amiri Baraka, Richard Wright, Ralph Ellison e, por fim, Adrienne Kennedy - a "loucura" como expressão da dor psíquica, física e material no lugar da possibilidade (KELLEY, 2017). Pois, "para um corpo racializado, o trauma que desumaniza não é uma marca gerada em um passado remoto", mas uma inscrição reatualizada no cotidiano - e elaborar sobre ela "nem sempre garante que a cena da colonialidade pare de se repetir" (GUEDES, 2019a, p. 35).

Tudo é agora *é sempre agora* não vai existir nunca um tempo em que
eu não esteja agachada e olhando outros agachados também estou
sempre agachada o homem no meu rosto está morto o rosto dele não
é meu a boca dele tem um cheiro doce mas os olhos são travados
(MORRISON, 2007, p. 282, grifos nossos)

Quando Sethe, novamente sozinha com Denver em casa após Paul D abandoná-las ao descobrir sobre o assassinato que cometera, descobre que sua filha voltou do além-mundo

para visitá-la, é ali que ela decide se isolar; a despeito do emprego, que logo perderia; da fome, que logo as assombraria; da culpa, que não conseguiria afastar; de Amada, a quem não conseguiria convencer que amava. Toda a solidão, o orgulho, a recusa às ofertas de ajuda, a coluna ereta demais que sustentara durante todos aqueles anos sob os olhares de julgamento - tudo comprovava que sempre estivera certa. "Você voltou aqui para mim e eu tinha razão o tempo todo: não existe mundo nenhum do lado de fora da minha porta" (ibidem, p. 247).

"Seu amor é grosso demais", Paul D lhe dissera; mas amor ralo não é amor (ibidem, p. 223). Pouco lhe importava que ele contasse suas pernas - *Você tem duas pernas, Sethe, e não quatro* -, ela deveria ter voltado para lá? "Levado meus bebês de volta para lá?" (ibidem, p. 224). Ela sabia que

qualquer branco podia pegar todo o seu ser para fazer qualquer coisa que lhe viesse à mente. Não apenas trabalhar, matar ou aleijar, mas sujar também. Sujar a tal ponto que não era possível mais gostar de si mesmo. Sujar a tal ponto que a pessoa esquecia quem era e não conseguia pensar nisso. E, embora ela e os outros tivessem sobrevivido e superado, nunca poderia permitir que aquilo acontecesse com os seus. O melhor dela eram seus filhos. Os brancos podiam sujar a *ela*, sim, mas não ao melhor dela, aquela coisa bela, mágica - a parte dela que era limpa. Nenhum sonho impossível de sonhar se para saber se aquele corpo sem cabeça, sem pés, pendurado numa árvore com uma placa era seu marido ou Paul A; se entre as meninas que borbulharam no calor do incêndio da escola negra, ateadado por patriotas, estava a sua filha; se um bando de brancos invadira as partes pudendas de sua filha, sujaram as coxas de sua filha e atiraram sua filha para fora da carroça. Ela podia trabalhar no pátio do matadouro, não sua filha (ibidem, p. 333).

Sethe passara a acreditar nas últimas palavras de Baby Suggs, que, no dia final de sua vida, levantou-se da cama e anunciou aquilo que aprendera em seus sessenta anos como escrava e dez enquanto liberta: que "não havia má sorte no mundo, e sim gentebranca. 'Eles não sabem quando parar'" (ibidem, p. 146). Pois, se o final fosse feliz, não as perdoariam - não as *perdoarão* (BROWN, 2016c). Sethe se protege dos brancos (aqueles que tomaram o leite de seus filhos, que retalharam suas costas e nela abriram uma árvore, mas uma árvore que não rende frutos, nem dava a vida, uma árvore-rastro da chibata, de pele morta e insensível) num mundo infestado de passado que ela mesma criou; do qual ela mesma não sabe se livrar. O não-tempo à sua espera (ibidem, p. 256), o espaço intemporal de onde Amada viera e que tanto tinha em comum com seu próprio espaço no 124. O não-tempo onde tudo era sempre *agora*.

Como sonhar a fuga diante da condição daquilo que Gilroy (2012, p. 379, 381) chama de ser em estado de dor? Da melancolia que caracteriza a negatividade, a dissonância e a tensão do registro do tempo fundado por uma relação distintiva com a presença da morte que

derivada da escravidão e da colonialidade? Como sonhar se o fracasso do corpo preto no M/mundo como o conhecemos "é um contínuo no tempo" (GUEDES, 2019a, p. 35), se tudo no Mundo, este que é moinho, acontece, e acontece de não mais se saber amar (CARTOLA, 1974), amar à pretitude que deve, *precisa*, ser amada? Em nossa canção, o atabaque chora, e chora também o amor em mim (TINCOÃS, 1977b). Como sonhar se, A/agora M/mesmo, o que há é devastação e gravidade, forças antipretas que impedem nossos corpos (outrora especulados, mas detentores da potência de ser especulativos) de dançar - cantar - flutuar?

O tempo do Agora, cheio de passado e com fome demais.

O tempo da negritude é o tempo do paradigma; não é uma temporalidade que possa ser entendida com as ferramentas epistemológicas à nossa disposição. O tempo da negritude não é um tempo, porque ninguém pode conhecer uma plenitude da negritude distinta da escravidão. (...) Os negros estão constituídos por uma violência que separa o tempo do paradigma (tempo ontológico) do tempo *dentro* do paradigma (tempo histórico). (WILDERSON, 2021, p. 247-248)

*

"Me diga uma coisa, Selo." Os olhos de Paul D estavam congestionados. "Me diga uma coisa. Até que ponto um negro tem de aguentar? Me diga. Até que ponto?"

"Até onde ele conseguir", disse Selo Pago. "Até onde ele conseguir."

"Por quê? Por quê? Por quê? Por quê? Por quê?" (MORRISON, 2007, p. 313)

Como empreender a fuga do redoma de vidro onde, sob a pressão e o calor do clima inóspito, as vinhas do ontem se entremeiam às do agora?

MOTEN: Um pensador realmente brilhante chamado Frank Wilderson escreveu esse livro chamado *Red White And Black*. E nos agradecimentos do livro, ele fala sobre a importância desta "ideia e de algumas outras gentes cujo trabalho exigiu que eu permanecesse no fundo do navio a despeito de minhas fantasias de voo". Permanecer no fundo do navio. Mas a razão pela qual considero tão importante permanecer no fundo do navio é porque o que estava acontecendo nesses navios eram precisamente fantasias de voo, e nossa capacidade de fantasiar sobre o voo. Fantasia vem de *fantasie*, a palavra alemã para uma certa noção da imaginação, como um voo imaginativo, que produz uma capacidade imaginativa radicalmente disruptiva, era isso o que fazíamos no fundo do navio. O fundo do navio era uma linguagem. A razão pela qual pensamos sobre o fundo do navio quase como um ícone de brutalidade não [é] porque ele encerrou absolutamente nossas capacidades, nossas capacidades emocionais, nossas capacidades eróticas, nossas capacidades imaginativas. A razão pela qual esses navios eram tão ruins era porque todas essas capacidades ainda estavam ativas. É assim que você consegue sentir. Se tudo isso estivesse morto em nós, não seria tão ruim. Estávamos vivas naquele navio, ainda pensando, ainda

querendo, ainda desejado. Ainda cantando, ainda rindo, ainda gozando, tudo ainda estava ativo, por isso o navio era tão ruim (JAFA, 2013).

"Há fugas à imaginação no porão do navio" (MOTEN, 2021, p. 139). Por isso corremos, para muito além da BR-3 (TORNADO, 1971). Que larguem minha fantasia, *minhas fantasias*, que agonia!, deixem-me brincar o carnaval (BEIJA-FLOR, 1988) - pois quando a Vida parece um caminho sem volta, o sonho - *os sonhos* e seus sonhadores - desabam e o amor fraqueja, há um grito - o grito do objeto em resistência; o grito da canção atonal que vem falar de um dia melhor (EVINHA, 1971). Nas espirais do tempo, onde "tudo vai e volta, nunca o mesmo, mas o semelhante" (MARTINS, 2021a, p. 216), inventa-se o cais; *invente o cais* - a rota, a fuga - e saiba a vez de se lançar (NASCIMENTO, 1972). Se, afinal, as demandas dos escravos no presente têm a ver com o cumprimento da promessa da abolição, que excedia o mero fim da propriedade de escravos, nosso tempo segue vinculado ao deles. "Com que finalidade alguém evoca o fantasma da escravidão senão para incitar as esperanças de transformar o presente?" (HARTMAN, 2021b, p. 213-214). Como que finalidade alguém olha para o Mundo, senão para desmantelá-lo? Com que finalidade alguém olha para o agora, *improvisa* sobre o agora, senão para sonhar?

O trauma que acomete as vidas negras é um evento cotidiano, impossível de ser mensurado pelos marcadores sociais de vulnerabilidade, ou resolvido nas dinâmicas da representação e da visibilidade. A negrura que reveste nossos corpos é paisagem do tempo que se sobrepõe em camadas, carrega vestígios de um passado que não para de se atualizar, e nos impõe a difícil tarefa de *armadilhar o presente*, trabalho que não cessamos de fazer para seguir neste mundo (GUEDES, 2019a, p. 158, grifos nossos)

Gilroy (2012, p. 409) destaca que o movimento de Morrison e outros/as escritores/as contemporâneos, ao retornar à escravidão e explorá-la na literatura imaginativa, forneceu um meio de reencenar confrontos entre as premissas da modernidade, baseadas nos pressupostos do pensamento racional e científico pós-iluminista, e o suposto primitivismo dos escravizados. Mesmo no seio das sociedades ocidentais, como Martins (2021b, p. 30) destaca, sobrevivem outros modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo, *contra a flecha do tempo*, e expressá-lo como transgressão e experiência estética: linguagem (poética). Por isso nosso sonho não termina - não vai terminar. Nosso povo - nossa gente -, conjugando no presente o verbo *resistir*; *Palmares, balaios, malês, alfaiates, fugas, guerrilhas, combates, mão na cara, dedo em riste, pagodes, fundos de quintal, candomblés, jongos, blocos, afoxés* - assim também o objeto resiste (CLAUDINHO & BOCHECHA, 1996; ALCIONE, 1987), na palma da mão, na palma da mão. O que Sethe chama de "memória" - "*Algumas coisas você*

*esquece. Outras coisas, não esquece nunca. (...) O que eu lembro é um quadro flutuando fora da minha cabeça. Quer dizer, mesmo que eu não pense, mesmo que eu morra, a imagem do que eu fiz, ou do que sabia, ou vi, ainda fica lá. Bem no lugar onde a coisa aconteceu (...) Não vai sumir nunca. Mesmo que a fazenda inteira - cada árvore, cada haste de grama dela morra. A imagem ainda está lá, e mais, se você for lá - você que nunca esteve lá -, se você for lá e ficar no lugar onde era, vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando você" (MORRISON, 2007, p. 60) - , como Nyong'o (2018, p. 206) aponta, "não é uma história para ser passada adiante", mas oferece aquilo que, sobre as nossas cabeças e abaixo de nossos pés, se configura como elementos do presente a oferecer "rastros de um passado que não é inteiramente passado" (GUEDES, 2019a, p. 16). Este não é um chamado para esquecer de tudo, as dores do mundo (HYLDON, 1975); se não há espaço para existir no território organizado - *ordenado* - para e por homens brancos, onde as definições pertencem aos definidores e não aos definidos (MORRISON, 2007, p. 255), o gesto de escavar e recolher esses restos é imbuído da crença de que também eles contém uma possibilidade de futuro que não foi previamente imaginado.*

Agora Mesmo; à futuridade.

O tempo escavado com ferramentas ancestrológicas convida a um giro descolonizador para dentro de nós mesmas e da terra, desde onde escorre o desejo. Trata-se de escavar o futuro abaixo de nossos pés, porque o passado mal sepultado pesa sobre nossas cabeças, porque a história colonial nos apresenta como dívida aquilo que é mais bem a nossa dádiva (ibidem).

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um *tempo espiralar*, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (MARTINS, 2021b, p. 63, grifos nossos).

Futuridade. Aquilo que precisará ter acontecido; o tempo do "como se" - "como se" nossas aspirações estivessem sendo ou já houvessem sido realizadas", baseado na realização de um futuro diferente (CAMPT, 2021, p. 24, tradução nossa). Tempo de sonhos; de movimento. Tempo espiralar que se curva para frente e para trás, "sempre em processo de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos" (MARTINS, 2021b, p. 23). Tempo de *armadilhar o presente* - na improvisação ("a acentuação do *aqui e agora*"), sempre dada num quadro comunal, a afirmação coletiva da força da vida presente (SODRÉ, 2019, p. 133, grifos nossos). Pois, "se o futuro está para ser moldado, e o presente é colapso,

esgotar o que existe é a condição de abertura dos portões do impossível" (MOMBAÇA, 2021a, p. 112).

*

Não era uma história para ser passada adiante.

Então a esqueceram. Como um sonho desagradável durante um sono agitado. De vez em quando, porém, o farfalhar de uma saia soa quando acordam, e os nós dos dedos que roçam uma face no sono parecem pertencer a quem dorme. Às vezes, a fotografia de um amigo próximo ou parente - quando olhada por muito tempo - muda, e alguma coisa mais familiar que a face querida em si ali se instala. Podem tocar aquilo se quiserem, mas não tocam, porque sabem que as coisas nunca mais serão as mesmas se tocarem.

Esta não é uma história para passar adiante (MORRISON, 2007, p. 362-363).

Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem; pois que cantem e dancem e toquem o rito do tempo que virá, que foi, que está; que passa e há de passá (MARTINS, 2021b, p. 23; MC THA, 2020b) Como o afropessimismo e o otimismo preto⁸⁹, poderiam o Agora e a futuridade (ambos contidos um no outro) serem apenas amigos, nesse não encontro íntimo que é "parte de um episódio maníaco-depressivo contínuo chamado radicalismo preto/vida social preta"? A travar um duelo de amor, de onde surge a Vida em seu esplendor? Poderia ser (poderíamos transformar, imaginar, fabular) o melhor lugar do mundo (no) aqui e agora? Movidos - movimentados - ritmados por amor à pretitude - o maior amor de todos (que) está a acontecer conosco -, este "programa de desordem absoluta" como o peso da fina tonalidade da/na canção preta, aquilo mesmo que Moten, Jafa e, claro, Du Bois encontram em seus sonhos de liberdade - que mesmo em meio a toda a tristeza das Canções de Lamento, há uma esperança; que "as cadências suaves do desespero muitas vezes se transformam em triunfo e confiança serena"? (MOTEN, 2021, p. 187; BEIJA-FLOR, 1978; GIL, 1977; HOUSTON, 1985; FANON, 2022, p. 32; DU BOIS, 2021, p. 285)

*

"Sethe", diz ele, "eu e você, nós temos mais passado que qualquer um. Precisamos de algum tipo de amanhã".

Ele se inclina e pega sua mão. Com a outra, toca seu rosto. "Você é a melhor coisa que existe, Sethe. Você é". Seus dedos seguram os dela.

⁸⁹ "Para Wilderson, a negação da pretitude é a base a partir da qual a sociedade civil e sua vida etno-nacional cinematográfica são animadas; para Moten, a pretitude é a negação da sociedade civil, a partir da qual a vida social pode florescer" (NYONG'O, 2018, p. 173, tradução nossa).

"Eu? Eu?" (MORRISON, 2007, p. 360).

A única coisa no mundo que vale a pena começar:

A fuga, ora essa.

Pois, no fim das contas,

renascimento é necessário.

jam: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"Todo desejo
é um fim*

*e todo fim
é um desejo*

*então
o fim do mundo
é um desejo do mundo*

*que tipo de fim você deseja?"
Sun Ra (2012), *The End**

Ontem sonhei, pela primeira vez, com o fim do mundo. Estava no alto de uma ladeira em Campina Grande, era a rua que me levava da Universidade até a casa de minha avó-mãe adotiva em 40 minutos de caminhada. Algumas pequenas montanhas ao longe. Em perspectiva, elas ficavam quase abaixo de nós. A lua nasceu cheia e amarela na altura de nossas vistas, com o dia ainda um pouco claro. Eu chamei Ívina, minha prima-irmã para ver. De repente, a lua caiu, desceu do horizonte, saiu de quadro, em alguns segundos voltou girando, só para cair novamente. "Como será viver sem a lua?", calculei rapidamente, e uma explosão no horizonte me confirmou que não haveria mais lua. A explosão logo se seguiu do mundo em devastação que vinha em nossa direção, em segundos, tudo seria cinza e poeira. A lua é o satélite que garante que a Terra gire sobre seu próprio eixo. 'O fim do mundo é a explosão de um elemento que lhe é periférico, mas que acaba com tudo', Pensei isso ainda no sonho, enquanto decidia, de mãos dadas com Ívina, se iríamos tentar algum abrigo ou apenas testemunhar tudo aquilo. Eu não gostaria de sobreviver entre escombros, não mais. Acordei sorrindo, desejando que não sobrasse nada. Meu mundo acaba com fogo. (GUEDES, 2019a, p. 59)

O fim, o fim. Na medida do im/possível, esta é uma conclusão. Digo, pois ela nada conclui: neste passeio entre cortes, intervalos, estratégias de implosão do mundo, *sonhos* de implosão do mundo, músicas, danças e performances, não há possibilidade de concluir - de encerrar - de capturar. Não é assim que funciona esta canção. Não é tanto um toque - um chamado - para escrever um manual de ética, mas para "rasgar todas as recomendações que me impedem de aderir à linguagem do meu desespero" - "isto aqui é uma barricada! Não uma bíblia" (MOMBAÇA, 2021a, p. 27, 83). Neste sentido, concordo com Mombaça e sua in/definição de *quebra*, que tanto tem a dizer sobre o impulso que animou minha própria jornada neste trabalho:

É provável que este texto termine sem oferecer uma definição suficientemente bem articulada quanto ao que aqui se apresenta como "a quebra". Esse talvez seja o modo de a quebra - *menos como entidade*

autônoma do que como força incapturável - definir-se em sua resistência à definição. Assim, a quebra seria o que não se define, porém não por heroísmo pós-moderno, sim, por fracasso e insuficiência. A quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação plausível. Tendo como exemplo essa imagem, e finalmente me aproximando o mais possível de uma definição: o que aqui chamo quebra não são os estilhaços, mas o movimento abrupto, errático e desordenado do *estilhaçamento* (ibidem, grifos nossos, p. 24).

Quebrar o quê? As embarcações (VITORINO BRASILEIRO, 2019).

Vi coisas que imaginei (SOLANGE, 2019). Talvez, este trabalho sempre tenha sido uma busca pelo afrossurreal - necessariamente infundada; necessariamente fracassada, pois o fracasso no Mundo é a possibilidade - o desejo - de outro mundo.

Vi coisas que imaginei. Talvez, se amor for a mensagem, a missão é o fracasso - e, como a máxima fanoniana nos ensina, "Cada geração, numa relativa opacidade, deve descobrir sua missão, cumpri-la ou trai-la" (FANON, 2022, p. 207).

Coisas que imaginei. Habitando a penumbra do Entendimento, é ela o que leva nosso discurso a não ser ouvido - pois "falamos em línguas, como os proscritos e os loucos" (ANZALDUA, 2000, p. 229).

COISAS QUE IMAGINEI. O fracasso é a fuga - a fuga que é a Vida de nossa Vida; a fuga, em que "menos com menos dá mais e, portanto, nossas vidas negativadas se somam e se multiplicam à revelia"; a fuga para onde essas palavras rumam; fuga rumo à própria fuga, "ao domínio opaco, impreciso, mutante e especulativo da fuga", meu lugar cercado de luta, suor e esperança num (outro) mundo melhor; lá, onde tem samba até de manhã e cerveja para comemorar e cantar, cantar, cantar (CANDEIA, 1978d; MOMBAÇA, 2021a, p. 14, 109; CRUZ, 2007).

O fracasso - o estilhaçamento - deste Mundo é a imaginação de outro viver, conhecer e sonhar.

Nós somos o fracasso deste Mundo.

E que bom que sejamos.

(Ainda ouço pelos ares o retumbante grito de Zumbi) (MARTINS, 1976).

Talvez, o nome - *um* nome - seja menos importante do que a prática - o ato - o gesto - a capacidade da pretitude de reconfigurar a ideia do realismo e redimensionar gêneros - não mais como um chão estável, mas algo que se inverte (PASSÔ, 2022).

O afrossurrealismo é sempre um exercício a ser feito. Nunca uma forma fixa. Espectral, fantasmagórico, incorpóreo (e hipercorpóreo) por ser sempre fugidio; indefinível, inalcançável, belo. Caleidoscópico, pela multiplicidade de lentes possíveis. Incapturável. Parcialmente inventado, parcialmente encontrado, a ser nova e incessantemente inventado e encontrado. Onda, *somente onda*, ainda que dancemos a dança de suas marés, de maremotos, marés mansas; ondas que nos levam à tua dança, *nossa* dança do segredo e do in/visível (CASSIANO, 1976; LUNA, 2020). Assim como a afrofabulação de Nyong'o (2018, p. 20), não se trata tanto do caso de identificar um grupo de artistas pretas especificamente atentas ou preocupadas com esta prática, mas de explorar a função da criação de mitos da fabulação (ou, aqui, dos tensionamentos diversos do afrossurreal) como um terreno para práticas especulativas pretas; identificar quem é ou deixa de ser uma afrofabuladora (ou uma afrossurrealista) é perder de vista o mais caro. E o mais caro - a mensagem que é amor e morte - é que, se "o ato de escrever é um ato de criar alma, *é alquimia*" (ANZALDUA, 2000, p. 232, grifos nossos), e se escrevemos - especulamos - dançamos - *flutuamos* com nossos corpos, a "Arte Preta, ou seja, A Vida Preta, ou seja, (A Vida Contra) A Morte Preta, ou seja, O Eros Preto, é a produção contínua de uma performance" (MOTEN, 2023, p. 291); é que nós - os alquimistas - estamos chegando - estamos chegando nós - os alquimistas - com nossa canção de fina tonalidade pelo fim do mundo: a Vida que vai morar no infinito e vira-virou constelação (BEN JOR, 1974; DA PORTELA, 1974; MOCIDADE, 1989).

Escolha logo sua rota de fuga - *fuja, fuja, fuja*. (TANTÃO, 2020)

Mais um pouco vai clarear - mas, quando a luz do Entendimento não mais for guia; quando o Tempo e o Espaço, estilhaçados pela andança fugitiva, deixarem de figurar o horizonte do possível; quando a noite (sem lua!) chegar - e a noite *vai chegar*, como sei que vou, *vamos*, sonhar momentos de um mundo, *outro* mundo tão distante; aqui, quilombo-mítico de meu corpo, de *nossos corpos*, que fazem retumbar nossa canção de amor; aqui - no melhor lugar do mundo que é aqui e agora -, *nos encontraremos outra vez* (ZU, 1977; GIL, 1977; FUNDO DE QUINTAL, 1987).

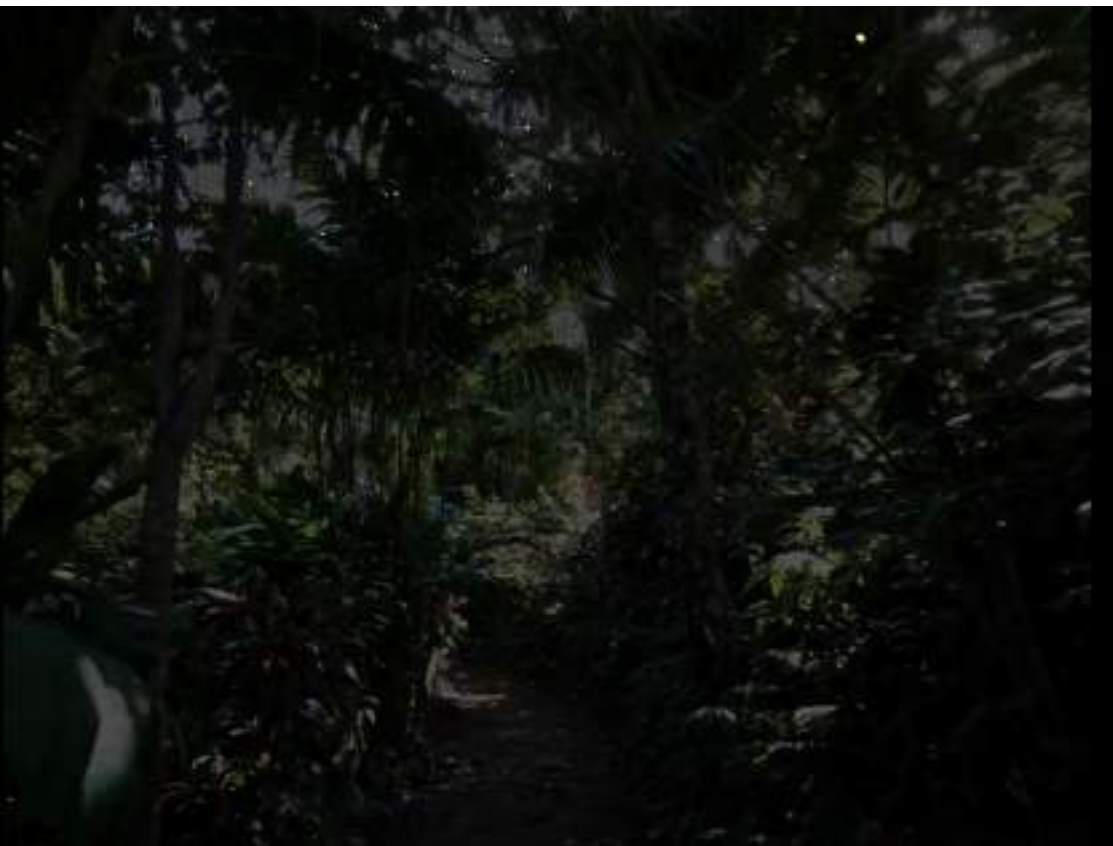
Mas, repito, esta canção não termina aqui.



Something our children's not
taught in schools



And the children's not





FIGURAS 41 A 43 - *Solmatalua* (2022), de Rodrigo Ribeiro-Andrade.

Se nos é possível oferecer alguma pista - qualquer pista, qualquer armadilha ou armadilhagem -, penso em *Solmatalua* (2022), filme-evento de Rodrigo Ribeiro-Andrade; as imagens e corpos em constante trânsito e movimento, pelas matas, pelo Atlântico, pelas vielas; o caminhar infundável - o *caminho* infundável; o itinerário infinito; a dança-odisseia sem fim. Andança, andança, andança... a fuga rumo à própria fuga.

Afinal, que tipo de fim você deseja?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABANI, Chris. **The Secret History of Las Vegas**. Nova Iorque: Penguin Books, 2014.

AHMED, Beenish. Henry Dumas Wrote About Black People Killed By Cops. Then He Was Killed By A Cop. **NPR**, 1 oct. 2015. Seção Code Switch. Disponível em: <<https://www.npr.org/sections/codeswitch/2015/10/01/433229181/hen...e-about-black-people-killed-by-cops-then-he-was-killed-by-a-cop>>. Acesso em 22 ago. 2022.

ALTERMAN, Peter S. The Surreal Translations of Samuel R. Delany. **Science Fiction Studies**, Vol. 4, No. 1, p. 25-34. Mar. 1977.

ANDERSON, Reynaldo. Afrofuturism 2.0 & the Black Speculative Arts Movement: Notes on a Manifesto. **Obsidian**, Vol. 42, No. 1 & 2, p. 230-238. 2016.

ANDRADE, Lucas Toledo de. **Os (des)caminhos da Exu-poética: nas encruzilhadas afrossurrealistas da criação de Criolo**. 2020. 157f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

ANZALDUA, Gloria. Falando em línguas/uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, Vol. 8, n. 1, 2000. p. 229-236.

ARCHER, Ina Diane. Filmmaker's Journal: Notes on The Lincoln Film Conspiracy. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013.

BAKARE, Lanre. From Beyoncé to Sorry to Bother You: the new age of Afro-surrealism. **The Guardian**. 6 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/dec/06/afro-surrealism-black-artists-racist-society>>. Acesso em 13 maio 2020.

BARAKA, Amiri. Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist. **Black American Literature Forum**, Vol. 22, No. 2, 1988. p. 164-166.

_____. The Changing Same (R&B and New Black Music). IN: **Black Music: LeRoy Jones**. Nova Iorque: Da Capo Press, 1998.

BARSON, Tanya. Modernism and the Black Atlantic. IN: BARSON, Tanya; GORSCHLUTER, Peter. **Afro-Modern: Journeys through the Black Atlantic**. Liverpool: Tate Publishing, 2010. p. 8-25.

BELO, Pollyane; GONÇALVES, Fernando. Performances da negação e da recusa: A Casa T* aquém e além da neurose representativa colonial. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**, v. 19 n. 3 (set-dez 2021), p. 135-156.

CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean; CONFIANT, Raphaël. **Elogio da crioulidade**. In: BERND, Zilá (Org.). **Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. CD-ROM.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. É possível falarmos em estética surrealista? IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 73-93

COKES, Tony. Filmmaker's Journal: resonanz.01 (2008–2013) notes / fragments on a case of sonic hauntology. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013.

COLI, Jorge. O âmago do desejo. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 751-757

CUNHA, Newton. Filosofia e surrealismo: A insuficiência da realidade. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 63-72

DAL FARRA, Maria Lúcia. Surrealismo e esoterismo: a alquimia da poesia. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 741-750

DANDICAT, Edwidge. **Clara da Luz do Mar**. São Paulo: Todavia, 2022.

DASH, J. Michel. Prologo. IN: GLISSANT, Édouard. **El discurso antillano**. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

DELANY, Samuel R. **Babel-17 e Estrela Imperial**. Rio de Janeiro: Morro Branco, 2019.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Reluze-Dumará, 1994.

DERY, Mark. Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. In: **Flame Wars**: the discourse of cyberculture. Durham and London, 1994.

DIAZ, Junot. **A Fantástica Vida Breve de Oscar Wao**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

DU BOIS, W. E. B. **As Almas do Povo Negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

DUE, Tananarive. **Ghost Summer**: Stories. Nova Iorque: Prime Books, 2015.

DUMAS, Henry. **Echo Tree**: the collected short fiction of Henry Dumas. Minneapolis: Coffee House Press, 2003.

EDDY, Cheryl. The cult of Fanaka. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Arts and Culture. Vol. 43, No. 24, 19 maio 2009.

ELLISON, Ralph. **O Homem Invisível**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. IN: FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

_____. Hackeando o Sujeito: feminismo negro e recusa além dos limites da crítica. IN: ARIAS, André; BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. (Org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: n-1 edições, 2021.

_____. **Homo Modernus: para uma ideia global de raça**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

FRANCIS, Terri. Afrosurrealism in Film/Video. **Black Camera**, Vol. 3 n. 1, 2011.

_____. Introduction: The No-Theory Chant of Afrosurrealism. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013a.

_____. The Afrosurrealist Film Society. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013b.

_____. Meditation. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013c.

_____. Of the Ludic, the Blues, and the Counterfeit: An Interview with Kevin Jerome Everson, Experimental Filmmaker. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013d.

_____. Cosmologias da produção cultural negra: Uma conversa com o cineasta afrosurrealista Christopher Harris. In: SIQUEIRA, Ana [et al.] (Org). **21 FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

_____. Introdução ao Afrofuturismo: um curto-circuito temporal. **INCUBADORA**, 2021. Disponível em: <<https://incubadoradao.org/Textos-e-Pesquisas-Kenia-Freitas>>. Acesso em 10 jul. 2023.

_____. Paisagens marcadas pela negritude: Uma conversa com Christopher Harris. In: SIQUEIRA, Ana [et al.] (Org). **21 FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte : Fundação Clóvis Salgado, 2019.

GADELHA, José Juliano. Habitar a escuridão: materialidades negras, o olho e a quebra. **Concinnitas**, v.21, n.39, setembro de 2020.

_____. O Sensível Negro: rotas de fuga para performances. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, e85298, 2019.

GATES, Racquel. The last shall be first: Aesthetics and politics in black film and media. **Film Quarterly**, Vol. 71, n. 2, 2017.

GATES, Racquel; GILLESPIE, Michael Boyce. **Reivindicando os Estudos de Filme e Mídia Pretos**. Abraccine traduções, 2020.

GATES JR., Henry Louis. Zora Neale Hurston: "Uma maneira negra de falar". In: HURSTON, Zora Neale. **Seus Olhos Viam Deus**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

GEIS, Terri. Great Impulses and New Paths: VVV, Surrealism, and the Black Atlantic. **Miranda**, Vol. 14, abr. 2017.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **El discurso antillano**. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

_____. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. O mesmo e o diverso. In: BERND, Zilá (Org.). **Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. CD-ROM.

_____. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GOVAN, Sandra Y. The Insistent Presence of Black Folk in the Novels of Samuel R. Delany. **Black American Literature Forum**, Vol. 18, No. 2, Science Fiction Issue, 1984. p. 43-48.

GRIFFIS, Noelle. Afrosurrealist Film Society: Conversation with IU Professor Terri Francis, Part 1. **Black Film Center & Archive Blog**. 24 mar. 2015a. Disponível em: <<https://blogs.iu.edu/bfca/2015/03/24/afrosurrealist-film-society-conversation-with-iu-professor-terri-francis-part-1/>>. Acesso em 22 fev. 2023.

_____. Afrosurrealist Film Society: Conversation with IU Professor Terri Francis, Part 2. **Black Film Center & Archive Blog**. 31 mar. 2015b. Disponível em: <<https://blogs.iu.edu/bfca/2015/03/24/afrosurrealist-film-society-conversation-with-iu-professor-terri-francis-part-1/>>. Acesso em 26 ago. 2022.

GOTTLIEB, Akiva. "Just Another Word for Jazz": The Signifying Auteur in William Greaves's Symbiopsychotaxiplasm: Take One. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013.

GUEDES, Cintia. **Nada (é) razoável**. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019a. 208f.

_____. *Corpos Adiante: performatividade e corpos-ficção no cinema*. In: D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. 7ª Mostra de Cinema de Tiradentes SP. São Paulo: Ed. SESC, 2019b.

_____. Carta à escritora de vidas infinitas. IN: MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. A última manifestação da avant-garde histórica. IN: _____. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 13-15

HAZEL, Tempestt. Black To The Future Series: A Conversation with D. Scot Miller. **AfroSurreal Generation**. 4 jun. 2012a. Disponível em: <dscotmiller.blogspot.com/2012/06/at-large-new-york-curators-editorial.html>. Acesso em: 27 ago. 2022.

_____. Black To The Future Series: An Interview with Cauleen Smith. **Sixty Inches From Center**. 4 set. 2012b. Disponível em: <<https://sixtyinchesfromcenter.org/black-to-the-future-series-an-interview-with-cauleen-smith/>>. Acesso em: 20 set. 2022.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006b.

_____. New Ethnicities. IN: _____. **Critical Dialogues in Cultural Studies**. Nova Iorque: Routledge, 1996.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. IN: ARIAS, André; BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. (Org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: n-1 edições, 2021a.

_____. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021b.

HLONGWANE, Russel. Black Mirrors and Afro-Surrealism with David Alabo. **Contemporary And**. 17 jun. 2020. Disponível em: <<https://contemporaryand.com/fr/magazines/black-mirrors-and-afro-surrealism/>>. Acesso em: 24 ago. 2022.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOPKINSON, Nalo. **Falling in Love with Hominids**. São Francisco: Tachyon Publication, 2015.

HUGHES, Langston. The Negro artist and the racial mountain. In: GAYLE JR., Addison (Ed). **The Black Aesthetic**. Nova Iorque: Doubleday & Company, Inc. 1971. p. 175-181.

HUSTON, Johnny Ray. For your earholes. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Music Features. Vol. 43, No. 34, 20 maio 2009a.

HUSTON, Johnny Ray. "Meet Me at the Center of the Earth". **San Francisco Bay Guardian**. Seção Arts and Culture. Vol. 43, No. 26, 24 mar 2009b.

HURSTON, Zora Neale. **Seus Olhos Viam Deus**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

INSANSA, Lisa. Afro-Surrealism: The Art of Resistance. **Amaka-zine**. 17 mar. 2022. Disponível em: <<https://amaka.studio/explore/articles/afro-surrealism-the-art-of-resistance>>. Acesso em 24 ago. 2022.

JAJA, Arthur. 69. In: DENT, Gina (Org.). **Black Popular Culture**. Nova Iorque: The New Press, 1998. p. 249-254.

_____. Like Rashomon but Different: The New Black Cinema. In: **Artforum International Magazine**. 1993.

_____. My Black Death. In: **Everything But The Burden: What White People Are Taking from Black Culture**. Nova Iorque: Harlem Moon, 2003.

_____. The Notion of Treatment: Black Aesthetics and Film: An interview with Arthur Jafa. In: BOWSER, Pearl; GAINES, Jane; MUSSER, Charles (Org.). **Oscar Micheaux & His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

JOHNSON, Mat. **Pym**. Nova Iorque: Spiegel & Grau, 2012.

KELLEY, Robin D. G. **Freedom Dreams: the Black radical imagination**. Boston: Beacon Press, 2002.

_____. A Conversation with Robin D. G. Kelley. Entrevista concedida a D Scot Miller. **Open Space**. 30 maio 2017. Disponível em: <<https://openspace.sfmoma.org/2017/05/a-converstion-with-robin-d-g-kelley/>>. Acesso em 26 ago. 2022.

_____. **Freedom Dreams: the Black radical imagination (Twentieth Anniversary Edition)**. Boston: Beacon Press, 2022.

KELLEY, Robin D. G.; ROSEMONT, Franklin (Org.). **Black, Brown, Beige: Surrealist writings from Africa and the diaspora**. Austin: University of Texas Press, 2009.

KENDALL, Nzingha. Commentary: Haunting in Akosua Adoma Owusu's Short Experimental Films. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013.

KIFFER, Ana; PEREIRA, Edmilson de Almeida. Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento. In: GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

- LAVELLE, Victor. **Big Machine**. Nova Iorque: Spiegel & Grau, 2009.
- LEAK, Jeffrey B. **Visible Man: the life of Henry Dumas**. Athens: University of Georgia Press, 2016.
- LÉRO, Etienne. *Légitime Défense Manifesto*. In: KELLEY, Robin D. G.; ROSEMONT, Franklin (Ed.). **Black, Brown, Beige: Surrealist writings from Africa and the diaspora**. Austin: University of Texas Press, 2009.
- LIMA, Andrei Ferreira. O Diverso como fundamento das poéticas de Édouard Glissant. **Non Plus**, (9), 2016, p. 4-13.
- LIMA, Sergio. O movimento internacional dos surrealistas e seu contexto no Brasil. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 223-261
- LOCKE, Alain. Negro Youth Speaks. In: GAYLE JR., Addison (Ed). **The Black Aesthetic**. Nova Iorque: Doubleday & Company, Inc. 1971. p. 17-23.
- LÖWY, Michael. Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 839-845.
- MAHASHA, Phetogo Tshepo. How The Prefix 'Afro-' May Arrest Imagination & Manifesto Salesmanship. **SHADOW & ACT**, 4 jun. 2014. Disponível em: <<https://shadowandact.com/african-renaissance-how-the-prefix-afro-may-arrest-imagination-manifesto-salesmanship>>. Acesso em 24 ago. 2022.
- MARTINS, Floriano. Surrealismo & América Latina. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008a. p. 141-157
- _____. Surrealismo e Estados Unidos. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008b. p. 159-168
- MARTINS, Floriano; WILLER, Claudio. Surrealismo hoje: diálogo. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 823-837
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.
- _____. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- _____. **Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada**. Petrópolis: Vozes, 2019.

MCCOY, Kevin; MURPHY, Lacy. Afro-Surrealism: What Black Is and Can Be. **Center for the Humanities**, 19 fev. 2019. Disponível em: <<https://humanities.wustl.edu/features/murphy-mccoy-afro-surrealism-what-black-and-can-be>>. Acesso em 24 ago. 2022.

MÉNIL, René. Introduction to the marvelous. In: KELLEY, Robin D. G.; ROSEMONT, Franklin (Org.). **Black, Brown, Beige: Surrealist writings from Africa and the diaspora**. Austin: University of Texas Press, 2009.

MICHEL, Jean-Claude. **The Black Surrealists**. Nova Iorque: Peter Lang, 2000.

MILEAF, Janine. Body to Politics: Surrealist Exhibition of the Tribal and the Modern at the Anti-Imperialist Exhibition and the Galerie Charles Ratton. **RES: Anthropology and Aesthetics**, No. 40 (Autumn, 2001), pp. 239-255.

MILLER, D Scot. Call it Afro-Surreal. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Arts & Culture. Vol. 43, No. 34, 20 maio 2009a.

_____. Uptown Thursday Night. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Music Features. Vol. 43, No. 34, 20 maio 2009b.

_____. Uptown Thursday Night. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Music Features. Vol. 43, No. 34, 20 maio 2009c.

_____. See monsters. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Music Features. Vol. 43, No. 49, 2 set. 2009d.

_____. Afrosurrealist writers? **AfroSurreal Generation**. mar. 2009e. Disponível em: <dscotmiller.blogspot.com/2009/03/afro-surrealist-writers-from-another.html>. Acesso em: 26 ago. 2022.

_____. Are you Andoumboulou? **AfroSurreal Generation**. mar. 2019f. Disponível em: <dscotmiller.blogspot.com/2009/03/are-you-andoumboulou.html>. Acesso em: 26 ago. 2022.

_____. Dark mirrors. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Arts and Culture. Vol. 44, No. 7, 18 nov 2009g.

_____. Your Royal Highness. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Arts and Culture. Vol. 43, No. 24, 11 mar 2009h.

_____. Ten City. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Arts and Culture. Vol. 43, No. 24, 4 jun 2008.

_____. A better future. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Music Features. Vol. 45, No. 33, 17 maio 2011.

_____. The Liminal People. **AfroSurreal Generation**. nov. 2013a. Disponível em: <dscotmiller.blogspot.com/2013/11/the-liminal-people.html>. Acesso em: 26 ago. 2022.

_____. Black, Brown, and Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora. **AfroSurreal Generation**. nov. 2013b. Disponível em: <<http://dscotmiller.blogspot.com/2013/11/black-brown-and-beige-surrealist.html>>. Acesso em: 24 set. 2022.

_____. Afrosurreal: The Marvelous and The Invisible. **Open Space**. 4 out. 2016a. Disponível em: <<https://openspace.sfmoma.org/2016/10/afrosurreal-the-marvelous-and-the-invisible/>>. Acesso em 26 ago. 2022.

_____. Black Radical Imagination: A Meditation. **Open Space**. 1 nov. 2016b. Disponível em: <<https://openspace.sfmoma.org/2016/11/black-radical-imagination-a-meditation/>>. Acesso em 26 ago. 2022.

_____. The Electrical Scent of Damas: Negritude, The Harlem Renaissance, and The Afrosurreal. **Open Space**. 2 maio 2017. Disponível em: <<https://openspace.sfmoma.org/2017/05/the-electrical-scent-of-damas-negritude-the-harlem-renaissance-and-the-afrosurreal/>>. Acesso em 26 ago. 2022.

MOMBAÇA, Jota. A Coragem do Segredo. In: MESTRE, Marta; QUINTELLA, Pollyana. **FARSA**. São Paulo: Sesc, 2021b.

_____. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021a.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros**: Seis ensaios sobre racismo e literatura. São Paulo: Companhia das Letras. 2019. epub.

_____. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Home. In: LUBIANO, Wahneema (Org.). **The House That Race Built**: Original Essays by Toni Morrison, Angela Y. Davis, Cornel West, and Others on Black Americans and Politics in America Today. New York: Vintage. p. 3-12.

_____. On Behalf of Henry Dumas. **African American Review**, Volume 50, Number 4, Winter 2017, pp. 739-741.

_____. **Playing in the Dark**: Whiteness and the literary imagination. Nova Iorque: Vintage Books, 1993.

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: n-1 edições, 2023.

_____. Ser prete e ser nada (misticismo na carne). IN: ARIAS, André; BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. (Org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: n-1 edições, 2021.

MUSSER, Amber Jamila. Blackness, the Virtual, and the Work of Fabulation. **Social Text Online**. 28 jan. 2020. Disponível em: <https://socialtextjournal.org/periscope_article/blackness-the-virtual-and-the-work-of-fabulation/>. Acesso em 12 jan. 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do surrealismo. IN: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-51

NEAL, Larry. The Black Arts Movement. In: GAYLE JR., Addison (Ed). **The Black Aesthetic**. Nova Iorque: Doubleday & Company, Inc. 1971. p. 272-290

NILON, Charles. The Science Fiction of Samuel R. Delany and the Limits of Technology. **Black American Literature Forum**, Vol. 18, No. 2, Science Fiction Issue, 1984. p. 63-68.

NYONG'O, Tavia. **Afro-fabulations**: the queer drama of black life. Nova Iorque: New York University Press, 2018.

_____. Unburdening Representation. **The Black Scholar: Journal of Black Studies and Research**, Vol. 44, No. 2, 2014. p. 70-80.

O'BRIEN, John. Ishmael Reed. In: DICK, Bruce; SINGH, Amritjit. **Conversations with Ishmael Reed**. Jackson: University Press of Mississippi, 1995. p. 25-40

OKAROFOR, Nnedi. Africanfuturism defined. In: **Nnedi's Wahala Zone Blog**, 19 out. 2019. Disponível em: <nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>. Acesso em: 24 ago. 2022.

OYEYEMI, Helen. **boy snow bird**. Nova Iorque: Riverhead Books, 2014.

PASSÔ, Grace. Expansões // Futuridades: com Grace Passô, Janaína Oliveira e Tatiana Carvalho Costa. In: **III Festival Internacional de Audiovisual Negro Brasileiro**. São Paulo: 24 nov. 2022. Mesa-redonda.

PEABODY, Rebecca. The Art of Storytelling in Kara Walker's Film and Video. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013.

PRICE, Yasmina. Lambasting Reality. **Art in America**, 28 abril 2022. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/afrosurrealism-film-jatovia-gary-christopher-harris-madline-hunt-ehrich-nuotama-bodomo-1234626904/>>. Acesso em: 30 abril 2023.

RA, Sun. **This Planet is Doomed**: The Science Fiction Poetry of Sun Ra. Nova Iorque: Kick Books, 2012

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Popular; Instituto Kuanza, 2006.

REED, Ishmael. **Mumbo Jumbo**. Nova York: Scribner Paperback Fiction, 1996.

REED, Anthony. After the End of the World: Sun Ra and the Grammar of Utopia. **Black Camera**, Vol. 5, n. 1, 2013.

REEVES, Mosi. Ding dong, Wicked Witch is alive. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Music Features. Vol. 43, No. 34, 20 maio 2009.

ROBINSON, Cedric J. **Marxismo negro**: A Criação da Tradição Radical Negra. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

RODRIGUES, Simone Pinto; BERNARDES, Aristene. Identidades caribenhas: crioulização em Édouard Glissant. **Sociedade e Estado**, Vol. 34, No. 3, set./dez. 2019, p. 637-660.

SANTOS, Lucas de Souza. **Por uma poética da relação**: a construção do pensamento-mundo a partir da expressão poética em Édouard Glissant. 2018. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) - Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2018.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produções e de poéticas. 2016. 331f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2016.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. São Paulo: n-1 edições. 2019.

SHEPHARD, W. Andrew. "All Is Always Now": Slavery, Retrocausality, and Recidivistic Progress in Samuel R. Delany's *Empire Star* (1966). **CR: The New Centennial Review**, Vol. 19, No. 2, p. 1-20. 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Viníciux da. Nas encruzilhadas da imaginação radical preta e travesti. In: **Aguarrás**, vol. 9, n. 39. ISSN 1980-7767. São Paulo: Uva Limão, JAN/JUN 2022. Disponível em: <<http://aguarras.com.br/encruzilhadas-preta-travesti/>>. Acesso em: 22/08/2022.

SNEAD, James A. Repetition as a figure of black culture. In: GATES JR., Henry Louis. **Black literature and literary theory**. Nova York: Rutledge, 1990. p. 59-79.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

_____. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SPENCER, Rochelle. Afro-Surreal and Afrofuturistic Cinematic Storytelling in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* and Colson Whitehead's *Zone One*. **Pivot: A Journal of Interdisciplinary Studies and Thought**, Vol. 5, No. 1, 2016.

_____. **AfroSurrealism: The African Diaspora's Surrealist Fiction**. Nova Iorque: Routledge, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode O Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STALLINGS, L. H. "Think Galactic. Or Your World is Lost": The Boundaries of Science and Art and Samuel Delany's New Poetics. **African American Review**, Volume 48, Number 3, Fall 2015, pp. 225-238.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.

TATE, Greg. Born to be wildly visionary. **San Francisco Bay Guardian**. Seção Arts and Culture. Vol. 43, No. 34, 20 maio 2009.

TOMKINS, Calvin. Arthur Jafa's radical alienation. **The New Yorker**, 2020.

WHITEHEAD, Colson. **Zone One**. Palatine: Anchor Books, 2012.

WILDERSON III, Frank B. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021.

WOMACK, Ytasha L. **Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

WRIGHT, John S. Introduction to Henry Dumas's *Echo Tree*. In: DUMAS, Henry. **Echo Tree: the collected short fiction of Henry Dumas**. Minneapolis: Coffee House Press, 2003.

WYNTER, Sylvia. Nenhum Humano Envolvido: carta aberta a colegas. IN: ARIAS, André; BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z. (Org.). **Pensamento Negro Radical**. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: n-1 edições, 2021.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

... CALLING to me from the angry surface of some grey and threatening sea. Direção: Kara Walker. 2007, 9 min.

4:44. Direção: Arthur Jafa. 2017, 8 min.

8 POSSIBLE Beginnings or: The Creation of African-America, a Moving Picture by Kara E. Walker. Direção: Kara Walker. 2005, 16 min.

AFRONAUTS. Direção: Frances Bodo. 2014, 15 min.

AN OVERSIMPLIFICATION of Her Beauty. Direção: Terence Nance. Produção: Chanelle Aponte Pearson, James Bartlett, Andrew Corkin, Terence Nance. Nova Iorque: Variance Films, 2012, 93 min.

ANJOS da Noite: A Rebelião. Direção: Patrick Tatopoulos. Produção: Tom Rosenberg; Gary Lucchesi, Len Wiseman, Richard Wright. Nova Iorque: Screen Gems, 2009, 89 min.

APESHIT. Direção: Ricky Saiz. 2018, 4 min.

APEX. Direção: Arthur Jafa. 2013, 8 min.

ATLANTA. Criador: Donald Glover. FX: 2016.

BAMBOOZLED. Direção: Spike Lee. Produção: Jon Kilik; Spike Lee. Nova Iorque: New Line Cinema, 2000, 135 min.

BLACK Like Me. Direção: Carl Lerner. Produção: Julius Tannenbaum. Nova Jersey: Continental Distributing, 1964, 107 min.

CENTURY. Direção: Kevin Jerome Everson. 2012, 7 min.

CINNAMON. Direção: Kevin Jerome Everson. 2006, 71 min.

CORRA! Direção: Jordan Peele. Produção: Jason Blum; Edward H. Hamm Jr.; Sean McKittrick e Jordan Peele. Universal City: Universal Pictures, 2017, 104 min.

DJANGO Livre. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Stacey Sher, Reginald Hudlin, Pilar Savone. Columbia Pictures, 2012, 165 min.

DREAMS Are Colder Than Death. Direção: Arthur Jafa. 2013, 53 min.

DREXCIYA. Direção: Akosua Adoma Owusu. 2010, 12 min.

EGUM. Direção: Yuri Costa. Produção: Janyne Sousa e Yuri Costa. Rio de Janeiro: 2020, 23 min.

ERIE. Direção: Kevin Jerome Everson. 2010, 81 min.

EVERYBODY Dies! Direção: Nuotama Bodomu. 2016, 9 min.

GHOST Dog: The Way of the Samurai. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Richard Guay, Jim Jarmusch. Santa Monica: Artisan Entertainment, 1999, 116 min.

GOOD kid, m.A.A.d city. Direção: Khalil Joseph. 2012, 15 min.

HANDSWORTH Songs. Direção: John Akomfrah. Produção: Lina Gopaul. 1987, 61 min.

INTERMITTENT Delight. Direção: Akosua Adoma Owusu. 2007, 5 min.

KWAKU Ananse. Direção: Akosua Adoma Owusu. 2013, 25 min.

LEMONADE. Direção: Kahlil Joseph e Beyoncé. Produção: Jonathan Lia. Nova Iorque: HBO, 2016, 65 min.

LOVE Is The Message, The Message Is Death. Direção: Arthur Jafa. 2016, 8 min.

ME BRONI Ba. Direção: Akosua Adoma Owusu. 2009, 22 min.

O NASCIMENTO de Uma Nação. Direção: D. W. Griffith. 1915, 193 min.

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. Roteiro: Beatriz Nascimento. 1989, 91 min.

PARA Todas as Moças. Direção: Castiel Vitorino Brasileiro. 2019, 3 min.

PENITENTIARY. Direção: Jamaa Fanaka. Produção: Jamaa Fanaka, Alicia Dhanifu, Robert Edelen, Irving Parham. Nova Iorque: The Jerry Gross Organization, 1979, 93 min.

PUTNEY Swope. Direção: Robert Downey Sr. Produção: Fred C. Caruso, Richard A. Roth. Cinema V, 1969, 84 min.

RANDOM Acts of Flyness. Criador: Terence Nance. HBO, 2018.

REBIRTH Is Necessary. Direção: Jenn Nkiru. 2017, 10 min.

RECKLESS Eyeballing. Direção: Christopher Harris. Produção: Christopher Harris. 2004, 14 min.

RICHARD PRYOR: Live & Smokin'. Direção: Michael Blum. Produção: Michael Blum. Orland Park: MPI Home Video, 1971, 48 min.

SANKOFA. Direção: Haile Gerima. Mypheduh Films, 1993, 124 min.

SPACE Is The Place. Direção: John Coney. Produção: Jim Newman. 1974, 85 min.

SPICEBUSH. Direção: Kevin Jerome Everson. 2005, 68 min.

SORRY to Bother You. Direção: Boots Riley. Produção: Nina Yang Bongiovi; Kelly Williams; Jonathan Duffy; Charles D. King; George Rush e Forest Whitaker. Los Angeles: 20th Century Fox, 2018, 100 min.

SPIT On The Broom. Direção: Madeleine Hunt-Ehrlich. 2019, 11 min.

SOLMATALUA. Direção: Rodrigo Ribeiro-Andrade. 2022, 15 min.

SOMETHING Else. Direção: Kevin Jerome Everson. 2007, 2 min.

STILL/HERE. Direção: Christopher Harris. Produção: Christopher Harris. 2000, 60 min.

SWEET Sweetback's Baadasssss Song. Direção: Melvin Van Peebles. Produção: Melvin Van Peebles, Jerry Gross. Nova Iorque: Cinemation Industries, 1971, 97 min.

SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: Take One. Direção: William Greaves. 1968, 75 min.

SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM: Take 2 1/2. Direção: William Greaves. 2005, 99 min.

QUALITY Control. Direção: Kevin Jerome Everson. 2011, 71 min.

TEN Minutes To Live. Direção: Oscar Micheaux. 1932, 58 min.

TESTIMONY: Narrative of a Negress Burdened by Good Intentions. Direção: Kara Walker. 2004, 9 min.

TONSLER Park. Direção: Kevin Jerome Everson. 2017, 80 min.

THE GOLDEN Age of Fish. Direção: Kevin Jerome Everson. 2008, 60 min.

THE ISLAND Of St. Matthews. Direção: Kevin Jerome Everson. 2013, 70 min.

THE LINCOLN Film Conspiracy. Direção: Ida Diane Archer. 2005-2021, 30 min.

THE LINCOLN Film Conspiracy Prologue. Direção: Ida Diane Archer. 2007, 16 min.

THE WATERMELON Man. Direção: Melvin Van Peebles. Produção: John B. Bennett. Nova Iorque: Columbia Pictures, 1970, 98 min.

UNTIL The Quiet Comes. Direção: Khalil Joseph. 2012, 4 min.

WELCOME Home, Brother Charles. Direção: Jamaa Fanaka. Produção: Jamaa Fanaka. Beverly Hills: Crown International Pictures, 1975, 91 min.

WHICH Way Is Up? Direção: Michael Schultz. Produção: Steve Krantz. Universal City: Universal Pictures, 1977, 94 min.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

100 ANOS DE LIBERDADE, REALIDADE OU ILUSÃO? Intérprete: Jamelão. Compositor: Hélio Turco, Jurandir e Alvinho. In: Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A - Carnaval 1988. BMG-Ariola, 1987.

A CRIAÇÃO DO MUNDO NA TRADIÇÃO NAGÔ. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. Composição: Neguinho da Beija-Flor. In: Sambas Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1. Rio de Janeiro: AESCRJ, 1978.

A GRANDE CONSTELAÇÃO DAS ESTRELAS NEGRAS. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. Composição: Neguinho da Beija-Flor e Nego. In: Sambas Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A - Carnaval 1983. Rio de Janeiro: Top Tape, 1982.

A NOITE VAI CHEGAR. Intérprete: Lady Zu. Composição: Paulinho Camargo. In: A Noite Vai Chegar. Philips Records, 1977.

A ORDEM É SAMBA. Intérprete: Jackson do Pandeiro. Composição: Jackson do Pandeiro e Severino Ramos. In: Cabra da Peste. Continental, 1966.

A SAGA DE AGOTIME - MARIA MINEIRA NAË. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. Composição: Cleber, Déo Caruso e Osmar. In: Sambas Enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial - Carnaval 2001. BMG Brasil, 2000.

A TAMBA. Intérprete: Jorge Ben Jor. Composição: Jorge Ben Jor. In: Samba Esquema Novo. Phillips Records, 1963c.

A VIDA É DESAFIO. Intérprete: Racionais MCs. Composição: Edi Rock. In: Nada como um Dia após o Outro Dia. Boogie Naipe, 2002.

ACONTECE. Intérprete: Cartola. Composição: Cartola. In: Cartola. Discos Marcus Pereira, 1974.

ÁFRICA, ÁFRICA. Intérprete: Wilson Simonal. Composição: Ronaldo Bôscoli e Wilson Simonal. In: Simonal. Odeon, 1970.

AGRADEÇO A VIDA. Intérprete: Leci Brandão. Composição: Martinho da Vila e Violeta Parra. In: Leci Brandão. Copacabana, 1985.

ÁGUA BENTA. Intérprete: Mussum e Alcione. Composição: Sombrinha e Ratinho. In: Mussum. RCA Victor, 1983.

ALGUÉM ME AVISOU. Intérprete: Dona Ivone Lara. Composição: Dona Ivone Lara. In: Sorriso Negro. WEA, 1981.

AMOR AMOR. Intérprete: Linn da Quebrada. Composição: Castiel Vitorino Brasileiro. In: Trava Línguas. 2021.

ANDANÇA. Intérprete: Beth Carvalho. Composição: Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós. In: No Pagode. BMG-Ariola, 1979.

AQUARIUS / LET THE SUNSHINE IN. Intérprete: The 5th Dimension. Composição: Galt MacDermot, James Rado e Gerome Ragni. In: The Age of Aquarius. Soul City, 1969.

AQUI E AGORA. Intérprete: Gilberto Gil. Composição: Gilberto Gil. In: Refavela. Phonogram, 1977.

AROUND THE WORLD IN A DAY. Intérprete: Prince. Composição: Prince. In: Around The World In A Day. Los Angeles: Warner Bros., 1985.

AS DORES DO MUNDO. Intérprete: Hyldon. Composição: Hyldon. In: Na Rua, na Chuva, na Fazenda. Polydor Records, 1975.

AS ROSAS NÃO FALAM. Intérprete: Cartola. Composição: Cartola. In: Cartola. Discos Marcus Pereira, 1976a.

ATABAQUE CHORA. Intérprete: Os Tingoãs. Composição: Os Tingoãs. In: Os Tingoãs. RCA, 1977b.

ATLÂNTICO. Intérprete: Thiago Elniño e Natache. Composição: Thiago Elniño e Natache. In: Pedras, Flechas, Lanças, Espadas e Espelhos. 2019.

AZUL DA COR DO MAR. Intérprete: Tim Maia. Composição: Tim Maia. In: Tim Maia. Universal, 1970.

BATUQUE NA COZINHA. Intérprete: Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Bahiana. Composição: João da Bahiana. In: Gente da Antiga. 1968.

BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA. Intérprete: Luedji Luna. Composição: Luedji Luna. In: Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água. 2020.

BR-3. Intérprete: Tony Tornado. Composição: Antonio Adolfo e Tiberio Gaspar. In: BR-3. Odeon Records, 1971.

BRILLE. Intérprete: Rico Dalasam. Composição: Rico Dalasam. In: Dolores Dala Guardiã do Alívio. 2020.

BRILHO DA BELEZA. Intérprete: Muzenza. Composição: Nego Tenga. In: Muzenza do Reggae. Continental, 1988.

CABELO PIXAIM. Intérprete: Jorge Aragão. Composição: Jorge Aragão e Jotabê. In: Jorge Aragão Ao Vivo. Indie Records, 1999.

CAIS. Intérprete: Milton Nascimento. Composição: Milton Nascimento e Jobim Trio. In: Clube da Esquina. Odeon Records, 1972.

CANTO DE DOR. Intérprete: Os Tingoãs. Composição: Os Tingoãs. In: Os Tingoãs. RCA, 1977a.

CANTO E DANÇO PARA CURAR. Intérprete: Os Tingoãs. Composição: Os Tingoãs. In: O Africanto dos Tingoãs. RCA, 1975.

CHUE, CHUA... AS ÁGUAS VÃO ROLAR. Intérprete: Paulinho Mocidade. Composição: Arsênio, Gibi e Tiãozinho Da Mocidade. In: Samba De Enredo Das Escolas De Samba Do Grupo 1A - Carnaval 1991. BMG-Ariola, 1990.

CIRANDA DO ABORTO. Intérprete: Juçara Marçal. Composição: Kiko Donucci. In: Encarnado. 2014c.

CIRANDA SEM FIM PARA LIA. Intérprete: Lia de Itamaracá. Composição: Lucio Sanfilippo. In: Ciranda Sem Fim. Somax, 2019.

CLAIR DE LUNE. Intérprete: Kamasi Washington. Composição: Claude Debussy. In: The Epic. Brainfeeder, 2015.

CLUB DO BROWN BENJOR. Intérprete: Margareth Menezes. Composição: Carlinhos Brown. In: Luz Dourada. Universal, 1993a.

COISA DE PELE. Intérprete: Jorge Aragão. Composição: Jorge Aragão, Acyr Marques. In: Coisa de Pele. São Paulo: RGE, 1986.

CONSELHO. Intérprete: Almir Guineto. Composição: Adilson Bispo e Zé Roberto. In: Almir Guineto. Som Livre, 1986.

CONTROVERSY. Intérprete: Prince. Composição: Prince. In: Controversy. Intérprete: Prince. Los Angeles: Warner Bros., 1981.

CORAÇÃO VAGABUNDO. Intérprete: MC Tha. Composição: MC Tha. In: Rito de Passá. Elemess, 2020a.

DANCE DANCE DANCE. Intérprete: Mano Brown, Lino Krizz e Seu Jorge. Composição: DJ CIA, Lino Krizz e Mano Brown. In: Boogie Naípe. Boogie Naípe, 2016c.

DEIXA A GIRA GIRAR. Intérprete: Os Tingoãs. Composição: Os Tingoãs. In: Os Tingoãs. RCA, 1973.

DEPOIS QUE O ILÊ PASSAR. Intérprete: Ilê Aiyê. Composição: Milton. In: Canto Negro. 1984.

DEUS TE PRETEJE. Intérprete: Itamar Assumpção. Composição: Itamar Assumpção. In: Pretobrás - Por Que Não Pensei Nisso Antes... São Paulo, Atração Fonográfica, 1998a.

DO FUNDO DO NOSSO QUINTAL. Intérprete: Grupo Fundo de Quintal. Composição: Grupo Fundo de Quintal. Som Livre, 1987.

EMPRETECER O PENSAMENTO É OUVIR A VOZ DA BEIJA-FLOR. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. Composição: Diego Rosa, Manolo, Julio Assis, Beto Nega, Leo do Piso e J. Velloso. In: Rio Carnaval 2022. Cia. dos Técnicos Studios, 2021.

EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA. Intérprete: Sérgio Sampaio. Composição: Sérgio Sampaio. In: Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua. Phillips Records, 1973.

EU SOU LIA / MINHA CIRANDA / PRETA CIRANDEIRA. Intérprete: Lia de Itamaracá. Composição: Paulinho da Viola, Capiba, Neres e Saúde. In: Eu Sou Lia. Rob Digital, 2000.

FARAÓ (DIVINDADE DO EGITO). Intérprete: Margareth Menezes. Composição: Luciano Gomes. In: Faraó (Divindade do Egito). Epic Records, 1987.

FLOAT. Intérprete: Janelle Monáe. Composição: Janelle Monáe, Jarrett Goodly, Nathaniel Irvin III, Nana Kwabena Tuffuor. In: The Age of Pleasure. Nova York: Wondaland, Bad Boy, Atlantic Records, 2023.

FOI UM RIO QUE PASSOU NA MINHA VIDA. Intérprete: Paulinho da Viola. Composição: Paulinho da Viola. In: Foi Um Rio Que Passou Na Minha Vida. Odeon, 1970.

GAMAÇÃO / PEIXEIRO GRANFINO / OUÇO UMA VOZ / VEM AMENIZAR. Intérprete: Candeia. Composição: Candeia, Bretas, Nelson Amorim, Waldir 59. In: Axé! Gente Amiga do Samba. WEA, 1978d.

HERÓIS DA LIBERDADE. Intérprete: Silas de Andrade. Composição: Mano Décio da Viola, Manoel Ferreira, Silas de Oliveira. In: Sambas De Enredo Das Escolas De Samba Do Grupo 1 - Carnaval 1969. CID, 1969.

I WANNA DANCE WITH SOMEBODY (WHO LOVES ME). Intérprete: Whitney Houston. Composição: George Merrill e Shannon Rubicam. In: Whitney. Arista, 1987.

I WANT YOU. Intérprete: Erykah Badu. Composição: Erykah Badu. In: Worldwide Underground. Motown Records, 2003.

ILU AYÊ (TERRA DA VIDA). Intérprete: Silvinho da Portela. Composição: Cabana e Norival Reis. In: Sambas De Enredo Das Escolas De Samba Do Grupo 1 - Carnaval 1972. AESEG/Top Tape, 1972.

INTIMIDADE. Intérprete: Liniker e os Caramelows. Composição: Liniker. In: Goela Abaixo. 2018.

IT'S AFTER THE END OF THE WORLD. Intérprete: Sun Ra and His Intergalactic Research Arkestra. In: It's After The End Of The World. MPS, 1970.

ISN'T SHE LOVELY? Intérprete: Stevie Wonder. Composição: Stevie Wonder. In: Songs In The Key Of Life. Tamla, 1976.

KINDALA. Intérprete: Margareth Menezes. Composição: Lazzo. In: Kindala. Mango Records, 1991.

KIZOMBA, A FESTA DA RAÇA. Intérprete: Martinho da Vila. Composição: Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila. In: Festa da Raça. Discos CBS, 1988.

LENDAS DA MATA. Intérprete: João Martins. Composição: João Martins e Raul Dicaprio. In: Juízo Que Dá Samba. 2009.

LIBERDADE, LIBERDADE, ABRA AS ASAS SOBRE NÓS. Intérprete: Dominginhos do Estácio. Composição: Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir. In: Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A - Carnaval 1989. BMG-Ariola, 1988.

LUZ DA INSPIRAÇÃO. Intérprete: Candeia. Composição: Candeia. In: Luz da Inspiração. WEA, 1977.

MACUNAÍMA. Intérprete: Silvinho da Portela. Composição: David Correa e Norival Reis. In: Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1 - Carnaval 1975. AESEG/Top Tape, 1974.

MAL DE AMOR. Intérprete: Mano Brown, Lino Krizz e Ellen Oléria. Composição: DJ CIA, Lino Krizz e Mano Brown. In: Boogie Naipe. Boogie Naipe, 2016b.

MALANDRO É MALANDRO E MANÉ É MANÉ. Intérprete: Bezerra da Silva. Composição: Neguinho da Beija-Flor. In: Malandro é Malandro e Mané é Mané. Atração Fonográfica, 2000.

MALANDRO NÃO VACILA. Intérprete: Bezerra da Silva. Composição: Julinho. In: Partido Alto Nota 10 - Vol. 2 - Bezerra Da Silva E Seus Convidados. CID, 1979.

MARÉ. Intérprete: Giovana. Composição: Giovana. In: Quem Tem Carinho Me Leva. RCA Victor, 1975a.

MARIA MARIA. Intérprete: Milton Nascimento. Composição: Fernando Brant e Milton Nascimento. In: Clube da Esquina 2. Emi-Odeon, 1978.

MAS QUE NADA. Intérprete: Jorge Ben Jor. Composição: Jorge Ben Jor. In: Samba Esquema Novo. Phillips Records, 1963a.

MERENGUE LATINO. Intérprete: Gaby Amarantos. Composição: Ronaldo Dos Santos Silva. In: Treme. DeckDisc, 2012a.

MESTIÇA. Intérprete: Gaby Amarantos e Dona Onete. Composição: Dona Onete. In: Treme. DeckDisc, 2012.

METÁFORA. Intérprete: Gilberto Gil. Composição: Gilberto Gil. In: Um Banda Um. WEA, 1982a.

MEU LUGAR. Intérprete: Arlindo Cruz. Composição: Arlindo Cruz e Mauro Diniz. In: Sambista Perfeito. Deckdisc, 2007.

MEU DEUS, MEU DEUS, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO? Intérprete: Nino do Milênio e Celsinho Mody. Composição: Claudio Russo, Moacyr Luz, Dona Zezé, Jurandir e Aníbal. In: Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial - Carnaval 2018. BMG Brasil, 2017.

MOTHERSHIP CONNECTION (STAR CHILD). Intérprete: Parliament. Composição: George Clinton, Bootsy Collins e Bernie Worrell. In: Mothership Connection. Casablanca, 1975.

NA HORA DA SEDE. Intérprete: Clementina de Jesus. Composição: Luiz Américo e Braguinha. In: Clementina e Convidados. EMI-Odeon, 1979.

NADA SERÁ COMO ANTES. Intérprete: Milton Nascimento e Lô Borges. Composição: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. In: Clube da Esquina. Odeon Records, 1972.

NÃO É PROIBIDO. Intérprete: Tássia Reis. Composição: Tássia Reis. In: Outra Esfera. 2016b.

NAVE MÃE. Intérprete: Mano Brown, Lino Krizz e Ellen Oléria. Composição: DJ CIA, Lino Krizz e Mano Brown. In: Boogie Naípe. Boogie Naípe, 2016a.

NEGRUME DA NOITE. Intérprete: Ilê Aiyê. Composição: Cuiuba e Paulinho Do Reco. In: Canto Negro 2. Eldorado, 1989.

NOSSA. Intérprete: Gilberto Gil. Composição: Gilberto Gil. In: Um Banda Um. WEA, 1982b.

NOSSO NOME: RESISTÊNCIA. Intérprete: Alcione. Composição: Nei Lopes, Zé Luiz, Sereno. In: Nosso Nome: Resistência. RCA Victor, 1987.

NOSSO SONHO. Intérprete: Claudinho & Bochecha. Composição: Claudinho. In: Claudinho & Bochecha. MCA Records, 1996.

NOW! Intérprete: Lena Horne. Composição: Betty Comden, Adolph Green e Jule Styne. In: Now! 20th Century Fox Records, 1963.

O AMANHÃ. Intérprete: Ney Viana. Composição: Gilson Loiola, Djalma Santos e Domenil. In: Samba De Enredo Das Escolas De Samba Do Grupo 1 - Carnaval 1978. AESEG/Top Tape, 1978.

O DESCOBRIDOR DOS SETE MARES. Intérprete: Tim Maia. Composição: Gilson De Barros Mendonca e Miguel Leite De Oliveira Neto. In: O Descobridor dos Sete Mares. Lança, 1983.

O INVOCADO / BEBERRÃO. Intérprete: Candeia. Composição: Casquinha, Aniceto do Império, Mulequinho. In: Axé! Gente Amiga do Samba. WEA, 1978c.

O MEU GURI. Intérprete: Elza Soares. Composição: Chico Buarque. In: Trajetória. Universal Music, 1997.

O MUNDO É UM MOINHO. Intérprete: Cartola. Composição: Cartola. In: Cartola. Discos Marcus Pereira, 1976b.

O POVO CONTA A SUA HISTÓRIA: SACO VAZIO NÃO PARA EM PÉ (A MÃO QUE FAZ A GUERRA FAZ A PAZ). Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. Composição: Betinho, Glyvaldo, J.C. Coelho, Luis Otávio, Manoel Do Cavaco, Ribeirinho, Serginho Sumaré e Vinicius. In: Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial - Carnaval 2003. BMG Brasil, 2002.

O SHOW TEM QUE CONTINUAR. Intérprete: Fundo de Quintal. Composição: Arlindo Cruz, Sombrinha, Luiz Carlos da Vila. In: O Show Tem Que Continuar. RGE, 1988.

OCEANO. Intérprete: Djavan. Composição: Djavan. In: Djavan. Columbia Records, 1989.

OLHA O FUTURO. Intérprete: Evinha. Composição: Arnaldo Medeiros. In: Cartão Postal. Odeon Records, 1971.

ONDA. Intérprete: Cassiano. Composição: Cassiano. In: Cuban Soul: 18 Kilates. Rio de Janeiro: Polydor Records, 1976.

OS ALQUIMISTAS ESTÃO CHEGANDO OS ALQUIMISTAS. Intérprete: Jorge Ben Jor. Composição: Jorge Ben Jor. In: A Tábua de Esmeralda. Phillips Records, 1974.

OUÇA-ME. Intérprete: Tássia Reis. Composição: Tássia Reis. In: Outra Esfera. 2016a.

PAULA E BEBETO. Intérprete: Milton Nascimento. Composição: Milton Nascimento. In: Minas. EMI, 1975.

PELOURINHO, NEGRITUDE E MAGIA. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Composição: Labre e Geraldo Lima. In: Sangue Bom. Som Livre, 1991.

PERNAMBUCO, LEÃO DO NORTE. Intérprete: Abílio Martins. Composição: Silas de Oliveira. In: História Das Escolas De Samba - Volume 7. Som Livre/Rio Gráfica Editora, 1976.

PÉROLA NEGRA. Intérprete: Luiz Melodia. Composição: Luiz Melodia. In: Pérola Negra. Phillips Records, 1973.

PINTURA SEM ARTE. Intérprete: Candeia. Composição: Candeia. In: Axé! Gente Amiga do Samba. WEA, 1978b.

PRA QUE VOU RECORDAR O QUE CHOREI. Intérprete: Carlos Dafé. Composição: Carlos Dafé, Toninho Lemos e Willian. In: Pra Que Vou Recordar. Warner Bros., 1977.

PREÁ COMEU. Intérprete: Dona Ivone Lara. Composição: Dona Ivone Lara. In: Alegria Minha Gente (Serra dos Meus Sonhos Dourados). WEA, 1982.

PRECISO ME ENCONTRAR. Intérprete: Cartola. Composição: Cartola. In: Cartola. Discos Marcus Pereira, 1976c.

PRETA YAYÁ. Intérprete: Xênia França. Composição: Theodoro Nagô. In: Xenia. Natura Musical, 2017.

PRETOBRÁS. Intérprete: Itamar Assumpção. Composição: Itamar Assumpção. In: Pretobrás - Por Que Não Pensei Nisso Antes... São Paulo, Atração Fonográfica, 1998b.

QUANDO A GIRA GIROU. Intérprete: Zeca Pagodinho. Composição: Serginho Meriti e Claudinho Guimarães. In: Acústico MTV - Zeca Pagodinho 2: Gafieira. Universal Music, 2006.

QUANDO MORCEGO DOAR SANGUE. Intérprete: Bezerra da Silva. Composição: Cosme Diniz e Rosemberg. In: Eu Não Sou Santo. RCA Victor, 1990.

QUEIMA MINHA PELE. Intérprete: Baco Exu do Blues e Tim Bernardes. Composição: Baco Exu do Blues. In: Bluesman. 999, 2018.

QUEIMANDO A LÍNGUA. Intérprete: Juçara Marçal. Composição: Alice Coutinho e Romulo Froes. In: Encarnado. 2014a.

QUEM TEM CARINHO ME LEVA. Intérprete: Giovana. Composição: Giovana. In: Quem Tem Carinho Me Leva. RCA Victor, 1975b.

RAP DO SOLITÁRIO. Intérprete: MC Marcinho. Composição: MC Marcinho. In: Rap Brasil 3. Som Livre, 1995.

RATOS E URUBUS, LARGUEM MINHA FANTASIA. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. Composição: Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar. In: Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A - Carnaval 1989. BMG-Ariola, 1988.

REMONTA. Intérprete: Liniker e os Caramelows. Composição: Liniker. In: Remonta. 2016.

RESPECT. Intérprete: Aretha Franklin. Composição: Otis Redding. In: I Never Loved a Man the Way I Love You. Atlantic Records, 1967.

RETIROS ESPIRITUAIS. Intérprete: Gilberto Gil. Composição: Gilberto Gil. In: Refazenda. Phillips Records, 1975.

RITO DE PASSÁ. Intérprete: MC Tha. Composição: MC Tha. In: Rito de Passá. Elemess, 2020b.

ROSA, MENINA ROSA. Intérprete: Jorge Ben Jor. Composição: Jorge Ben Jor. In: Samba Esquema Novo. Phillips Records, 1963b.

ROTA DE FUGA. Intérprete: Tantão e os Fita. In: Piorou. QTV, 2020.

SALVE A LAMA NEGRA. Intérprete: Alcione. In: Gostoso Veneno. RCA Victor, 1979.

SERÁ QUE É AMOR. Intérprete: Arlindo Cruz. Composição: Arlindo Cruz, Babi, Junior Dom. In: Pagode do Arlindo Ao Vivo. Warner Music, 2003.

SEU BALANCÊ. Intérprete: Zeca Pagodinho. Composição: Toninho Geraes e Paulinho Resende. In: Zeca Pagodinho. Polygram, 1998.

SINA. Intérprete: Djavan. Composição: Djavan. In: Luz. Sony, 1982.

SONHO DE UM SONHO. Intérprete: Zé Carlos e Marcos Moran. Composição: Martinho da Vila, Rodolpho Da Vila e Tião Graúna. In: Sambas De Enredo Das Escolas De Samba Do Grupo 1 - Carnaval 1980. AESEG/Top Tape, 1979.

SUJEITO A CHUVAS E TROVOADAS. Intérprete: Itamar Assumpção. Composição: Itamar Assumpção. In: Bicho de Sete Cabeças - Vol. 1. São Paulo: Baratos Afins, 1993.

SUPERSTITION. Intérprete: Stevie Wonder. Composição: Stevie Wonder. In: Talking Book. Tamla, 1972.

THE GREATEST LOVE OF ALL. Intérprete: Whitney Houston. Composição: Michael Masser e Linda Creed. In: Whitney Houston. Nova Iorque: Arista, 1985.

THE STORY OF O. J. Intérprete: Jay Z. Composição: Shawn Carter, Gene Redd, Nina Simone, Dion Wilson e Jimmy Crosby. In: 4:44. Roc Nation, 2017.

THE THRILL IS GONE. Intérprete: B. B. King. Composição: Roy Hawkins. In: Completely Well. BluesWay, 1969.

THINGS I IMAGINED. Intérprete: Solange. Composição: Solange. In: When I Get Home. Nova Iorque: Columbia, 2019.

TIMONEIRO. Intérprete: Paulinho da Viola. Composição: Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. In: Bebadosamba. BMG Brasil, 1996.

TUDO AZUL QUE O AZUL TEM. Intérprete: Dedé da Portela. Composição: Ary do Cavaco, Café da Portela e Carlinhos Madureira. In: Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial - Carnaval 1992. BMG-Ariola, 1991.

TRISTEZA. Intérprete: Jair Rodrigues. Composição: Niltinho Tristeza e Haroldo Lobo. In: CPS. Phillips, 1966.

TUDO É FESTA. Intérprete: MC Marcinho. Composição: MC Marcinho. In: Tudo é Festa. Labilad Music, 2001.

ULTRALIGHT BEAM. Intérprete: Kanye West. Composição: Kanye West, Mike Dean, Kelly Price, Terius Nash, Nico Segal, Kirk Franklin, Kasseem Dean, Chancellor Bennett, Noah Goldstein, Jerome Potter, Samuel Griesemer, Cydel Young, Derek Watkins. In: The Life Of Pablo. Nova Iorque: GOOD Music, 2016.

UMA HISTÓRIA DIFERENTE. Intérprete: Paulinho da Viola. Composição: Paulinho da Viola. In: Paulinho da Viola. Odeon Records, 1978.

VAI MEXER. Intérprete: Margareth Menezes. Composição: Carlinhos Brown. In: Luz Dourada. Universal, 1993b.

VELHO AMARELO. Intérprete: Juçara Marçal. Composição: Rodrigo Campos. In: Encarnado. 2014b.

VIRA VIROU, A MOCIDADE CHEGOU. Intérprete: Paulinho Mocidade. Composição: Silvinho e Douglinhas. In: Sambas De Enredo Das Escolas De Samba Do Grupo 1A - Carnaval 1990. BMG-Ariola, 1989.

VIROU RELIGIÃO. Intérprete: Revelação. Composição: Arlindo Cruz, Mauro Junior e Xande de Pilares. In: Nosso Samba Virou Religião. RCA Records, 2001.

VIVO ISOLADO DO MUNDO / AMOR NÃO É BRINQUEDO. Intérprete: Candeia. Composição: Alcides Malandro Histórico da Portela, Candeia e Martinho da Vila. In: Axé! Gente Amiga do Samba. WEA, 1978a.

VOODOO CHILD (SLIGHT RETURN). Intérprete: Jimi Hendrix. Composição: Jimi Hendrix. In: Electric Ladyland. Reprise Records, 1968.

WHAT'S GOING ON? Intérprete: Marvin Gaye. Composição: Marvin Gaye. In: What's Going On? Tamla, 1971.

XIRLEY. Intérprete: Gaby Amarantos. Composição: Marcelo Machado Mendonca, Hugo Gila Souza, Francisco Assis Moreira Silva, Luiz Felipe Machado e Tiago Melo Andrade. In: Treme. DeckDisc, 2012b.

ZERO. Intérprete: Liniker e os Caramelows. Composição: Liniker. In: Cru. 2015.

ZIRIGUIDUM 2001. Intérprete: Paulinho Mocidade. Composição: Arsênio, Gibi e Tiãozinho Da Mocidade. In: Sambas De Enredo Das Escolas De Samba Do Grupo 1A - Carnaval 1985. Top Tape, 1984.

ZOMBIE. Intérprete: Fela Kutí. Composição: Fela Kutí. In: Zombie. Coconut, 1977.

ZUMBI-ME, PALMARES. Intérprete: Comunidade Samba da Vela. Composição: Sônia Pereira. In: A Comunidade Samba da Vela. Pôr do Som, 2005.

ANEXOS

ANEXO A - MANIFESTO AFROSSURREAL: PRETO É O NOVO PRETO - UM MANIFESTO DO SÉCULO XXI⁹⁰

[Por] D. Scot Miller

Eu não sou uma surrealista. Eu apenas pinto o que eu vejo.

— Frida Kahlo

O passado e o prelúdio

Em sua introdução da novela clássica *Homem Invisível* (1952), o ambíguo ícone preto e literário Ralph Ellison diz que seu processo de criação foi “bem mais desarticulado do que parece... tal era o processo subjetivo-objetivo interno-externo, de pele manchada e coração surreal”.

Ellison se refere ao mais impressionante personagem de seu livro, Rinehart the Runner, um dândi, cafetão, apostador, traficante, profeta e padre. O protagonista de *Homem Invisível* assume a identidade de Rinehart para que “eu possa não ver a mim mesmo da mesma forma que os outros não veem”. Usando uma máscara de tons escuros e um grande chapéu, ele é alertado pelo homem conhecido como o cara com uma arma: “Escute, Jack, não deixe ninguém te fazer agir como Rinehart. Você precisa ter uma língua comprida, um coração frio e estar a fim de fazer qualquer coisa”⁹¹.

E o protagonista de Ellison entra num mundo de prostitutas, dependentes químicos, policiais corruptos e paroquianos masoquistas. Sobre Rinehart, diz: “Ele estava anos à minha frente, e eu era tolo. O mundo em que vivemos é fluido, e Rine, o Patife, estava em casa”. A marquise da loja de Rinehart, em frente à igreja, declara:

Eis o Invisível.

O teu há de se fazer, ó Senhor!

⁹⁰ Publicado originalmente em 19 de maio de 2009, no número 34 do volume 43 do *San Francisco Bay Guardian*, sob o título de *Call It Afro-Surreal*. Tradução nossa. Todos os grifos são adaptações às regras ABNT. Para o texto original em inglês, vide Anexo II.

⁹¹ Todos os trechos de *O Homem Invisível* aqui anexados são traduzidos conforme a edição de 2021 publicada pela editora José Olympio.

Vejo tudo, Sei tudo, Digo tudo, Curo tudo.

Verás as maravilhas desconhecidas.

Ellisson e Rinehart haviam visto, mas não tinham nome para elas.

Na introdução do livro *Ark Of Bones and Other Stories* (1974), do profeta Henry Dumas, Amiri Baraka cunha um termo para descrever a “habilidade de criar um mundo completamente diferente, organicamente conectado com o nosso... a estética preta em sua vivência, atual e contemporânea”. Esse termo é Expressionismo Afro-Surreal.

Dumas o viu. Baraka o nomeou.

Isto é o Afro-Surreal!

Isso não é Afro-Surreal

a) Surrealismo:

Leopold Senghor, poeta, primeiro presidente do Senegal e Surrealista Africano, fez a seguinte distinção: “O Surrealismo Europeu é empírico. O Surrealismo Africano é mítico e metafórico”. Jean-Paul Sartre disse que a arte de Senghor e o movimento do Surrealismo Africano (ou Negritude) “é revolucionário porque é surrealista, mas ele próprio é surrealista porque é negro”. O Afro-Surrealismo entende que todos os “outros” que criam de sua própria experiência vivida são surrealistas, segundo Frida Kahlo. O prefixo “Afro” é o mesmo que pode ser encontrado em “Afro-Asiático”, o que significa uma linguagem comum entre pessoas pretas, marrons e asiáticas do mundo todo - o que outrora era chamado de “terceiro mundo”, até que os outros dois entraram em colapso.

b) Afrofuturismo:

Afrofuturismo é um movimento intelectual e artístico da diáspora que se volta para a ciência, a tecnologia e a ficção científica para especular sobre as possibilidades pretas no futuro. Afro-Surrealismo é sobre o presente. Não há necessidade de digressões sobre o futuro. Campos de concentração, cidades bombeadas, a fome e castrações forçadas já aconteceram. Para o Afro-Surrealista, os Tasers estão aqui. Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse cavalgaram há tempo demais para nos lembrarmos. O que é o futuro? O futuro está por aí há tanto tempo que agora é o passado.

Afro-Surrealistas expõem isso a partir de um “futuro-passado” chamado AGORA MESMO.

AGORA MESMO, Barack Hussein Obama é o primeiro presidente preto dos Estados Unidos.

AGORA MESMO, Afro-Surreal é a melhor descrição para as reações, as genuflexões e as reviravoltas inesperadas que esse “escurecimento” da civilização do Homem-Branco-Heterossexual-Occidental produziu.

O presente, ou AGORA MESMO

São Francisco, a cidade mais liberal e artística da nação, passa por um dos maiores declínios da população preta urbana do país. Esse é um sinal de um problema maior que está perseguindo todos os artistas, os renegados, os inconsequentes e os párias. Se não há pessoas pretas, significa que não há artistas pretos, e todos vocês, aberrações ainda não-vitimadas, serão os próximos. Apenas a arte preta aberrante - arte Afro-Surreal - nos museus, nas galerias, nas casas de espetáculos e nas ruas desta cidade (ligeiramente) justa podem nos salvar!

São Francisco, a terra do poeta laureado Afro-Surreal Bob Kaufman, pode estar na linha de frente da criação de uma estética emergente. Nesta terra de palavras da moda e frases de efeito, o Afro-Surreal é necessário para transformar a maneira que vemos as coisas hoje, a maneira como olhamos para o que aconteceu antes e o que podemos esperar ver no futuro.

Não é nenhuma coincidência que Kool Keith (sob o pseudônimo de Dr. Octagon) gravou o hino Afro-Surreal *Blue Flowers* na rua Hyde, em 1996, ou que Samuel R. Delany baseou grande parte de seu livro Afro-Surreal *Dhalgren*, de 1974, em suas experiências em São Francisco.

Uma estética Afro-Surreal se volta para esses legados perdidos e reivindica as almas de nossas cidades, desde Kehinde Wiley pintando o homem invisível (e seus motivos invisíveis) em Nova Iorque até Yinka Shonibare decapitando turistas sexuais da Europa do século XVII (e do XXI, também). Das *soundsuits* de Nick Cave no Yerba Buenas Center for the Arts até as palavras que você está lendo agora, a mensagem é clara: São Francisco, o mundo está pronto para um movimento de arte Afro-Surreal.

O Afro-Surrealismo está navegando pela cultura contemporânea numa canoa sem nenhum remo, adentrando a cidade para caçar pistas que levem à cura de sua doença antiga e incurável chamada “civilização ocidental”. Ou, como Ishmael Reed diz, “Nós somos detetives místicos prestes a fazer uma prisão”.

Um manifesto do Afro-Surreal

Contemple o invisível! Você verá maravilhas desconhecidas!

1. Vimos esses mundos desconhecidos emergirem nos trabalhos de Wifredo Lam, cujas origens afrocubanas inspiram trabalhos que falam de velhos deuses com novos rostos, e nos trabalhos de Jean-Michel Basquiat, que nos deu novos deuses com velhos rostos. Ouvimos este mundo na trompeta-ebó de Roscoe Mitchell e nas letras de DOOM. Nós o lemos nas palavras de Henry Dumas, Victor Lavalle e Darius James. Este mosaico emergente de influências radicais vai de Frantz Fanon a Jean Genet. Os sussurros sobrenaturais de Reed e Nora Neale Hurston se misturam com o estilo árido de Chester Himes e William S. Burroughs.

2. O Afro-Surreal pressupõe que, além deste mundo visível, há um mundo invisível lutando para se manifestar, e é nosso trabalho revelá-lo. Como os Surrealistas Africanos, Afro-Surrealistas reconhecem que a natureza (inclusive a humana) gera mais experiências surreais do que qualquer outro processo poderia produzir.

3. Afro-Surrealistas recuperam o culto ao passado. Nós revisitamos tradições com novos olhos. Nós nos apropriamos de símbolos da escravidão no século XIX, como Kara Walker, e da colônia do século XVIII, como Yinka Shonibare. Nós re-apresentamos a “loucura” como visitas dos deuses e reconhecemos a possibilidade da magia. Nós assumimos as obsessões dos antepassados e incitamos o des-conforto, clareando a névoa da inconsciência coletiva enquanto este se manifesta nesses sonhos chamados de cultura.

4. Afro-Surrealistas usam o excesso como única maneira legítima de subversão, a hibridização como forma de desobediência. As colagens de Romare Bearden e Wangechi Mutu, a prosa de Reed e a música de Art Ensemble of Chicago e Antipop Consortium expressam este extravasamento.

Afro-Surrealistas distorcem a realidade em favor do impacto emocional. Que se danem 50 Cent e sua voz fria e monótona e Walter Benjamin e suas calmas estratégias de choque. Chega! Queremos sentir alguma coisa! Queremos chorar em público.

5. Afro-Surrealistas se esforçam pelo rococó: o belo, o sensual e o caprichoso. Nós buscamos Sun Ra, Toni Morrison e Ghostface Killa. Voltamos para Kehinde Wiley, cuja observação sobre o corpo preto masculino se aplica à toda cultura e à toda arte: “Não existe imagem objetiva. E não há maneira de observar objetivamente a imagem em si”.

6. A vida Afro-Surrealista é fluida, cheia de pseudônimos e classificações que desafiam os censos. Ela não tem endereço nem número de telefone, nenhuma disciplina em

particular ou vocação. Afro-Surrealistas são *commodities* altamente remunerados a curto prazo (em oposição àqueles de longo prazo e baixa remuneração, também conhecidas como escravos).

Afro-Surrealistas são ambíguos. “Será que sou preto ou branco? Será que sou hétero ou gay? Controvérsia!”

O Afro-Surrealismo rejeita a servidão silenciosa que caracteriza os papéis existentes para afrodescendentes, descendentes de asiáticos, latinos, mulheres e pessoas *queer*. Apenas através da mistura, da fusão e da troca entre essas supostas classificações poderá haver esperança de libertação. O Afro-Surrealismo é intersexual, afro-asiático, afro-cubano, místico, tolo e profundo.

7. O Afro-Surrealista usa uma máscara enquanto lê Leopold Senghor.

8. Ambíguo como Prince, preto como Fanon, literário como Reed, dândi como André Leon Tally, o Afro-Surrealista busca definição no absurdo de um mundo “pós-racial”.

9. Na moda (John Galliano; Yohji Yamamoto) e no teatro (Suzan Lori-Parks), o Afro-Surreal escava os remanescentes deste pós-apocalipse com um gosto dandificado, uma língua sedutora e um coração sem-coração.

10. Afro-Surrealistas criam deuses sensuais para destruir belos ícones em ruínas.

Afro-Surrealismo em ação

O Museu de Arte Moderna de São Francisco e o Museu da Diáspora Africana apresentam os trabalhos de Mutu, William Pope L., Trenton Doyle Hancock, Glenn Ligon, Wiley, Shonibare e Walker conjuntamente, com Lam’s Jungle como pela central. O Teatro Lorraine Hansbury encena *The Blacks*, de Genet, e *The Dutchman*, de Baraka, enquanto a Ópera de São Francisco adapta *Caliban* de Aimé Césaire e o Auditório Fillmore conta com uma retrospectiva Afro-punk. Adaptações Afro-Surreais de *Mumbo Jumbo* (1972), de Redd, *Tell My Horse* (1937), de Hurston, e *Pantera Negra* da Marvel vão agraciá-la tela grande.

Esses serão os primeiros passos de uma ilustre e fantástica jornada. Quando finalmente chegarmos àquelas margens desconhecidas, diremos, com sangue sob nossas unhas e lama em nossas botas:

Isto é Afro-Surreal!

**ANEXO B - AFROSURREAL MANIFESTO: BLACK IS THE NEW BLACK—A
21ST-CENTURY MANIFESTO⁹²**

[By] D. Scot Miller

I'm not a surrealist. I just paint what I see.

— Frida Kahlo

THE PAST AND THE PRELUDE

In his introduction to the classic novel *Invisible Man* (1952), ambiguous black and literary icon Ralph Ellison says the process of creation was "far more disjointed than [it] sounds... such was the inner-outer subjective-objective process, pied rind and surreal heart."

Ellison's allusion is to his book's most perplexing character, Rinehart the Runner, a dandy, pimp, numbers runner, drug dealer, prophet, and preacher. The protagonist of *Invisible Man* takes on the persona of Rinehart so that "I may not see myself as others see me not." Wearing a mask of dark shades and large-brimmed hat, he is warned by a man known as the fellow with the gun, "Listen Jack, don't let nobody make you act like Rinehart. You got to have a smooth tongue, a heartless heart, and be ready to do anything."

And Ellison's lead man enters a world of prostitutes, hopheads, cops on the take, and masochistic parishioners. He says of Rinehart, "He was years ahead of me, and I was a fool. The world in which we live is fluidity, and Rine the Rascal was at home." The marquee of Rinehart's store-front church declares:

Behold the Invisible!

Thy will be done O Lord!

I See all, Know all, Tell all, Cure all.

You shall see the unknown wonders.

Ellison and Rinehart had seen it, but had no name for it.

In an introduction to prophet Henry Dumas' 1974 book *Ark Of Bones and Other Stories*, Amiri Baraka puts forth a term for what he describes as Dumas' "skill at creating an

⁹² Publicado originalmente em 19 de maio de 2009, no número 34 do volume 43 do *San Francisco Bay Guardian*, sob o título de *Call It Afro-Surreal*. Todos os grifos são adaptações às regras ABNT.

entirely different world organically connected to this one ... the Black aesthetic in its actual contemporary and lived life." The term he puts forth is Afro-Surreal Expressionism.

Dumas had seen it. Baraka had named it.

This is Afro-Surreal!

THIS IS NOT AFRO-SURREAL

a) Surrealism:

Leopold Senghor, poet, first president of Senegal, and African Surrealist, made this distinction: "European Surrealism is empirical. African Surrealism is mystical and metaphorical." Jean-Paul Sartre said that the art of Senghor and the African Surrealist (or Negritude) movement "is revolutionary because it is surrealist, but itself is surrealist because it is black." Afro-Surrealism sees that all "others" who create from their actual, lived experience are surrealist, per Frida Kahlo. The root for "Afro-" can be found in "Afro-Asiatic", meaning a shared language between black, brown and Asian peoples of the world. What was once called the "third world," until the other two collapsed.

b) Afro-Futurism:

Afro-Futurism is a diaspora intellectual and artistic movement that turns to science, technology, and science fiction to speculate on black possibilities in the future. Afro-Surrealism is about the present. There is no need for tomorrow's-tongue speculation about the future. Concentration camps, bombed-out cities, famines, and enforced sterilization have already happened. To the Afro-Surrealist, the Tasers are here. The Four Horsemen rode through too long ago to recall. What is the future? The future has been around so long it is now the past.

Afro-Surrealists expose this from a "future-past" called RIGHT NOW.

RIGHT NOW, Barack Hussein Obama is America's first black president.

RIGHT NOW, Afro-Surreal is the best description to the reactions, the genuflections, the twists, and the unexpected turns this "browning" of White-Straight-Male-Western-Civilization has produced.

THE PRESENT, OR RIGHT NOW

San Francisco, the most liberal and artistic city in the nation, has one of the nation's most rapidly declining black urban populations. This is a sign of a greater illness that is chasing out all artists, renegades, daredevils, and outcasts. No black people means no black artists, and all you yet-untouched freaks are next. Only freaky black art — Afro-Surreal art — in the museums, galleries, concert venues, and streets of this (slightly) fair city can save us!

San Francisco, the land of Afro-Surreal poet laureate Bob Kaufman, can be at the forefront in creating an emerging aesthetic. In this land of buzzwords and catch phrases, Afro-Surreal is necessary to transform how we see things now, how we look at what happened then, and what we can expect to see in the future.

It's no more coincidence that Kool Keith (as Dr. Octagon) recorded the 1996 Afro-Surreal anthem *Blue Flowers* on Hyde Street, or that Samuel R. Delany based much of his 1974 Afro-Surreal urtext *Dhalgren* on experiences in San Francisco.

An Afro-Surreal aesthetic addresses these lost legacies and reclaims the souls of our cities, from Kehinde Wiley painting the invisible men (and their invisible motives) in NYC to Yinka Shonibare beheading 17th (and 21st) century sexual tourists of Europe. From Nick Cave's soundsuits at Yerba Buena Center for the Arts to the words you are reading right now, the message is clear: San Francisco, the world is ready for an Afro-Surreal art movement.

Afro-Surrealism is drifting into contemporary culture on a rowboat with no oars, entering the city to hunt down clues for the cure to this ancient, incurable disease called "western civilization." Or, as Ishmael Reed states, "We are mystical detectives about to make an arrest."

A MANIFESTO OF AFRO-SURREAL

Behold the invisible! You shall see unknown wonders!

1. We have seen these unknown worlds emerging in the works of Wifredo Lam, whose Afro-Cuban origins inspire works that speak of old gods with new faces, and in the works of Jean-Michel Basquiat, who gives us new gods with old faces. We have heard this world in the ebo-horn of Roscoe Mitchell and the lyrics of DOOM. We've read it through the words of Henry Dumas, Victor Lavalle, and Darius James. This emerging mosaic of radical influence ranges from Frantz Fanon to Jean Genet. Supernatural undertones of Reed and Zora Neale Hurston mix with the hardscrabble stylings of Chester Himes and William S. Burroughs.

2. Afro-Surreal presupposes that beyond this visible world, there is an invisible world striving to manifest, and it is our job to uncover it. Like the African Surrealists, Afro-Surrealists recognize that nature (including human nature) generates more surreal experiences than any other process could hope to produce.

3. Afro-Surrealists restore the cult of the past. We revisit old ways with new eyes. We appropriate 19th century slavery symbols like Kara Walker, and 18th century colonial ones like Yinka Shonibare. We re-introduce "madness" as visitations from the gods, and acknowledge the possibility of magic. We take up the obsessions of the ancients and kindle the dis-ease, clearing the murk of the collective unconsciousness as it manifests in these dreams called culture.

4. Afro-Surrealists use excess as the only legitimate means of subversion, and hybridization as a form of disobedience. The collages of Romare Bearden and Wangechi Mutu, the prose of Reed, and the music of the Art Ensemble of Chicago and Antipop Consortium express this overflow.

Afro-Surrealists distort reality for emotional impact. 50 Cent and his cold monotone and Walter Benjamin and his chilly shock tactics can kiss our ass. Enough! We want to feel something! We want to weep on record.

5. Afro-Surrealists strive for rococo: the beautiful, the sensuous, and the whimsical. We turn to Sun Ra, Toni Morrison, and Ghostface Killa. We look to Kehinde Wiley, whose observation about the black male body applies to all art and culture: "There is no objective image. And there is no way to objectively view the image itself."

6. The Afro-Surrealist life is fluid, filled with aliases and census-defying classifications. It has no address or phone number, no single discipline or calling. Afro-Surrealists are highly-paid short-term commodities (as opposed to poorly-paid long term ones, a.k.a. slaves).

Afro-Surrealists are ambiguous. "Am I black or white? Am I straight, or gay? Controversy!"

Afro-Surrealism rejects the quiet servitude that characterizes existing roles for African Americans, Asian Americans, Latinos, women and queer folk. Only through the mixing, melding, and cross-conversion of these supposed classifications can there be hope for liberation. Afro-Surrealism is intersexed, Afro-Asiatic, Afro-Cuban, mystic, silly, and profound.

7. The Afro-Surrealist wears a mask while reading Leopold Senghor.

8. Ambiguous as Prince, black as Fanon, literary as Reed, dandy as André Leon Tally, the Afro-Surrealist seeks definition in the absurdity of a "post-racial" world.

9. In fashion (John Galliano; Yohji Yamamoto) and the theater (Suzan Lori-Parks), Afro-Surreal excavates the remnants of this post-apocalypse with dandified flair, a smooth tongue and a heartless heart.

10. Afro-Surrealists create sensuous gods to hunt down beautiful collapsed icons.

AFRO-SURREALISM IN ACTION

San Francisco Museum of Modern Art and the Museum of the African Diaspora present the works of Mutu, William Pope L., Trenton Doyle Hancock, Glenn Ligon, Wiley, Shonibare, and Walker en masse, with Lam's *Jungle* as a center piece. Lorraine Hansbury Theater stages Genet's *The Blacks* and Baraka's *The Dutchman*, while San Francisco Opera adapts Aimé Césaire's *Caliban* and the Fillmore has an Afro-punk retrospective. Afro-Surreal adaptations of Reed's *Mumbo Jumbo* (1972), Hurston's *Tell My Horse* (1937), and Marvel's *Black Panther* will grace the silver-screen.

These are the first steps in an illustrious and fantastic journey. When we finally reach those unknown shores, we will say, with blood beneath our nails and mud on our boots:

This is Afro-Surreal!