

> *Captura de movimento (entrevista)*

Kodwo Eshun

> k.eshun@gold.ac.uk
Doutor em Arte e Design
University of London

Tradução:

Stella Zagatto Paterniani

Resumo>

Tradução de “Motion Capture (Interview)”, excertos de entrevistas com Kodwo Eshun.

Palavras-chave> Afrofuturismo, ficção sonora, música negra, pensamento negro radical, black studies.

>>>>>>> **PRO** 



> **Captura de movimento (entrevista)¹**

Kodwo Eshun

> k.eshun@gold.ac.uk

Doutor em Arte e Design

Professor no Department of Visual Cultures

University of London

Tradução:

Stella Zagatto Paterniani

O termo “afrofuturismo” vem do livro de Mark Dery de 1993, mas sua trajetória começa com Mark Sinker. Em 1992, Sinker começa a escrever sobre ficção científica negra, porque tinha acabado de voltar dos Estados Unidos e Greg Tate escrevia bastante sobre o vínculo entre ficção científica e música negra. Tate escreveu uma resenha intitulada “Yo Hermeneutics”, que era ao mesmo tempo uma resenha de *Rap Attack*, de David Toop, e do livro de Houston Baker. Foi um dos primeiros textos a expor essa ficção científica da música negra tecnológica. Mark foi pra lá, conversou com Greg, voltou e começou a escrever sobre ficção científica negra. Ele escreveu um texto importante na *The Wire*², um texto realmente à frente de seu tempo sobre ficção científica negra, no qual ele questiona: “O que significa ser humano?” Em outras palavras, Mark fez uma correlação entre *Blade Runner* e a escravidão, entre a ideia de abdução alienígena e os eventos reais da escravidão. Foi extraordinário, porque assim que li, pensei, meu Deus, isso abre tantas portas. É possível combinar tudo isso; ficção científica e música são a mesma coisa. Daí tudo foi acontecendo. Estava na roda, e muita gente começou a usar isso de mui-

1 Publicado originalmente em Abstract Culture Series como *Motion Capture*, pela Cybernetic Culture Research Unit, 1996, Warwick University.

2 [N.T.] Revista britânica de música de vanguarda.

tas maneiras. E Dery, seguindo o caminho de Greg Tate, começou a fazer a mesma coisa, ao mesmo tempo, em 1993, mas ele não tinha ideia de que as pessoas em Londres o acompanhariam.

More Brilliant than the Sun é muitas coisas. Antes de mais nada, no nível mais singelo, é um estudo de visões sobre o futuro na música, de Sun Ra a 4 Hero. Um de seus grandes eixos é a ciência do *breakbeat*, e a ciência do *breakbeat*, do modo como eu a vejo, começa quando o Grandmaster Flash, o DJ Kool Held e todo o pessoal isolaram o *breakbeat*, quando eles literalmente produzem o momento em um disco no qual a melodia e a harmonia desaparecem e as batidas e a percussão e o baixo avançam. Com esse isolamento, ao tornar a batida portátil, com essa extração da batida, eles geraram uma espécie de eletricidade. Eu chamo isso de capturar o movimento: em filmes como *Jurassic Park* e todos esses grandes filmes animatrônicos, captura de movimento é o dispositivo por meio do qual o corpo humano é sintetizado e virtualizado. Eles têm um cara dançando devagarinho, e cada uma das suas articulações se prende a luzes e eles projetam isso numa interface, e pronto: você literalmente capturou o movimento de um humano, agora você pode virtualizá-lo. E eu penso que é isso que o Flash e esse pessoal fizeram com a batida. Eles agarraram uma batida potencial que sempre esteve lá, intensificando a da engrenagem do funk, materializando-a como uma parte mesmo do vinil que poderia ser repetida. Eles ligaram a potência material do intervalo, havia muito adormecida. É isso que eu sigo, esse isolamento do *breakbeat*, numa esfera diferente. Por meio do Grandmaster Flash e da invenção da *skratchadelia*.

Quando o *scratching* começou, a reação imediata das pessoas foi pensar que era uma manobra, depois que era um efeito interessante. Mas se você procurar nos livros você verá que a maioria das pessoas, ao falar de *skcratchadelia*, de arranhar o vinil, diz que se trata de esfregar o vinil com ritmo, de um jeito percussivo, para acompanhar o restante da música. Elas entendem esse lance de ler o vinil de trás pra frente como um processo rítmico. Mas, na verdade, não é um processo rítmico o que rola. É um efeito de textura, e isso é uma novidade. Não há nada parecido com o *scratching*, e ele nunca existiu de outra forma antes de ser essa coisa incrível que é. *Scratching* é algo como uma sequência transformativa, meio como a versão em áudio do que acontece em *A coisa* ou em *Lobisomem Americano*, quando você vê o humano se transformando em lobisomem, e imediatamente antes dele se tornar um lobisomem por completo você de repente vê num relance o humano, e então ele se esvanece de novo. É isso que a *skcratchadelia* faz, essa mistura instável entre a voz e o vinil. Esse novo efeito de textura, essa mudança de fase da voz para esse novo som, por assim dizer. Então eu sigo da *skcratchadelia* do Grandmaster Flash com o Electro, para um outro grupo chamado Knights of the Turntable. E deles para Goldie e 4 Hero, especificamente no graffiti, seguindo a complexificação do *breakbeat* via *wildstyle*. Porque o *wildstyle* é uma linguagem criptografada, na qual uma única letra se transforma num ambiente tipográfico no qual se adentra. Olhar o *wildstyle* é uma ginástica da percepção. E há uma grande relação entre o graffiti e o *break*. Goldie diz: “Minhas batidas são esculpidas em 4D, em quatro dimensões”. E, de maneira similar, tem esse cara famoso do graffiti, o Kaze 2, que em 1989 já estava falando sobre ir além do *wildstyle*. O *wildstyle* era 3D, e o Kaze 2 já estava falando em 5 dimensões, ele estava falando em *computer style*. Ele dizia: “No meu trabalho eu faço *computer style*, faço a escada penta-dimensional com degraus paralelos.” Isso vem do Escher. Então eu sigo a ciência do *breakbeat* desde esse isolamento do DNA rítmico, passando pela Escherização, até

o seu momento de complexificação – e daí sigo para o *drum'n'bass*, que, por sua vez, como tem as batidas digitalizadas, é informação manipulada. Eu sigo a ciência do *breakbeat*, sigo até a conclusão de faixas de gente como 4 Hero, especificamente *Parallel Universe*, que é onde eu enfatizo e enfoco a ciência do *breakbeat*. É uma coisa que eu noto sobre a ciência do *breakbeat*, sobre o modo como a ciência é usada na música em geral, é que a ciência é sempre usada como uma ciência intensificadora de sensações. Nas duas culturas clássicas da sociedade convencional, a ciência é ainda a ciência que drena o sangue da vida e deixa tudo vivissecado. Mas na música nunca foi assim; assim que você ouve a palavra ciência, você sabe que terá uma intensificação de sensações. Assim, a ciência se refere a uma ciência da engenharia sensorial, então *Parallel Universe* anuncia isso, com seus títulos como *Sunspots* ou *Wrinkles in Time*. Trata-se dos pontos em que as leis da gravidade e de tempo e espaço colapsam, e estão, ao mesmo tempo, dizendo que o ritmo está prestes a colapsar quando você adentra essas zonas. Então você tem alguém como Goldie, que faz *Timeless*, e *Timeless* simples e obviamente refere-se ao *loop* infinito do *breakbeat*, que Goldie experimenta.

E então tem a questão racial do sintetizador, entramos na questão racial do sintetizador, que é o techno, e toda a relação entre os primeiros rapazes de Detroit e o que eu chamo de ouvido importado. Os caras ouviam essas coisas todas vindas da Europa, da Inglaterra, ouviam a branquidade do sintetizador e passavam a usá-lo, porque aquele som os tornaria alienígenas dentro dos Estados Unidos. Esse é o segredo por trás das gravações pioneiras em Detroit. Todos esses caras – Model 500, Cybotron – tinham esses sotaques afetados à la Flock of Seagulls. Por quê? Por que eles queriam ser alienígenas nos Estados Unidos. Como eles faziam isso? Cantando como as crianças

brancas do novo romântico inglês. É a ideia da música branca ser exótica aos ouvidos americanos negros. Trata-se de virar o olho do exótico de volta ao inglês, e isso é parte do processo que aconteceu. Outra coisa que aconteceu foi que o techno estava acontecendo sem a marca registrada da indústria musical do Reino Unido, sem o caminho tradicional que acontecia quando aparecia alguma música original nos Estados Unidos, que era pastichizada na Inglaterra e na Europa, mixada, remixada e mandada de volta. O que aconteceu foi o inverso, nesse caso, eram os Estados Unidos tornando bastardas a música inglesa, pegando a música da Inglaterra e fazendo coisas estranhas com ela. Daí o famoso constrangimento quando os jornalistas ingleses chegavam em Detroit e perguntavam: “De onde essa música vem?”, para descobrir que ela vinha justamente de onde eles tinham saído, para descobrir que a origem era deles mesmos. Esse é o primeiro caso explícito em que a música branca é a original, e os músicos negros americanos são os adulteradores e os que pastichizam. O techno é a completa reversão do mito do clássico dos anos 1960, do blues e dos Rolling Stones, de toda a herança do rock, que começa com o famoso mito do Muddy Waters e dos Rolling Stones. No techno, há uma reversão imediata. No techno, o Kraftwerk é o delta blues, o Kraftwerk é onde tudo começa. No techno, o Depeche Mode é o Leadbelly. Os Flock of Seagulls são os Blind Lemon Jefferson. A Europa e a branquitude em geral assumem o lugar de origem. E os negros americanos são sintéticos; a chave no techno é sintetizar a você mesmo em um novo alienígena americano. Então eu olho para o sintetizador-raça nos termos dos vários desdobramentos disso, por exemplo, há todo um Darkside com Detroit, sobre o qual eu falo. E então vamos a Underground Resistance, especialmente, que desenvolveu toda uma estratégia de guerra, toda uma investida militar, toda uma sinestesia da guerra a partir do lançamento de seu *single*. Como cada *single* torna-se uma espécie de míssil lançado na guerra contra os programadores.

Mas o principal ponto é que estou experimentando destacar o que chamo de ficção sônica das gravações, que é uma série de coisas que entram em ação a partir do momento em que se tem música sem palavras. Assim que se tem música sem palavras, tudo o mais se torna mais crucial: o selo, o material da capa, a foto de capa, a foto de contracapa, os títulos. Eles se tornam pontos de partida da rota tomada por meio da música, ou para o modo como a música te captura e te faz abduzir em seu mundo. Então todas essas coisas se tornam bastante importantes. Então muitas das principais fontes do livro vêm dos encartes; os encartes são a coisa principal. Boa parte do livro trata dos artistas que produzem os encartes. Trata dos caras que fizeram as capas para os encartes do Miles Davis, um deles é o Mati Klarwein, outro, o Robert Springett, que fez capas para os álbuns do Herbie Hancock lançados no começo dos anos 1970. Há relações diferentes entre diferentes ficções sônicas, entre o título e a música. Hendrix diria: “O que estou fazendo é um desenho sônico”. E é possível dizer o oposto dos encartes. O motivo pelo qual as imagens do encarte te capturam é porque eles são um som desenhado. Ao ouvi-los, você os imagina como visões estranhas conjuradas por meio da música. É mesmo estranho.

Parte do argumento é operar a reversão das narrativas tradicionais sobre a música negra. Tradicionalmente, elas têm sido autobiográficas ou biográficas, ou tem sido fortemente sociais e fortemente políticas. Meu objetivo é suspender tudo isso e então, no choque dessas ausências, colocar todo o resto, colocar esse imenso mundo aberto por meio da microp percepção do material vinílico real. O que acontece de imediato, em quase todas as narrativas, é que as pessoas olham de imediato para além, literalmente olham para além do vinil, em busca de qualquer lógica transcendental que elas possam usar, ao invés de começar sua atenção pelo vinil. O livro é uma materialização

disso. Então, estou olhando para todas essas ficções sônicas, olhando para todos os diferentes níveis de ciência que existem dentro do objeto físico.

Captura de movimento parece uma operação mecânica acontecendo. Em parte porque todos esses termos já são conhecidos por muitos de nós. Eles constituem uma mitologia não-oficial do final do século, toda essa gama de ficções sônicas. É uma linguagem compartilhada por toda uma geração. A diferença entre quem tem mais de 40 anos e quem tem menos é exatamente a familiaridade com os diferentes universos de dados e formas que vão se acumulando. Daí há um sem-número de desdobramentos fascinantes, sobre os quais trato no livro. Algo como o sistema nervoso do século XXI. Se voltarmos a Norman Mailer, *The White Negro*, ele fala bastante sobre construir um novo sistema nervoso. E se retermos um pouco Ballard, Ballard fala com frequência sobre o conflito entre a geometria e a postura, a competição entre o animado e o inanimado e o modo como o inanimado com frequência e sorrateiramente vence.

Para mim, faz completo sentido colocar filmes de ação e a *skratshadelia* no mesmo patamar. São as mesmas velocidades, os mesmos vetores, os mesmos sons: o som de um carro derrapando numa curva é o mesmo som das rodas de aço em ação. São os mesmos sons que te capturam e te abduzem em ambos os casos. É esse som fantástico da velocidade, quando duas superfícies em fricção literalmente convergem e em seguida se distanciam numa velocidade fantástica. É um êxtase incrível. Essas coisas estão acontecendo ao mesmo tem-

po – qualquer momento no tempo que seja bem fácil de ver, é aí que entra a invenção sônica. É ser capturado por pequenas frações de tempo, ter obsessão por breves instantes. Parte do que acontece na *sampladelia* são muitas músicas feitas a partir da memória do *sampler*, então muitos dos ganchos, muito da música pela qual você é abduzido, precisa ter 4 segundos ou 9 segundos. Então há essa gigantesca psicodelia baseada em disfarçar esses segundos; como Mark Sinker diz, o universo num grão sônico – e é isso que o *sampler* faz. Há esse crescimento gigantesco da psicodelia que te permite mergulhar num universo sônico e ele é granular, são microfonemas de som. Em *Abbaon Fats Track*, de Tricky, uma mulher sussurra para sua filha, “Você pode voar o mais rápido que consegue para encontrar Jesus?” - ela realmente sussurra. Todo o sample deve durar uns 5, 7 segundos, 8 segundos, 11 segundos, mas tem algo incrível nele. Você é tão abduzido por ele, porque você ouve uma atmosfera, você ouve uma ambiência, você ouve níveis sônicos em primeiro plano dentro do *sample*. Você sente que vai sendo abduzido. E o elemento visual também sugere isso. E eu estava lendo o Michel Chion, que é um cara muito interessante, foi aluno de Pierre Schaeffer, começou compondo *musique concrète* e se tornou um teórico. Ele é a melhor pessoa para pensar filme e som. Em parte, minha relação com o som vem do que Chion fala sobre os sons nos filmes, e estou percebendo agora que muitos dos meus *samples* favoritos são de sons em filmes.

A *sampladelia* inaugura um continuum entre o som visual e o som auditivo. O som visual está sempre se alimentando de ambos. É por isso que eu gosto muito de *samples* de filmes. Provavelmente, o motivo de eu gostar tanto do visual é que ele está sempre se agarrando à música. Se o elemento visual some, a música o ativa em outro lugar. É como se os olhos comessem a ter ouvidos, como Chion

diria. Seus ouvidos passam a ter sua capacidade óptica ativada. Se um modo meio estranho, seu ouvido começa a ver. Chion diz que cada um dos nossos sentidos é dotado de plena habilidade dos outros. É basicamente dizer que a audição acontece por meio do ouvido, mas todos os outros sentidos também podem passar pelo ouvido. O ouvido foi feito para ouvir, mas pode realizar todos os outros sentidos se tiver suas habilidades ativadas.

Algo parecido que acontece com frequência é uma grande transferência para o sentido do tato, sobre o que também falo bastante. Quando o som se torna subdérmico, quando, no *drum'n'bass* o som fica muito arranhado, com muitos tremores e barulhos, nesses casos tem muitos sons nos quais a percussão fica bastante distribuída, espalhada, muito móvel, móvel demais para o ouvido apreender como um som sólido. Aí quando o ouvido para de compreender essa sonoridade como sólida, o som rapidamente passa a viajar pela *pele* – e a pele começa a ouvir para você. Quando a pele começa a ouvir é quando você começa a sentir arrepios, e o arrepio desliza pela sua pele, e as pessoas dizem “Eu senti frio”, ou que a música era fria: porque sua pele perdeu talvez um grau centígrado de calor conforme a música a atingia, conforme a batida se prensava à pele. Eu sigo todo esse tipo de coisa. Eu penso que, no que diz respeito à luz e ao som, existe uma dimensão que eles cruzam o tempo todo. Eles se tornaram versões de *sampladelia*. E essa *sampladelia*, por definição, te permite fazer várias analogias. E ela não só faz a analogia, mas te permite alterar e recombina.

A *sampladelia* é um convite à recombinação. É o que ela é, é como funciona. Você começa a perceber que, quando a maioria das pessoas tenta elogiar alguma coisa, elas o fazem como algo que desapareceu há 30, 40 anos. Você começa a ver os obstáculos que as pessoas colocam para o novo emergir, o modo como as pessoas constantemente freiam qualquer batida³. Então, se eu busco paralelos, vou sempre buscar encontrar os paralelos que estão, na verdade, à frente do que sugiro. Assim, não pensar no *breakbeat* como uma técnica antiga que foi ressuscitada. Por exemplo, você vê muita gente dizendo que o *breakbeat* é o tambor africano, o retorno do som da batucada africana, quando na verdade é o oposto. O *breakbeat* precisa ser relacionado com o futuro. Pensar nele como um dispositivo de captura de movimento feito em vinil, antes de qualquer equipamento digital ser feito. O Grandmaster Flash poderia ter sido um profissional da animação computadorizada; se ele tivesse sido, estaria fazendo captura de movimento. Ele só está fazendo primeiro, no vinil.

Então eu tendo a procurar por esse tipo de coisa. Tem tudo a ver com estabelecer sinestésias, porque é realmente isso que acontece. Eu acho que com quase todas as variedades da psicodelia rítmica, existe uma zona de guerra que estabelece a sinestesia. De certa maneira, o sistema nervoso é reformulado pelas batidas em um novo tipo de estado, para um novo tipo de condição sensorial. Diferentes partes do seu corpo estão em diferentes estados de evolução. A sua cabeça pode estar muito atrasada com relação ao restante do seu corpo. No *drum'n'bass*, claro, e por causa do dub, há uma atenção especial ao passo. Existe a ideia de que os pés talvez sejam mais evoluídos, e as mãos também, mãos e pés. O Terminator X falava com as

3 [N.T.] No original: "...people constantly put the brakes on any kind of breaks". O autor faz uma brincadeira sonora com *brake* e *break*, que se perdeu na tradução.

mãos. Outros Djs gritavam com as mãos. Tem esse álbum brilhante de skatchadelia chamado *Return of the DJ*, lançado pela revista *The Bomb* em Frisco, todo feito por Djs, um álbum brilhante. Um cara fez uma faixa chamada *Terrorwrist*, seu pulso é o terror, seu pulso envia bombas aterrorizantes. Você pode ver como o DJ evoluiu sua mão, que envia terror por meio de um estalido, de acordo com o jeito com ela toca o vinil. Eu penso com frequência que o corpo está em diferentes estágios de evolução, de expansão. É uma constante guerra acontecendo.

Muito do principal trabalho da indústria musical convencional, do que eu chamo de amortecedor do choque futurista, é manter uma homeostase, manter as regras tradicionais e herdadas da melodia sobre a harmonia, da batida sobre o ritmo, da batida sobre a melodia, essa manutenção do que é a música adequada, a música verdadeira, a música respeitável – e é desse modo que as pessoas experimentam e hierarquizam o corpo. Parte do meu argumento é falar sobre a música *dance* como, ao mesmo tempo, sinestésica e que faz a cabeça, porque ela tende a ser ambas. Assim que você ouve música *dance* em casa, como ela é repetitiva, a experiência se torna uma experiência de fazer a cabeça. Nunca entendi por que elas não podem ser, porque elas *não são* consideradas a mesma coisa.

Parte disso tudo é que o hip hop é música de cabeça, e não música de palco, o hip hop nunca funciona melhor no palco. E é porque ele usa todas essas ficções sônicas; então há toda uma direção sinestésica, e, ao mesmo tempo, um continuum com a cabeça. O hip hop tem, inclusive, uma expressão, ‘cabeças’ [‘heads’], que quer dizer, mais ou

menos, que o hip hop tem seus próprios hippies e sua própria música progressiva. Estou falando de Cypress Hill, hip hop e toda sua relação com a tecnologia das drogas.

Eu também costumo dizer que o John Coltrane foi o primeiro hippie. Eu me olho para os últimos discos do John Coltrane, discos como *Cosmic Music*, *Interstellar Space*, *Om*. Coltrane teve uma viagem famosa em 1965, daí ele gravou seu disco *Om*. Manuel De Landa diz que quando você tem uma viagem você se torna um computador líquido, porque seu cérebro se liquefaz, e eu acho que foi isso que aconteceu com o Coltrane ali por volta de 1965. Ele começa a usar “Om”, o mantra indiano, tentando fazer uma música universal, e todo o lance do Om é que ele torna o humano uma grande vibração, uma grande e poderosíssima estação de poder que vibra. Om é essa operação de se transmutar em campo energético. Então existe esse jazz do final dos anos 1960 no qual todos esses caras estavam se transmutando em geradores de potência – e essa música incrível que tentava dar o *boot* para o som universal. E funcionou. Basta olhar para essa cadeia musical, de Coltrane a Sun Ra a Alice Coltrane. Todo um tipo de inteireza por meio do volume, uma sagrada amplificação.

A razão de eu não falar sobre literatura é simples: não há necessidade, com o pensamento sobre amplificação e o ambiente sensorial de amplificação, do volume em si, o impacto sensorial do volume, o impacto sensorial da repetição, da transmissão, todas essas coisas. Há tanto o que falar, apenas com relação a volume, a pressão. Há uma maneira possível de conectar diretamente os primeiros com todo o resto. Você pode falar sobre o áudio-social e imediatamente você co-

nectou o som a todo o resto; parece que a literatura nunca aparece, exceto como tipos diferentes de ficção sônica. Nesse caso, exatamente por estarem num disco, e não num livro, eles não aparecem como literários, mas sim mais como a diferença entre ler um artigo no jornal e ouvi-lo no noticiário. É ouvir uma voz chegando até você por meio de vários canais: assim como você nunca ouve as notícias diretamente, você sempre ouve um relato sonoro, sempre ouve uma voz transmitida por meio de uma série de outras coisas até chegar a você. É o que acontece com a ficção no vinil; você ouve por meio do estúdio. Portanto, não é literário – o literário absolutamente não funciona nesse espaço. Ao mesmo tempo, a representação não é necessária, seja para o significante, para o texto ou para a lei. Não há necessidade de nada disso.

Então o modo de apresentar a teoria é perceber que a música está teorizando sobre si mesma com maestria. Por exemplo, gosto do conceito de *percussapella*, que é percussão e *acapella*, e a *percussapella* é, simplesmente, a batida, sozinha. Alguns DJs pensaram num termo para descrever esse fenômeno sampladélico do solo de percussão, da percussão como *acapella*. E é brilhante. Então eu posso usar isso e, como a música é instrumental, essas coisas de repente vão se esgueirando e você começa a usá-las. E já existem tantos conceitos na música que tudo o que precisa ser feito é extraí-los e atuá-los para construir a máquina que se deseja construir. Você engancha um conceito no outro e os solda no próximo. Então em parte o livro é escrito como um livro de emergência. Não é uma história, e é um desfrute resistir à urgência da história, porque, especialmente na música negra, há uma diretiva rumo à história, à tradição e à continuidade, e esse livro é explicitamente sobre os intervalos, sobre o descontínuo. Marshall McLuhan fala sobre o descontínuo no século XX. Bem, este

livro é sobre os intervalos e os cortes. A herança tem sido insistentemente ressaltada e reforçada nas ideias sobre a música negra. Ao trazer para o primeiro plano a máquina e, na sequência, o vinil, todas as qualidades diferentes transitam entre máquinas, e tornam-se também efeitos das máquinas. Então essa é a ideia de que o sônico pode produzir identidades em si mesmo. Por exemplo: George Clinton é negro, mas Star Child é uma figura alienígena animatrônica – é difícil dizer qual a cor de Star Child, Star Child é pura animatrônica. E uma parte do livro sempre opera dessa maneira, sempre procura ver quais alucinações são sonicamente engendradas, para então persegui-las. Eu nunca experimento reduzir o sônico ao social, e justamente porque essa é uma tendência quase unânime é que eu miro alto, peso a tinta mesmo. Quando você lê alguém como Sun Ra, e o Sun Ra falava muito em música cósmica. E eu penso que com música cósmica ele queria dizer “o que seria a música cósmica?” Seria a música do campo eletromagnético, a música das transmissões de rádio, vamos dizer assim, cruzando o campo eletromagnético. Seria a música dos distúrbios elétricos, dos distúrbios cósmicos atmosféricos que existem no céu. E se você ouvir o *Astro Black* do Sun Ra, esses são exatamente os sons que ele está fazendo com seu Moog, ele está transformando o sintetizador Moog em algo como um circuito que pode atuar como uma corrente alternada gigante entre os ouvintes, os Arkestra e o próprio cosmos. O Moog é o amplificador que direciona a entrada e a saída de corrente. Por um lado, ele faz isso de uma maneira bem material, porque os sons do Moogy, na verdade, são bastante semelhantes – se não idênticos – aos sons do cosmos. Então é fascinante, porque Sun Ra dizia “Eu sou um instrumento” e “Os Arkestras são um instrumento”. Por um lado, ele dizia que os Arkestra eram cientistas tonais, cientistas sônicos; por outro, os Arkestra eram o seu instrumento. Então fica essa ideia da música como um circuito de produção sônica por meio do qual – como Gilles Deleuze dizia – moléculas de um novo povo podem ser plantadas aqui ou acolá. É o

que Sun Ra faz: usa o Moog para produzir novos povos sônicos. Fora desse circuito, ele o usa para produzir o novo astro afro-americano dos anos 1970.

E é exatamente o que eu faço, do início ao fim. Eu estendo o som para fora, alcançando, assim, esse sentimento de impossibilidade que essa música oferece com frequência. Na melhor das hipóteses, qualquer música deveria impressionar por sua impossibilidade, sua completa evasão das regras de fidelidade tradicional a um som vivo. É a maneira de alcançar a estranheza da música – em vez de normalizar a música por meio de qualquer outro tipo de campo – é exagerar o campo sônico, usar o sônico como uma sonda para novos ambientes. Porque toda nova sensação sônica que possa ser ampliada é, ao mesmo tempo, uma nova forma de vida sensorial. Portanto, temos essa constante brincadeira entre o sônico e o sensorial, que, frequentemente, tornam-se a mesma coisa. É, em parte, uma alternância entre escalas. Muitas vezes você pode ampliar a escala e o som, até submergir no som. Outras vezes você pode reduzir a escala e se retirar para olhar o vinil ou encarte. Há uma constante telescopia de percepção, da atenção voltada a uma gravação até a atenção voltada ao vinil como objeto. Eu penso que isso é inovador. Porque o vinil é muitas vezes ignorado. As coisas mais imediatamente prazerosas ao comprar um disco são as coisas sempre ignoradas. É bizarro. Então, para enfatizar essas coisas, era preciso escrever o livro com uma sensação de familiaridade. As pessoas vão ler com o coração. O livro foi desenhado para ser bastante tátil, da mesma maneira como os dedos anseiam por um encarte. Quando você vê um encarte que você gosta, seus dedos vão em direção a ele, não conseguem se conter, eles o desejam com vigor. É óbvio que é isso que estou tentando fazer – todo objeto é uma máquina de subjetividade. O toca-discos é, o disco é, o

livro é. Eu só quero que meu livro se torne uma máquina para produzir subjetividade. Uma máquina para reunir música.

Nos últimos dez, vinte anos, não há mais lacuna entre a ciência, a arte e a música, todas elas formam a mesma coisa. É que há períodos em que as coisas tendem a ficar bloqueadas, e, quando você tem momentos de psicodelia rítmica, é fácil ver o que pode ser desbloqueado e trazido à tona e tornado máquina conectiva com outras coisas. E há períodos em que as coisas encalham. O *breakbeat* abriu vários capítulos retroativos. Ao mesmo tempo, a interrupção da noção até então consolidada de que a origem do techno é o Kraftwerk significa que as pessoas relacionam os anos 1970 e os 1990 de uma maneira muito mais livre, movem-se entre Krautrock e Herbie Hancock. Há possibilidades em aberto na música.

A principal coisa a fazer agora é mudar para um campo novo. Eu parei de me chamar de escritor: considerando o livro, eu me denomino engenheiro de conceitos. Isso torna a coisa toda muito mais fresca, muito mais emocionante e muito menos conhecida. Porque é isso mesmo que estou fazendo. Eu estou fazendo engenharia, apreendendo ficções, apreendendo conceitos, apreendendo alucinações da minha própria área e traduzindo-os para outra, misturando-os e vendo para onde vamos com eles. Eu uso esses diferentes conceitos para sondar novas áreas de experiência, para antecipar e acelerar diferentes incursões exploratórias em novos campos de percepção que sempre existiram, mas cuja força reside em não existirem sob termos consolidados convencionais. Os termos convencionais ainda estão completamente vinculados à literatura e às duas culturas – e

graças a Deus por isso, daí eles não conseguem adentrar o que está acontecendo. Que é exatamente esse olhar repentino ao final do século. Eu renomeei todos os instrumentos: renomeei o sintetizador Sonotron. Iannis Xenakis chamou o sintetizador de Sonotron no seu livro. Isso é perfeito porque Sonotron soa como um super-herói de história em quadrinhos, uma convergência sonora em balística. E a bateria eletrônica deve ser renomeada para fazer jus ao que realmente é: um sintetizador de ritmo. Eu chamo esse problema de escuta em re(tro)visão⁴. A bateria eletrônica *não* é uma bateria eletrônica. São pulsos e sinais sintetizados em novos pulsos e novos sinais. Não há bateria nele. Isso foi um lance estranho que me confundiu por anos e anos, até que eu resolvi. Você ouvia e o som era completamente diferente do som de uma bateria. O movimento do funk às baterias eletrônicas é impressionante: toda a percepção rítmica das pessoas mudou da noite para o dia. E as pessoas, claro, fingindo que nada tinha acontecido, mas foi uma mudança gigantesca, ouvir bipes e sinais e diferentes tipos de corrente alternada como som. Foi uma mudança gigantesca. No mesmo sentido, Edgard Varèse chamou a bateria eletrônica de sintetizador de ritmo, e eis uma boa maneira de descrevê-la. Assim, todo esse tipo de coisa, todos esses conceitos, fazem sentido de modo que o convencional consolidado é simples e completamente incapaz de apreender.

Há, de fato, uma complexificação sensorial que passa ao largo das tradições e de quaisquer divisões que devem supostamente operar na arte. É como Sadie Plant diz, não é alto ou baixo, é apenas complexo, porque tem muitas viagens e sinuosidades nas quais você pode se enroscar. Por isso parece bizarro quando os americanos lamentam a

4 [N.T.] No original: “[r]earview hearing”. O autor faz uma brincadeira sonora com as ideias de revisão, visão e audição.

virtualização do corpo, porque parece que estamos fazendo o oposto, parece que estamos apenas começando nessa jornada ao centro dos nossos sentidos. Parece o oposto: ciência sempre significa uma hipersensibilidade. A ciência tradicional ainda traz consigo as ideias de esgotamento, cientistas frios, lógica extrema e todos esses clichês bregas. Mas em termos musicais, a ciência é o oposto, a ciência é a intensificação, é mais sensação. Ciência é ritmo intensificado, ritmo alienado. E é assim que toda uma geração entende ciência. E o que ela entende como abstrato são sensações tão novas que ainda não existe um idioma para elas. Daí o atalho é chamá-las de abstrato. Há toda uma geração que cresceu acostumada a pensar em emoções sensoriais sem ter ainda uma linguagem para elas. Psicodelia rítmica é o aspecto psicodélico de qualquer cenário específico. Então poderia ser qualquer coisa: de *house* a *trance*, de *breakbeat* a *jazz*, poderia ser qualquer cena – mas eu estou interessado no aspecto psicodélico rítmico de cada cenário, não no cenário em si. Eu estou interessado nos pontos de máxima hiperdelia rítmica, é nisso que estou interessado. De modo que poderia ser qualquer um desses...

Pós-modernismo não significa nada na música. Não significa nada. Não significa nada desde pelo menos 1968, quando as primeiras *versions* começaram a ser lançadas na Jamaica. Assim que a condição social específica de ausência de direito autoral foi possível, assim que a noção de direito autoral do século XIX já não operava, de imediato havia a liberdade da replicabilidade, a liberdade de recombinação. Isso estimulou um *Wildstyle* de ritmos que se anexariam uns aos outros e se recombinariam entre si. E assim que isso acontece, é a realização e a morte do pós-modernismo, em 1968. Desde então, por definição, houve pós-modernismo e isso nunca foi relevante, nunca foi uma questão, foi simplesmente algo já realizado. Por exemplo, “A obra de

arte na era de suas técnicas de reprodução”, de Walter Benjamin: esse argumento não funciona mais – porque um dos principais pontos de Benjamin (ou o que seus admiradores não cessam de repetir) é que, na era das técnicas de reprodução não há mais aura, a aura única, a aura específica, não existe mais. Mas, claro, assim, que você tem o *dubplate* tudo isso é defenestrado. O *dubplate* é onde o processo de reprodução acontece, o processo mecânico de prensar o vinil no prato que está sendo tocado e, de repente, no meio disso você tem o remix único, você tem uma faixa que é única no mundo, mas que no entanto não é original, é uma cópia, uma terceira cópia. Pois você tem algo que jamais deveria existir no mundo de Benjamin: você tem uma cópia única, você tem o único quinto remix, você tem o único décimo remix, você tem o único vigésimo remix. Só há um de cada um deles. O *dubplate* revela que toda a ideia da perda da aura não faz sentido algum, porque a aura renasce no meio da reprodução industrial. Daí a aceleração do *jungle*, a intensificação do *dubplate*; o *dubplate* renasce como a música do futuro. Você ouve a música que não vai estar nas ruas até dali dez, onze meses depois, e de repente há esse buraco entre você e o agora em 1996: você de repente se imagina em 1997, pensando “Onde eu vou estar quando comprar isso?” - e, claro, você nunca vai comprar, mas ouvir um *dubplate* provoca essa projeção em você. Você se sente 18 meses à frente, você literalmente se sente à frente, você está num plano de aceleração, você se move mais rápido do que você se move. Esse motivo já é suficiente para o pós-modernismo nunca ter existido, e, quando se há esse estado de remixologia – bem, o que aconteceu foi que a remixologia adentrou diferentes áreas. No jazz, por exemplo, você tinha Alice Coltrane remixando John Coltrane, mas a tradição do jazz odiava e dizia que era blasfêmia. Você tinha os Beach Boys remixando suas coisas e sendo rejeitados. Então nas grandes corporações a remixologia foi sempre barrada, e na Jamaica a remixologia se tornou o estado da arte, antes de mais nada por ser também hiperpredatória, permitindo um tipo

de aglomeração de ritmos, ritmos impiedosos, uma guerra de batida, o que o produtor de *jungle* Andy C chama de guerra do *break*. As pessoas faziam propostas financeiras para os *breaks*, ou apenas os roubavam. Havia essa fronteira selvagem, essa guerra selvagem do *break* acontecendo, o delírio dos ritmos. Então estamos muito além do pós-modernismo, e todos os argumentos tradicionais podem ser jogados fora. A ideia de esgotamento, por exemplo, simplesmente acabou, porque a música não funciona dessa maneira. Ela já é um patrimônio genético, não vai esgotar a si mesma.

E aí uma série de coisas não funciona, são demasiado literárias: a ideia de citação, de distanciamento irônico. Elas exigem uma distância que o volume, por definição, não permite. Não há distância com volume, você é completamente engolido pelo som. Não há espaço, não tem como ser irônico quando se está sendo engolido pelo volume e o volume está te causando transbordamento. É impossível manter a ironia, então todas as implicações do pós-modernismo caem por terra. Não só a literatura fica inútil, mas toda a teoria tradicional perde o sentido. A única coisa que faz sentido é o som junto à máquina que se constrói. Você pode recorrer a qualquer uma dessas ferramentas teóricas específicas, se quiser, mas duvido que funcionem. Para testá-las, basta pôr o disco para tocar. Esse é o teste para ver se meu livro funciona, porque eu quero que ele seja uma máquina. Quando digo “funciona”, quero dizer que quero que ele opere a engenharia de um tipo e alteração sensorial, algum tipo de distúrbio de percepção. É disso que eu gostaria, porque mesmo o menor dos distúrbios sensoriais é suficiente para enviar um sinal que possa ser transmitido.

Eu penso que a combinação entre o DJ e o escritor faz muito sentido. Penso que ambos trabalham de maneira diferente a remixologia, e o que estamos fazendo é pegando a escrita e a elevando, e a acelerando, tanto quanto ao disco. Eu penso que como a prosa britânica tradicional é toda cavalheiresca, masculina, cheia de aspereza e sem nonsense, isso me estimula a buscar o impossível, registros de como o futuro pode parecer, com quais sensações. É por isso que autores chave nesse livro são McLuhan e Ballard, os caras que eu li de cabo a rabo. A formulação de McLuhan sobre os humanos serem os órgãos sexuais do mundo maquínico é crucial. O capítulo sobre o Kraftwerk é sobre como o Kraftwerk são os órgãos sexuais do sintetizador.

Todas as coisas sobre acidentes, bugs, sobre o produtor como alguém que pode nutrir um bug, que pode criar um bug. Ao mesmo tempo, a maioria das músicas mais importantes foram acidentes, foram feitas por meio de erros. São erros de software na programação da máquina, que formam esses sons – e o produtor pega esses sons e alimenta o erro, baseia-se no erro, e ao cometer um erro você tem uma nova forma de vida em áudio. É bastante comum: na Can nos anos 70, Holger Czukay dizia que as máquinas têm uma forma de vida, que a repetição é a vida das máquinas. Então, há todo um lance sobre vida maquínica que já acompanha os músicos, de um jeito ou de outro. Os produtores já começaram a ensaiar uma teoria da vida maquínica. Assim que você olha para o que eles estão dizendo – amplia e começa a usar –, você percebe uma série de ficções sônicas e de fabulações científicas, e eu chamo tudo isso de ficções sônicas. Já há vinte anos de especulação sobre a máquina como uma forma de vida. Há vinte anos de música como campos cósmicos, então o que estou fazendo é usar essas coisas, ativá-las, ligá-las. Desse modo, o livro todo parece vivo: ao usar vários produtores que estão vivos e ao

conectá-los aos do passado, você ativa o elemento sônico, ativa todo um registro sônico, todo um registro não-oficial. Ninguém menciona Lee Perry como uma autoridade, é sempre aquela coisa grotesca do Heidegger e depois o George Clinton, *nunca* é o sentido contrário. Mas foi o Clinton que começou com a mixadelia: a teoria da mixologia como psicodelia, a teoria da mesa de mixagem como psicodelia. Em 1979, ei-la, a mixadelia. Esse é o conceito dele: ele pensou uma psicodelia da mesa de mixagem. Você não *precisa* de Heidegger algum, porque o Clinton já é teórico.

Então, o que eu tenho feito é extrair esses conceitos e configurá-los para funcionar: eles funcionam porque estão atados a discos. E isso porque o vetor onde tudo isso funciona é o toca-discos. É o habitual, você tem que se reconhecer como uma máquina programada, como um biocomputador programado pelas mesas. Os movimentos que você precisa fazer para colocar a agulha no disco até o movimento da agulha encontrar o sulco: pense nas centenas de milhares de vezes que você fez esse movimento, o hábito de colocá-lo ali. Eis uma maneira de observar isso com clareza, por exemplo: quando você ouve um original raro; digamos que tenha lá uma faixa que você conhece muito bem, e que você esteja ouvindo o original pela primeira vez. De repente, você percebe que a parte que você conhece é muito pequena, uma parte que dura cerca de três segundos e, na sequência, o disco se precipita numa mediocridade decepcionante, antes do próximo som que você reconheça aparecer para depois submergir de novo, antes que a próxima parte emergja novamente. Às vezes, nas faixas do Parliament, você ouve mais ou menos cinco dessas nos primeiros dois minutos, e essas partes reconhecem você, porque o que elas fazem é reconhecer seu hábito de tocá-las. Quando você ouve um som, você tem um lampejo de memória, e você também

tem quase uma memória muscular, você se recorda das vezes em que dançou. Você não apenas se recorda das vezes em que dançou, você também se lembra das vezes em que se inclinou para colocar a agulha no disco para tocar aquele trecho. Às vezes você ama tanto aquele trecho que se recorda de ter colocado para tocar de novo e de novo e de novo. Então, quando você ouve aquele som que você ama, quando você ouve o sample reconhecível no meio do som alienígena, esse som reconhece seus hábitos, e é incrível, de repente você vislumbra a si mesmo como um ser com hábitos, em um processo de formação de hábitos. Você de repente se vê ao longo dos anos, como você amou esse disco. É incrível, o som tira uma foto dos seus hábitos; provocada um estalido dos seus hábitos. E de repente você percebe isso com clareza. Quantas vezes eu coloquei isso? É nisso que quero chegar. Novas sensações que nunca outrora existiram, esse sentimento de ser reconhecido por meio do som. Isso é novo, isso nunca aconteceu antes. E, por definição, somente poderia acontecer na geração sampladélica; por definição, só poderia acontecer com pessoas que ouvem música sampladélica. E não se escreveu sobre essas coisas, elas ainda não foram capturadas.

Estendendo o sônico cada vez mais, eu estou à caça, estou perseguindo, tentando descobrir novas percepções: percepções que sempre existiram, mas que ainda não foram compreendidas, ainda não foram conectadas a qualquer outra coisa. É essa incursão exploratória do desconhecido.

Por ora, eu parei de dizer “cultura negra”. Sempre houve uma percepção bastante forte da cultura negra nos Estados Unidos, em par-

te, claro, por ser uma contra-definição em combate ao conhecimento tradicional da estrutura de apartheid que existiu lá. E você pode perceber que quase todas as escritoras americanas trabalham contra esse apartheid do conhecimento, tão firmemente consolidado. Afinal de contas, todo mundo deve saber que a maioria das americanas negras não podia nem se matricular em escolas de arte até cerca de 1969. Esse é o nível de gravidade do apartheid americano, desde a estrutura do conhecimento para baixo. Assim, a maioria das americanas negras escreve de maneira a assumir uma cultura negra unificada, para depois explorar ou não os dissensos internos a ela. Mas sentado aqui na Inglaterra, em Londres, fica muito mais difícil para mim assumir algo unificado, que dirá uma cultura negra unificada. Eu tendo a começar pelo contrário. Costumo pensar em coisas mais flutuantes, e em como há vários atratores estranhos tentando aglomerar coisas, existem várias forças produtoras de inércia tentando centralizar e atrair material para a cultura negra, petrificá-la, solidificá-la, reterritorializá-la, e daí chamar isso de tradição ou de história.

Eu vejo a cultura negra muito mais como uma série de materiais que foram aglomerados, por um lado, e como uma série de técnicas, por outro. Muitos produtores e engenheiros dos quais eu falo veem a si mesmos como cientistas ou técnicos. Eu costumo pensar na cultura negra, então, como um instrumento ou um ambiente que eles inventaram. Eu olho para os sintetizadores, para novas versões negras sintetizadas. Eu jamais consigo pensar em uma cultura negra unificada de onde tudo acontece. Para mim, tudo agora parece sintetizado. Evidentemente, há coisas que existem há tempo suficiente para que pareçam solidificadas, calcificadas, mas, na verdade, tudo é sintetizado. Porque eu vejo as emergências, que, por definição, são realmente sintéticas, como o techno. Porque eu trago a máquina. Isso torna as

coisas muito mais complexas, porque ao invés de falar sobre cultura negra, vou falar por exemplo muito sobre coros de bateria ganenses, ou sobre o motor polirrítmico africano, o motor de percussão polirrítmico. E esses são traços africanos muito peculiares. O som é uma tecnologia sensorial, então eu falo bastante sobre tecnologias negras. Trata-se de máquinas – e se estamos falando da África do século XIX ou XVIII, então trata-se de máquinas construídas há muito tempo e herdadas. No presente, é mais sobre como a cultura negra é essa série de máquinas construídas aqui e ali. O dubplate era uma delas, construída na Jamaica. O breakbeat foi outra, construída em Nova York.

Ainda não caí na contradição de fazer declarações sobre o que é que está na cultura negra que produz esse tipo de tecnologia sintética. Eu ainda não fui capaz de recuar para a grande questão hipotética do “e se”, provavelmente porque eu não acho que realmente exista, porque eu fico tão consumido e espantado com a variedade abundante no outro extremo do telescópio que não consigo recuar para observar a vista. Provavelmente por desconfiar da ideia de que existam vistas, mas seria mais como uma mudança no tempo ou na escala. Mudando para uma vista do horizonte e depois voltando. Mas também pode ser porque, e isso é algo importante que Greg costumava dizer que deu muito certo, a Passagem do Meio, da África para a América, forçou a cultura a se tornar imediatamente mental. Tudo o mais foi, por definição, deixado para trás, deixado em ruínas: arquitetura, tudo o mais. Então, a cultura imediatamente se tornou mental, imediatamente se desmaterializou. De modo que a cultura oral é tudo o que você leva consigo na cabeça, e só. Daí isso precisa ser rematerializado, seja batendo as mãos, seja por meio da boca. Tinha que ser transmitido novamente, tornado herança novamente, novamente reinventado. Na

raça. E tem a peça-chave que me atraiu a tudo isso: a ideia de abdução alienígena, a ideia da escravidão como uma abdução alienígena, o que significa que todos nós vivemos em uma alienação desde o século XVIII. E eu concordo plenamente com isso, isso aparece muito na minha produção: a mutação dos escravos africanos masculinos e femininos do século XVIII em negros, em toda essa série de seres humanos que foram desenhados na América. Todo esse processo, o elemento central por trás disso tudo, é que na América nenhum desses humanos foi *designado* humano.

É por meio da música que a gente percebe como a maioria dos afro-americanos não deve *nada* ao status de humano. Afro-americanos ainda precisavam protestar, ainda tinham que se revoltar, tinham que batalhar para serem considerados humanos. Esclarecidos nos anos 1960 – é inacreditável. E na música, se você ouvir caras como Sun Ra – Eu os chamo de déspotas, Ra, Rammellzee e Mad Mike – parte do lance de ser um músico alienígena afro-americano é que o esse sentimento de humano é realmente inútil, uma categoria traiçoeira, uma categoria que *nunca significou nada* para os afro-americanos. Isso tem uma verdade particular com o Sun Ra – porque ele leva ao extremo dizendo que vem de Saturno. Eu sempre aceito essa impossibilidade. Eu sempre começo daí, disso que a maioria das pessoas reivindica como uma alegoria. Não é uma alegoria: ele realmente veio de Saturno. Eu experimento exagerar essa impossibilidade, até que seja irritante, até que seja um desconforto e que esse desconforto seja apenas um portal cruzado na cabeça das leitoras e, quando elas deixarem passar, quando elas escancararem sua percepção sensorial, passarão por um outro portal e estarão no meu mundo. Eu as terei capturado. É preciso registrar o desconforto, porque muito dos movimentos que eu descrevi provocam essa irritação, a falta do literário, a

falta do modernista, a falta do pós-moderno. Tudo isso provoca uma irritação real e, ao mesmo tempo, um franco alívio, um alívio de que alguém deixou tudo para trás, e partiu do princípio do prazer, partiu dos materiais, partiu do que realmente dá prazer às pessoas”.

Traduzido do original em Inglês:

ESHUN, Kodwo. Motion Capture. Abstract Culture Series by Cybernetic culture research unit, Warwick Univesity, n. 4, 1996. Disponível em: http://www.ccru.net/swarm1/1_motion.htm.

Courtesy and copyright Kodwo Eshun.

Cortesia e direitos autorais de Kodwo Eshun.

A tradução “Captura de movimento (entrevista)”, por Stella Zagatto Paterniani, está licenciada sob CC BY 4.0.

