



Uma perspectiva afro-brasileira do som afrofuturista: ficção, raça, som e tecnologia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento afrodiaspórico

Pitter Gabriel Maciel Rocha

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – pitter.rocha@edu.unirio.br

Resumo. Este texto aborda a ausência de nomes da música negra brasileira no cânone Afrofuturista. Considerando o caráter heurístico do termo e suas discussões sobre ficção, raça, som e tecnologia especulamos sobre alguns casos brasileiros do que podemos chamar de som Afrofuturista. A partir dos estudos do som negro (STEINSKOG, 2018) desafiamos o cânone e apontamos o potencial interpretativo do conceito nas culturas afrodiaspóricas.

Palavras-chave. Afrofuturismo, som afrodiaspórico, estudos do som negro

Title. Afrofuturist sound: fiction, race, sound and technology

Abstract. This text addresses the absence of names of Brazilian black music in the Afrofuturist canon. Considering the heuristic character of the term and its discussions about fiction, race, sound and technology, we speculate about some Brazilian cases of what we can call Afrofuturist sound. From the studies of black sound (STEINSKOG, 2018) we challenged the canon and pointed out the interpretive potential of the concept in afro-diasporic cultures.

Keywords. Afrofuturism, afro-diasporic sound, black sound studies

1. Introdução

Neste texto proponho alguns casos de manifestações musicais Afrofuturistas no Brasil pois as primeiras discussões acerca do conceito formaram um cânone musical restrito a música negra norte-americana no século XX (AKOMFRAH, 1996; CORBETT, 1994; DERY, 1994; ESHUN, 1998, 2003; LEWIS, 2008; TATE, 1992; WEHELIYE, 2002, 2005; WOMACK, 2013, STEINSKOG, 2018; YOUNGQUIST, 2016). As discussões ao longo do tempo sobre o termo Afrofuturismo formaram um cânone musical (STEINSKOG, 2018, p.20). Desde as primeiras discussões até hoje o cânone está mais amplo, mas mantêm os nomes de Sun Ra, George Clinton e Lee “Scratch” Perry, Earth Wind & Fire, Labelle e Herbie Hancock, Janelle Monáe, Flying Lotus e Jeff Mills (STEINSKOG, 2018, p. 29). A lista também dá atenção a gêneros da música eletrônica dos anos 1980 e 1990, tendo o techno e o hip-hop como gêneros cruciais para a discussão da música Afrofuturista. Também há exemplos de R&B e músicos de jazz que podem ser vistos como uma continuação das fontes (o blues) do som Afrofuturista, como Miles Davis, Alice e John Coltrane, George Russell, Eddie Harris (ESHUN, 1998). Para Steinskog a formação de um cânone é natural, afinal alguns artistas, compositores, bandas e obras são referências inevitáveis para qualquer

discussão sobre Afrofuturismo (STEINSKOG, 2018, p.20). O caso mais óbvio é o músico Sun Ra, cuja obra inclusive está ligada ao surgimento do Afrofuturismo (YOUNGQUIST, 2016).

Sun Ra, Lee Perry, e George Clinton são descritos como os fundadores do som Afrofuturista (CORBETT, 1994). Os três músicos compartilham mitologias próprias, topos comuns, performances marcantes e uso de figurinos em contextos musicais diferentes, como o reggae, o jazz e o funk. Perry, Ra e Clinton construíram mundos próprios, “ambientes futuristas que sutilmente tratam da marginalização da cultura negra” e “utilizam um conjunto de metáforas espaciais e alienígenas que liga a história afro-diaspórica comum a uma noção de extraterritorialidade” (CORBETT, 1994, p. 7). Esses elementos ficcionais e narrativos que cercam a experiência sonora presentes nos trabalhos dos músicos são ficções sônica (ESHUN, 1998). A ficção sônica consiste em pequenas notas, aforismos ou fragmentos de som; gestos performativos, anotações, o ‘design’ de capa de um álbum, figurinos, novos instrumentos ou softwares criam uma ficção sônica (SCHULZE, 2020, p.4). Assim como sugere um paralelo sonoro à ideia de ficção especulativa (STEINSKOG, 2018, p.5). A ideia abarca manifestações musicais tidas como populares e, conseqüentemente, seus desdobramentos e desenvolvimentos históricos, assim como práticas ligadas à vanguarda, experimentalismo e exploração de novos processos, técnicas e tecnologias de criação musical.

Apesar das críticas ao cânone por valorizar músicas de vanguarda ou experimental, o que excluiria músicas de expressões populares da lista, Steinskog afirma que a dimensão mais interessante do cânone Afrofuturista é que maioria dos gêneros musicais encontrados na história da “música popular [negra norte-americana] desde a década de 1950 também se encontra no Afrofuturismo portanto esse cânone se move entre os gêneros” (STEINSKOG, 2018, p. 28). Steinskog observa como benéfico que o discurso Afrofuturista permita tratar de diversos gêneros musicais, contudo considera desafiante um debate multigênero. Segundo o autor o motivo da dificuldade é por não sabermos os critérios e métodos utilizados para análise e comparação de diferentes composições musicais. Se uma formação de cânone é sobre incluir e, portanto, necessariamente excluir, faixas de uma lista de composições, então alguns critérios para comparação são necessários (STEINSKOG, 2018, p.22). Assim, o autor apresenta dois critérios para comparação. O primeiro é formado pelas discussões que estabeleceram o cânone Afrofuturista ao longo do tempo. O segundo critério aponta para uma dimensão que trata da influência da obra de artistas antecessores na produção de artistas contemporâneos. Algo que pode ser representado quando o musicista cita

musicalmente, se inspira, ou cria samples (como é comum nas músicas eletrônicas negras como o hip-hop e o funk carioca) de obras antecessoras em sua prática. Esse seria uma forma de olhar a história, ou herança musical ancestral. E embora ambos critérios possam resultar em listas de nomes similares, essas duas perspectivas mantêm o cânone aberto e dinâmico quando é considerado diferentes contextos e o entendimento da história subjacente a essas práticas (STEINSKOG, 2018, p. 25). Diante dessa colocação, Oliveira (2018) nota que:

No jogo de representações proposto por Pantera Negra¹ [...] não há roda de batuque, [...]; não há Exu, nem Elegbara (“o dono da força” na ontologia banta, presente na umbanda e na quimbanda), muito menos elementos derivados do complexo cultural jeje-nagô; os griots característicos do Mali e de Gana foram dispensados, não há nenhuma referência a quaisquer conhecimentos transmitidos por comunicação oral, [...] não se percebe os traços fundamentais e as possíveis influências dos bantos na América, [...] não há a diversidade religiosa, [...] não há partilha do alimento ou ritual de comunhão [...] O valor da ancestralidade é medido segundo uma temporalidade rigorosamente calculada dentro da causalidade ocidental, interditando qualquer possibilidade de recuperarmos outras temporalidades afrodescendentes — como, por exemplo, aquela que nos transmite o ditado Iorubá: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje”. A própria noção de “Afrofuturismo” está comprometida pela mitificação controversa de uma África unificada, e por uma concepção corporativa e progressista da técnica. Na representação da negritude em Pantera Negra, não há espaço para a bantuidade, nem para as concentrações populacionais antilhanas e latinas. (OLIVEIRA, 2018, disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/feitico-sem-farofa/>. Acesso em: 22 de ago 2020)

Assim,

com isso em mente, o cânone atual [...] ainda pode ser proveitosamente usado como um ponto de orientação e, embora as qualificações historiográficas estejam suspensas por algum tempo, pode ser que seja para ir além da origem única do Sun Ra ou da origem tripla do Sun Ra, George Clinton e Lee "Scratch" Perry, e apresentam algumas das linearidades encontradas na literatura.” (STEINSKOG, 2018, p. 26)

2. Afrofuturismo

O Afrofuturismo é um movimento global artístico, político e teórico que trata das ficções especulativas, imagens tecnológicas e futurísticas, a partir de referências culturais, cosmologias e subjetividades negras produzidas por autores afrodiáspóricos e africanos. A definição inaugural do termo diz que o Afrofuturismo é a ficção especulativa que trata os temas, preocupações e significações de imagens de tecnologia e futuro dos afro-americanos no contexto da tecno-cultura do século XX (DERY, 1994, p.181).

Enquanto Eshun (2003, p.293) define o termo como “a articulação de futuros dentro das formas cotidianas populares da expressão vernácula negra”². O autor acrescenta que “o Afrofuturismo aborda a música digital contemporânea com um intertexto de excertos literários recorrentes que podem ser citados usados como evocações capazes de reordenar imaginativamente a cronologia e fantasiar a história”³ (ESHUN, 2003, p.299).

A abordagem de Steinskog (2018), chamada de estudos do som negro (black sound studies) contribui para delimitar a música discutida sob o termo Afrofuturismo, esclarecendo algumas fronteiras dessas músicas em relação a outras formas e atos musicais semelhantes e relacionados (STEINSKOG, p. 25). A interpolação das ideias de Dery, Lewis e Eshun sintetizam os parâmetros e conceitos — ficção, raça, som e tecnologia — utilizados por Steinskog em suas análises interpretações, dimensões do som e dimensões conceituais, performáticas, visuais, ficcionais e históricas das músicas tratadas. Dery (1994, p.182) afirma que “as vozes afro-americanos teriam outras histórias para contar sobre cultura, tecnologia e o futuro”. Já Lewis (2008) considera que para encontramos respostas relativas ao som e Afrofuturismo é necessário considerar a negritude, som e tecnologia. Enquanto a noção de ficção sônica (ESHUN, 1998) explicaria o que o som dessas “outras histórias” pode significar e “como ele poderia participar na abertura do mundo e do futuro” (STEINSKOG, p. 32), dentro de uma dimensão ficcional e também histórica social, onde o som contém explícita e implicitamente narrativas ou imagens. Aqui negritude se refere à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de “negros” tendo em comum serem vítimas de tentativas de desumanização e terem suas culturas sistematicamente destruídas (MUNANGA, 2012, p. 15).

Na abertura do álbum *Afrociberdelia* (1996), Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ) entoam:

Eu vim com a Nação Zumbi/Ao seu ouvido falar/ Quero ver a poeira subir/ E muita fumaça no ar/Cheguei com meu universo/e aterrizo no seu pensamento/Trago a luzes dos postes nos olhos/Rios e pontes no coração/Pernambuco embaixo dos pés/E minha mente na imensidão. (Chico Science e Nação Zumbi, 1996).

CSNZ anuncia um universo que emerge do encontro do baque do maracatu com guitarras distorcidas do rock, do Rap e batidas de música eletrônica, referências à ficção científica e promove o movimento cultural mangubeat nos anos 1990 em Recife “conjugando valores da modernidade com valores eminentemente tradicionais” (DA SILVA, 2010, p.10). O álbum *Afrociberdelia* é um caso onde

o Afrofuturismo por sua percepção originária quanto ao passado reabre em fissuras os prédios, os carros, as indústrias e injeta a intensidade primitiva de nossa ancestralidade em cada fissura aberta para a construção de um *novo* software chamado *afrociberdelia*. Nesta, o passado define de forma pujante a conformação de um futurismo marcado pelos valores de resistência negra nos processos de colonização e como essa resistência se torna a produtora de uma *nova* concepção de sociedade (DA SILVA, 2010, p.76-77).

Dessa forma pode se argumentar que a capoeira e sua história de resistência cultural é uma manifestação Afrofuturista. Mestre Pastinha (1969) conecta a

tradição da capoeira e o imaginário do espaço sideral, um topo como do Afrofuturismo, ao considerar que na lua teria um futuro salvo do racismo cotidiano na ladainha “Eu vivo enjoado”. Outra conexão entre a modernidade e tradição está na sugestão de uma “roda afrofuturista” (FACINA et al, 2018, p.242) criada entre as partes do na música “Deu onda” de MC G15. A sugestão da roda remete a capoeira, o jongo, a umbigada e outras tradições afro brasileiras. A autora nota a dimensão de reordenação temporal no diálogo digital entre MC e DJ. Essa conversa indicaria um “estado da arte de produção em tempo diferido que mantém laços com o palco e a roda informal” (FACINA et al, 2018, p. 242) e o fonograma. Seriam três dimensões temporais que atravessam a produção da faixa, algo que poderia se aproximar de uma viagem no tempo através do som (STEINSKOG, 2018). É um caso onde a dimensão temporal de Exu, que mata a caça hoje com a pedra lançada ontem, emerge pelas possibilidades de produção musical digital.

Essa dimensão temporal descreve o caráter revisionista do Afrofuturismo que permite relacionar o funk, assim como, outras práticas contemporâneas a outras conexões históricas ancestrais. Um caso é a referência ao do antigo Egito que ecoa no repertório do Axé Baiano, como no samba-reggae “Faraó Divindade do Egito” (GOMES, 1987) e na tradição dos blocos afro baianos. Por outro lado, o Afrofuturismo nos remete às imagens futuristas que podem ser vistas nas aparelhagens no Pará, onde a cumbia, carimbó, brega e as influências da música caribenha no Norte são reconfigurados pela música eletrônica e um show de luzes.

3. As tecnologias secretas da diáspora

O argumento do filme “O Último Anjo da História” (AKOMFRAH, 1996) aborda a dimensão revisionista Afrofuturista, que busca no passado suas fontes para imaginar futuros. Na narrativa o blues é a manifestação originária de “todas as formas subsequentes da música negra” norte-americanas — o Jazz, Hip Hop, Soul, R&B, o Dub, o Techno (STEINSKOG, 2018, p. 37). A concepção de tecnologia proposta no filme considera os fenômenos sonoros como manifestações tecnológicas. Pode-se argumentar assim que os desenvolvimentos musicais - as criações, mutações e formas de transmissão da linguagem musical negra — são tecnologias, onde a cultura e a tradição oral são formas alternativas de escrever a história (STEINSKOG, 2018, p. 38). O argumento de Baraka (*apud* STEINSKOG, 2018, p. 44.) defende que a transmissão pode funcionar através de outros meios além dos pressupostos no discurso teórico eurocêntrico, pois, se a memória é intimamente relacionada à escrita, pessoas ou comunidades não letradas não tem memória. Assim, a importância da música e do som não

é apenas uma força expressiva, mas também uma técnica mnemônica para guardar memórias sociais. E o ato de transmissão do som dentro de uma comunidade é uma forma de armazená-lo ou guardá-lo. Assim, buscar outra forma de transmissão de pensamento como a oralidade é um contra ato para construir uma contra memória na era Moderna (ESHUN, 2002; GILROY, 2017). Steinskog afirma que “a contracultura da modernidade é uma cultura oral, inserida numa cultura escrita, insistindo nessa diferença como algo que captura outras histórias” (STEINSKOG, p.47).

Este é o caso do samba de roda, origem de diversos desdobramentos do samba na história e do prato-e-faca como tecnológica sonora inovadora. Para Albuquerque (2020) o prato é um dispositivo sônico complexo e cheio de nuances que nasce da inquietude criativa e da insubmissão dos sambistas. A utilização musical dos utensílios seria um ato criativo análogo a diversos procedimentos tidos como de vanguarda, operando como desvio para exprimir uma forma de enfrentamento das forças colonizadoras da tonalidade e, como consequência, a criação da “vastidão de um mundo de sons próprios” (ALBUQUERQUE, 2020) diferentes da visão história eurocêntrica hegemônica.

4. Ficção sônica

A ficção sônica é um conceito chave para o estabelecimento da ideia do cânone do som Afrofuturista. O termo é um movimento heurístico, que significa por meio de um processo de diversos sons, artistas e experiências sonoras, imaginações e ficções, “uma densa amálgama de sentidos e práticas, sensibilidades e técnicas” relacionado a ficção científica e música afrodiaspórica (SCHULZE, 2020, p. 2). A ficção sônica foi concebida como conceito por ocasião de artefatos culturais principalmente Afrofuturistas, de performances, composição musical e peças sonoras. No entanto, ela assume tradições, práticas e interpretações principalmente fora do Afrofuturismo. Essa qualidade prolífica, viral, contagiosa e assimilativa do conceito a torna uma força continuamente inventiva e transformadora, capaz de gerar ficções sonoras, cinestésicas e sensoriais criadas de maneira diferente e novas (SCHULZE, 2020, p. 4).

Quando Elza Soares vai ao programa de Ary Barroso concorrer ao prêmio de calouros em busca de dinheiro para cuidar de seu filho, o apresentador pergunta de qual planeta ela teria vindo. A cantora responde que vem do “planeta fome” e após sua apresentação vitoriosa Barroso a reconhece como uma “estrela” (SOARES, 2015). Pode-se argumentar que esse um caso de ficção sônica. A situação e a bibliografia da intérprete é

exemplo das mazelas de uma mulher negra no Brasil, e remete a figura alienígena — como Sun Ra que veio de Saturno — como metáfora para situação das condições de duplicidade (GILROY, 2017) dos negros na diáspora. A discografia pode ser um ponto entre os desenvolvimentos modernos do samba de roda, como a “Bossa Negra” dos anos 1960 até sonoridades eletrônicas contemporâneas em seus últimos álbuns, *A mulher do fim mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2015) e *Planeta Fome* (2019).

5. Inovação, experimentalismo e vanguarda negra

Considerando as primeiras discussões sobre o cânone Afrofuturista que abordaram a experimentação em música e inovação musical, e conseqüentemente, os seus impulsionamentos e desenvolvimentos históricos, podemos traçar uma panorama de trabalhos brasileiros. Para Silva (2012) a inventividade, experimentalismo e o caráter de vanguarda, dentro de uma tradição da canção brasileira, nas músicas e performances de Itamar Assumpção assim como sua atitude em relação à negritude o conectam ao pensamento Afrofuturista. Dessa forma o compositor criou uma obra musical ampla com aspectos performáticos e relacional à cultura e sua subjetividade enquanto sujeito negro, aonde suas sonoridades poderiam ser expressas nos versos: “não vivo em cima do muro/da canga o meu som me abole” (SILVA, 2012, p.212). Já Albuquerque (2018) sugere um experimentalismo negro brasileiro, que começaria com mestre Bidu ao inventar o surto e a conseqüente renovação da bateria samba nos anos 1930 no Rio de Janeiro, que ganhou um novo fôlego nas últimas décadas com artistas como Juçara Marçal, grupo Bongar, Negro Leo, trazem fusões de música de vanguarda, como ruídos, improvisação livre, edições e colagens sonoras à tradição da canção brasileiras e cantos afro-religiosos. Vale citar que anos 1970, Djalma Correa e Naná Vasconcelos apresentava uma produção que dialoga com o experimentalismo, como o álbum *Música Contemporânea Brasileira* (1978) e *Afrodeus* (1973)

No contexto de inovação funk carioca pode ser visto como gênero central no debate de uma música Afrofuturista no Brasil. A primeira música eletrônica brasileira que conjuga elementos de diferentes culturas negras em sua história, como a norte-americana nos bailes black dos anos 1970 e do Miami Bass nos anos 1980, como as semelhanças entre as células rítmicas do maculelê no “tamborzão” dos anos 2000 nas batidas das músicas (FACINA e NOVAES, 2020). O debate entre os DJs cariocas sobre batidas por minutos nas bases do gênero estabeleceram novos subgêneros de funk, o 150 bpm e 170 bpm; as novas sonoridades do funk mineiro, assim como as hibridizações com outros gêneros como o brega,

pagode e sertanejo fazem o gênero referência do dinamismo de novas formas musicais no Brasil.

Num campo mais ligado a música exploratória e novos procedimentos, trabalhos como o registro em som da captação de frequências eletromagnéticas geradas por explosões solares — uma música cósmica ou de sons gerados por plantas e sistemas eletrônicos em performances e instalações sonoras de artistas como Thelmo Cristovam, podeserdesligado e Negalê Jones, assim como o uso de lixadeiras e outras ferramentas de seu trabalho como metalúrgicos nas apresentações de God Pussy, apresentam a diversidade do experimentalismo negro no Brasil contemporâneo.

6. Considerações finais

O Afrofuturismo mostra-se uma via para revisar a história e a influência da população negra na música brasileira e o seu caráter de resistência social e inovação na modernidade, ampliando as conexões do Atlântico Negro e debates acerca das músicas afro-brasileiras. O termo também permite tratar o caráter híbrido e limítrofe entre tradição e inovação, popular e vanguarda, o que nos permite pensar esses conceitos a partir de perspectivas não hegemônicas.

Evidentemente, esses nomes citados são apenas sugestões e provocações para futuros estudos e debates, a partir de uma perspectiva mais ampla do que o Afrofuturismo pode nos oferecer enquanto ferramenta analítica e interpretativa da diversidade cultural negra no Brasil e no mundo na Modernidade.

Referências

AFROCIBERDELIA. Chico Science e Nação Zumbi., 1996. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3cG4WKesy6hUXEPfPcdxs6?si=HIA8f1bPTEugcEnEtlyFkQ>. Acesso 23 de 2020.

ALBUQUERQUE, Gabriel. A vanguarda negra no Brasil Contemporâneo. 2018 Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Baile_Funk. Acesso em: 23 ago /2020.

_____. Samba de roda: o prato e faca como tecnologia sonora. 2020 Disponível em: <http://volumemorto.com.br/samba-de-roda-o-prato-e-faca-como-tecnologia-sonora/>. Acesso em: 23 ago /2020.

CORBETT, John. *The Extended Play: Sounding off from John Cage To Dr. Funkstein*. Londres: Duke University Press, 1994. 343 p.

DA SILVA, Rodrigo. *Apontamentos de um Procedimento Hermenêutico-Fenomenológico: O Conceito de Afro-futurismo na Obra de Chico Science e Nação Zumbi*. Em Tempo de



Histórias - Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília - PPG-HIS, n. 16, Brasília, jan./jul. 2010. p. 73-87.

DERY, Mark. *Black To The Future: Interview with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose*. In: *Flame Wars: The Discourse on Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994. p. 179-222.

EU JÁ VIVO ENJOADO. Mestre Pastinha. Digital. 5:58 minutos. 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PCJmK6aPvbE>. Acesso em 23 ago 2020.

ESHUN, K. *More Brilliant than the Sun: Adventures of sonic fiction*. Londres: Quartet Books, 1998.

_____. *Further Considerations of Afrofuturism*. CR: *The New Centennial Review*, [s. l.], v. 3, ed. 2, p. 287-302, 21 mar. 2020.

FACINA, Adriana et al. *O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca*. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 222-263, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a24>.

FACINA, Adriana.; NOVAES, Denis. *Baile Funk*. 2020. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Baile_Funk Acesso em: 23 ago 2020.

FARÁO DIVINDADE DO EGITO. Luciano Gomes (Compositor). *Olodum* (intérprete) Brasil: 1987. Digital. 3:49 minutos. Disponível em: https://open.spotify.com/track/7COFUG3Cm31h6dN2R2e2U4?si=7oGJpKQcRJSIKMnpg_8-2. Acesso: 23 ago 2020.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. 432 p.

LEWIS, George. *Foreword: After Afrofuturism*. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, Spring; v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996.

_____. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*, *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, n. 2, 2008, p. 139-153.

NELSON, Alondra. *Social Text 71*. 2. ed. Duke University Press, 2002. p.156, v. 20.

OLIVEIRA, Bernardo. *Feitiço sem farofa* 2018, disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/feitico-sem-farofa/>. Acesso em: 22 de ago 2020)

O Último Anjo da História. AKOMFRAH, John. *Black Audio Film Collective* 45 min. Icarus Films, 1995.

TATE, Greg. *Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary America*. New York: Simon & Shuster. 1992.

SCHULZE, Holger. *Sonic Fiction*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2020. p.193.

SILVA, Rita de Cássia da Cruz. *Singular e Plural: os vários “eus” de Beléu. uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção*. São Paulo, 2012. 242 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2012.

STEINSKOG, Erick. *Afrofuturism an Black Sound Studies: Culture, Technology and*



Things to come. Dinamarca: Palgrave Studies, 2018. p. 247.

WEHELIYE, Alexander. “*Feenin*”: Posthuman Voice in Contemporary Black Popular Music. 2. ed. [S. l.]: Duke University Press, 2002. p. 21-47, v. 20.

_____. *Phonographies: Grooves in Afro-Modernity*. Duke University Press, 2005. p. 300.

WOMACK, Yatasha L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture*. 1. ed. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013. p. 211.

YOUNGQUIST, Paul. *A Pure Solar World: Sun Ra and the Birth of Afrofuturism*. Austin: University of Texas Press, 2016 p. 373.

SOARES, Elza. Apis3 play. ‘6’49. Disponível em: https://youtu.be/IQ3-GGojvYI?list=PLfomFzrU4wgYyX53FJOK9wkjaZTm_cp3k. Acesso em: 22 ago 2020.

Notas

¹ O filme *Pantera Negra*, dirigido Ryan Coogler, em 2018.

² “[T]he articulation of futures within the everyday forms of the mainstream of black vernacular expression” (ESHUN, 2003, p. 293).

³ “Afrofuturism approaches contemporary digital music as an intertext of recurring literary quotations that may be cited and used as statements capable of imaginatively reordering chronology and fantasizing history” (ESHUN, 2003, p. 299)