

M U S I C A

**O som Afrofuturista: elaboração
da ficção sônica Impactitos por
Disco Duro**

Pitter Gabriel Maciel Rocha

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
Fevereiro de 2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

O som Afrofuturista: elaboração da ficção sônica *Impactitos* por Disco Duro

por

Pitter Gabriel Maciel Rocha

Texto submetido ao Exame de Qualificação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do(a) Professor(a) Dr.(a) Marcelo Carneiro de Lima.

Rio de Janeiro, 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

R672 Rocha, Pitter Gabriel Maciel
O som Afrofuturista: elaboração da ficção sônica
Impactitos por Disco Duro / Pitter Gabriel Maciel
Rocha. -- Rio de Janeiro, 2021.
221

Orientador: Marcelo Carneiro de Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2021.

1. Afrofuturismo. 2. Música afrodiaspórica. 3.
Processo Criativo. I. Lima, Marcelo Carneiro de,
orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação/tese “O som Afrofuturista: elaboração da ficção sônica

Impactitos por Disco Duro” para fins didáticos

Pitter Rocha



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

O Som Afrofuturista na Elaboração da Ficção Sônica Impactitos por Disco Duro

por

Pitter Gabriel Maciel Rocha

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima – orientador(a)

Prof. Dr. Bryan Holmes Diaz

Prof. Dra. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas

Conceito:
Aprovado

FEVEREIRO de 2021

À memória de Hel.

Agradecimentos

Eu fico imensamente satisfeito que durante essa pesquisa encontrei tantas pessoas que trocaram e contribuíram de diferentes formas, com conversas, trocas, papos, mensagens, sons e inspirações.

Agradeço à minha mãe, Vuvu, meu pai, Benjamin, e meus irmãos, Sophia, Henrique e Solano.

Agradeço a companhia de Lucas Fixel e o amor de Lorena Pazzanese.

Agradeço a orientação e parceria com Marcelo Carneiro de Lima.

Agradeço aos encontros, influências, papos, visões, sons e delírios com Rafael Bqueer, Aline Besouro, Milena Lízia, Max Willà Moraes, Diambe Santiso, Pedro Amparo, Rodrigo Maré, Dani Costa, Negro Leo, Ava Rocha, Bernardo Oliveira, Kauê Husani, Gabriel Barbosa, Paulo Dantas, Henrique Machado, Pedro Leal, Rodrigo Ferrera, Miguel Bandeira, Rainha Timbuca, Ismael David, Rona, Hugo Lenner, Fabiane Borges, Débora, Oton Barros, Ricardo Cartaxo, Juliane Gamboa, Léo Brum, Magno Souza, Ana Clara Gurjão, Danilo Andrade, Iris, Hugo Noguchi, Daniel Duarte Barros, Dara Núbia, Valquíria Luna, Júlia Cassoti, Júlia Peixoto, Igor, Mc Santos, Morena Mariah e todo o bonde do Afrofuturo, Lwiza Gannibal, Lucas Carvalho, Marta Supernova, Prof^a Fátima Lima e Maria Elvira Díaz Benítez (PPGAS-UFRJ), Renan Rimou, Bel Viega, Bianca Tossato, Carlos Eduardo Soares, Gabriel Gorini, Helena Lessa, Laura Lagub, Leo Fiuza, Ludmilla Lana, Mariana Avillez, Pedro Fadel, Rafael Fortes, Rebeca Mouri, Sueli Logullo, Tomas Gonzaga, José Ricardo, Ale Fenerich, Carol Mathias, Lucas Totti, Raquel Paixão, Bryan Holmes, Kênia Freitas, Carlos Palombini e todas as estudantes que participaram da disciplina História da Música Afrofuturista.

Luz!

Luxo e Glória!

Essa pesquisa teve financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

“Estimamos que o indivíduo deve tender ao universalismo inerente à condição humana.”

Franz Fanon

“Todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo. Sendo ideal que o presente sempre sirva para construir o futuro.

E esse futuro não é cósmico, é o do meu século, do meu país, da minha existência. De modo algum pretendo preparar o mundo que me sucederá. Pertencço irredutivelmente à minha época.

E é para ela que devo viver. O futuro deve ser uma construção sustentável do homem existente. Esta edificação se liga ao presente, na medida em que coloco-o como algo a ser superado.”

Franz Fanon

“Um passo à frente e você já não está no mesmo lugar.”

Chico Science e Nação Zumbi

ROCHA, P. G. M.. O som afrofuturista: elaboração da ficção sônica Impactitos por Disco Duro. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Os estudos a respeito do som afrofuturista vêm reforçar, no campo das artes sonoras e da música, as lutas contínuas da diáspora negra no continente americano em prol da sua afirmação cultural, política, social e humana. Considera as diversidades ao mesmo tempo em que localiza as produções e os discursos. Intencionando contribuir para os estudos do som afrofuturista, esta dissertação o investiga, a partir das discussões que relacionam o som com as reflexões, as dinâmicas e as produções afrofuturistas. Esta dissertação investiga a relação entre o som e o afrofuturismo, a partir das discussões que relacionam ambos os termos. Essas discussões apresentam o som afrofuturista como um conjunto aberto de práticas sonoras afrodiáspóricas no século XX, onde dimensões ficcionais, tecnológicas, culturais e da experiência da vida negra estão imbricadas nas obras dos artistas, propondo uma contra-história da música moderna onde desenvolvimentos e elaborações técnicas, tecnológicas e da linguagem musical negra foram ignoradas pela musicologia tradicional ocidental. Esta pesquisa visa contribuir para os estudos do som em produções musicais e artes sonoras no âmbito do afrofuturismo, produzindo tanto uma reflexão teórica que o situa no tempo e no espaço quanto uma produção artística denominada Impactitos que se dá na esfera de produção e performance autodenominada Disco Duro. Amparados pelas discussões, bibliografia, filmes, e músicas acerca do som afrofuturista relatamos o processo criativo de “Impactitos”, ficção sonora elaborada a partir do “Manifesto Terracosmista”, que explorou o uso de técnicas e assinaturas sonoras das músicas afrodiáspóricas que tivemos contato durante a pesquisa, através de leituras e escuta de discografias. Ao final, fazemos um balanço dos pontos estudados e discutidos em relação ao lugar que hoje ocupam na sociedade. Conclui que a importância de pesquisas acerca do som afrofuturista têm funções artístico-sociais e políticas imprescindíveis para a sociedade de hoje, cuja urgência de práticas antirracistas, de justiça e igualdade se fazem premente.

Palavras- Chave: afrofuturismo. música afrodiáspórica. processo criativo.

ROCHA, P. G. M.. Afrofuturistic sound: the development of sonic fiction Impactitos by Disco Duro. 2001. Master Thesis (Master in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Studies concerning the afrofuturist sound reinforce, in music and sound art fields, the black diaspora struggles in the American continent in support to its cultural, social, political and humane recognition. Takes the diversities into account while locating its productions and statements. Intending to contribute to the afrofuturists sound studies, this thesis, starting from the discussions towards the thoughts, dynamics, and productions in afrofuturist scope. This dissertation investigates the relationship between sound and Afrofuturism, from the initial discussions that relate both terms. These discussions present the afrofuturistic sound as an open set of afrodiasporic sound practices in the 20th century, where fictional, technological, cultural dimensions and the experience of black life are intertwined in the works of the artists, proposing a counter-history of modern music, where developments and technical, technological and black musical language developments were ignored by traditional western musicology. This thesis aims both to contribute to the sound studies in music and sound art in the scope of afrofuturism, presenting a theoretical reflection that places it in time and space and the development of an artistic production entitled Impactitos in the artistic performance called Disco Duro. Supported by the discussions, the bibliography, films, and music around the afrofuturist sound Supported by discussions about afrofuturistic sound and the concept of sonic fiction, we relate the creative process of “Impactitos”, a sonic fiction elaborated from the “Manifesto Terracosmista” which explored the use of techniques and sound signatures of the afrodiasporic music that we had contact during the research, through readings and listening to discographies. At the end all those discussed and studied topics are reviewed in relation to the place they occupy today in our society. Conclude researche like this one have social-artistic and political functions that are essentials for nowadays society where antiracists, justice and equality practices are a pressing matter.

KEYWORDS: afrofuturism. afrodiasporic music. creative process.

Lista de Figuras:

- Figura 1: Mólasse (1983) Jean-Michel Basquiat.....p.25
- Figura 2: Uma das armaduras criadas por Ramellzee.....p.25
- Figura 3: Frente e verso do santinho da obra Monumento a voz de Anastácia, Yhuri Cruz, 2019.....p.43
- Figura 4: Capa e contra-capa do álbum Sextant (1973) de Herbie Hancock. Arte de Robert Springett.....p.97
- Figura 5: Contra-capa e capa frontal do álbum Bitches Brew (1970) de Miles Davis. Arte de Mati Klarwein.....p.98
- Figura 6: Capa do álbum Thrust (1974) de Herbie Hancock. Arte de Robert Springett.....p.98
- Figura 7: Capa do álbum "Crossings" de Herbie Hancock (1972).....p.100
- Figura 8: Capa do álbum Agharta, de Miles Davis (1975).....p.101
- Figura 9: Capa do álbum "I am" do grupo Earth, Wind and Fire (1979) feita pelo ilustrador Shuzei Nagaoka.....p.115
- Figura 10: Contra-Capa e capa frontal do disco All'N'All do Earth, Wind & Fire (1977).....p.115
- Figura 11: Capa do álbum A Nation Under the Groove, Funkadelic (1977).....p.117
- Figura 12: Capa do álbum Planeta fome (2019) de Elza Soares, ilustrada pela artista Laerte.....p.147
- Figura 13: Exemplo do set no Ableton Live que foram utilizados no processo criativo.....p.157
- Figura 14: Nanokontrol 2.....p.161
- Figura 15: Softstep 1. Essa controladora é feita para ser acionada com os pés, o que possibilita tocar a guitarra e controlar o computador simultaneamente. São utilizados vários presets que permitem controlar diferentes parâmetros no software Ableton Live.....p.162
- Figura 16: Interface Looper.....p.162
- Figura 17: Propostas do "estudo para Looper". Na parte superior temos os papéis adesivos (post-it), com os símbolos dos gestos realizáveis no looper; abaixo sugestões que determinam o número de compassos para acrescentar uma nova camada de som. Mais abaixo estão escritos o esquema dos símbolos e suas ações.....p.163
- Figura 18: Seção de What's Going On – Grupos (Vocal, Strings, Baixo, Drums e Base).....p.164
- Figura 19: Seção What's Going On - Faixas nos Grupos.....p.164
- Figura 20: Imagem sem edição.....p.174
- Figura 21: Imagem filtrada.....p.174
- Figura 22: Partitura de "Bb".....p.177
- Figura 23: Esquema da forma do "Estudo Panspermia".....p.186

Figura 24: Nesta imagem podemos observar as marcas amarelas sobre os transientes sobre a faixa de áudio “SAINDO DE CASA – ALE.WAV”.
Figura 24: Nesta imagem podemos observar as marcas amarelas sobre os transientes sobre a faixa de áudio “SAINDO DE CASA – ALE.WAV”p.192

SUMÁRIO

| | Página |
|--|--------|
| INTRODUÇÃO..... | 15 |
| CAPÍTULO 1 - Afrofuturismo..... | 19 |
| 1.1 O surgimento do Afrofuturismo..... | 28 |
| 1.2 Considerações sobre o Afrofuturismo de Eshun..... | 32 |
| 1.2.1 Atlântico Negro..... | 32 |
| 1.2.2 Contra-memória/Contra-história..... | 33 |
| 1.2.3 Revisionismo Histórico..... | 35 |
| 1.2.4 Alienação..... | 37 |
| 1.2.5 Capital da Ficção Científica/Indústria de futuros..... | 38 |
| 1.2.5.1 Ficção Especulativa e especulação sobre o outro..... | 41 |
| 1.2.5.2 Relação entre Ficção e Raça..... | 46 |
| 1.2.6 Processos sonoros no Atlântico negro..... | 50 |
| CAPÍTULO 2 - O som Afrofuturista..... | 54 |
| 2.1.1 Comunicação-transmissão..... | 66 |
| 2.1.2 “As frequências mais graves”..... | 67 |
| 2.1.3 O anjo da história..... | 76 |
| 2.1.4 A viagem sonora no tempo..... | 79 |
| 2.1.5 Eletrificações futuras..... | 82 |
| 2.1.6 Questão do timbre..... | 86 |
| CAPÍTULO 3 - Ficção Sônica..... | 95 |
| 3.1 O que é a ficção sônica?..... | 95 |
| 3.1.1 Era eletrônica do Jazz..... | 102 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.2 Jazz Eletrônico..... | 103 |
| 3.1.3 Jazz fissão..... | 104 |
| 3.1.4 Jazz elétrico..... | 109 |
| 3.1.5 Astro Jazz..... | 112 |
| 3.1.6 Alter egos, títulos sugestivos e jogos de palavras..... | 114 |
| 3.1.7 Os fantasmas das máquinas..... | 117 |
| 3.1.8 A captura dos movimentos..... | 119 |
| 3.1.9 Paralelos visuais e sonoros..... | 122 |
| 3.1.10 Teoria-ficção..... | 128 |
| 3.2 Pensadores Sonoros..... | 129 |
| 3.2.1 Ciência Mítica, Mixológica e Texturas Mutantes..... | 131 |
| 3.2.2 O mito da ciência, a Ficção Sônica de Sun Ra..... | 133 |
| 3.2.3 A Ciência Rítmica de Dj Spooky..... | 144 |
| 3.3.2 Casos Brasileiros..... | 153 |
| 4.1 Disco Duro..... | 164 |
| 4.1.1 Bases Técnicas..... | 168 |
| 4.1.2 Métodos e processos criativos..... | 170 |
| 4.2 <i>Impactitos</i> : uma interpretação..... | 176 |
| 4.3 Análise e descrição de <i>Impactitos</i> | 183 |
| 4.3.1 CBERS-04A/Manifesto Terracosmista..... | 183 |
| 4.3.2 Eu quero voltar para Terra..... | 186 |
| 4.3.3 Bb..... | 187 |
| 4.3.4 Estudo Dub/Enxerto “Glória”..... | 192 |
| 2.4.5 O Grilo é a Grana..... | 194 |
| 4.3.6 Hoje Tá Sol de Deserto..... | 194 |
| 4.3.7 Estudo Panspermico..... | 196 |
| 4.3.8 Estudo_18_de_novembro (“Bb”/ ”O Super-Homem vem aí”)..... | 200 |

| | |
|---------------------------------|-----|
| 4.3.9 Dance Walkscape..... | 201 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 206 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 211 |
| GLOSSÁRIO..... | 219 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta o conceito afrofuturismo e suas respectivas manifestações artísticas, políticas e teóricas. O objetivo é compreender como o som e as produções artísticas afrodiáspóricas se relacionam com as discussões e ideias que cercam o afrofuturismo, tais como a ficção especulativa, os temas e preocupações afro-americanos na modernidade e suas significações para tecnologia e futuro. A partir dessas relações desenvolvemos as composições que resultaram na ficção sônica (ESHUN, 1998) "Impactitos", que explora conceitos, técnicas e sonoridades encontradas durante a pesquisa e que representam assinaturas sonoras afrodiáspóricas (CHARLES, 2018), com o uso do *laptop*, guitarra elétrica e pedais de efeito.

No primeiro capítulo apresentaremos as definições do afrofuturismo e as referências de manifestações artísticas, ações sociais e teóricas do afrofuturismo, correlacionando a ficção especulativa, o imaginário tecno-científico às discussões político-raciais afrodiáspóricas e os campos de conhecimentos da literatura, filosofia e a antropologia.

As referências teóricas nos auxiliaram nas análises das obras e ideias que especulam tanto sobre futuros ficcionais como futuros políticos da população negra, onde sua existência e protagonismo são garantidos. Contudo, muitos dos trabalhos abordados operam num exercício de reformulação e resgate do passado apagado pelo sistema escravagista e pela hegemonia cultural ocidental e seus ecos no racismo vigente. Dessa forma, o afrofuturismo e suas narrativas operam numa dimensão temporal onde as especulações sobre futuro são construídas a partir de referências do passado.

Ao resgatar as histórias da diáspora africana nos deparamos com paradigmas teóricos que transformam o *binário reificado* entre raça, ficção e tecnologia, construindo quadros de referência adequados para as teorias contemporâneas da tecnocultura (NELSON, 2002, p. 9). O binarismo reificado trata-se da lógica branco e preto, moderno e primitivo, humano e não-humano, categorias e marcadores identitários construídos nas políticas colonialistas difundidas mundialmente, cujas ideias de absolutismo étnico e nacionalista serviram como engrenagens para uma estrutura de domínio e poder, e por fim, redução das possibilidades de existências dos indivíduos, tendo os negros como primitivos e inábeis tecnológicos.

Dessa forma buscamos apresentar uma visão ampla do afrofuturismo, rompendo expectativas essencialistas sobre os indivíduos negros e ressaltando o potencial que a lente do afrofuturismo pode trazer como “um modo de encorajar a experimentação, re-imaginar as

identidades e ativar a liberação” (LAFEUR, 2011)¹. Esse modo tem se expressado nas narrativas artísticas literárias, cinematográficas, musicais, visuais, na moda, que misturam alta-tecnologia às referências culturais e conhecimentos africanos, questões sociais da experiência cotidiana de negros através da figura de ciborgues, alienígenas, viagens espaciais e no tempo ou criam mundos fantásticos a partir da perspectiva de autores negros. Dessa forma, os artistas vêm construindo um repertório de histórias que contestam as concepções hegemônicas culturais, tecnológicas, científicas e raciais.

Nesse exercício de resgate, especulação e quebras de sistemas é possível re-imaginar a história, a tecnologia e os valores sociais, como forma de destruir, ou pelo menos confrontar, as prerrogativas racistas acerca dos indivíduos negros que foram construídas, disseminadas e assimiladas durante séculos. Para compreender como o afrofuturismo pode redefinir a cultura e a negritude, como argumenta Womack (2008, p. 9), é preciso olhar para toda a história política negra e intelectual, as suas disputas e contradições, e evidentemente, as suas vitórias. Pois, “analisar futuros populares negros, desse modo, é situá-los como consequências de movimentos sociais e de liberação, ou até mesmo partes diretas desses movimentos” (ESHUN, 2003, p. 54), tais como os movimentos de libertação dos escravizados e independência de países africanos, o movimento *Black Power*, os estudos da Escatologia Cristã Negra, Nação do Islã (NOI), Legado Roubado (JAMES, 2001), Rastafarianismo, Garveyismo, Pan-Africanismo ou movimentações mais recentes como *Black Lives Matter*.

Em seguida, a partir da compreensão dessas referências teóricas nos aprofundarmos na discussão sobre o som afrofuturista. A música sempre esteve presente nas discussões iniciais afrofuturistas (CORBETT, 1994; DERY, 1994; ESHUN, 1998, NELSON, 2002), como nas sugestões de referências que ilustram a ideia de afrofuturismo de Dery (1994, p. 182), que cita Jimi Hendrix, Sun Ra, Lee “Scratch” Perry, George Clinton, Herbie Hancock, Berrie Wornell nos oferecendo algumas sugestões do que está em jogo quando discutimos o que pode ser o som afrofuturista. Primeiro, temos artistas de diferentes vertentes da música, que em comum apresentam o uso de aparatos elétricos e eletrônicos, como a guitarra elétrica, teclados elétricos e sintetizadores, exploração de recursos e técnicas de estúdio em suas criações sonoras. Juntos à esses elementos, seus trabalhos apresentam referências diretas ao imaginário da ficção científica destacando a eletricidade, a ciência e o futuro, como em “*Electric Ladyland*” (1968) de Jimi Hendrix, nos discos “*Blacktronic Science*” (1993) de Bernie Worrel e “*Future Shock*”

¹ LAFLEUR, Ingrid. TedxFortGreeneSalon - Ingrid Lafleur - Visual Aesthetics of Afrofuturism. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7bCaSzk9Zc>. Acessado em 15 de dezembro de 2019.

(1983) de Herbie Hancock. Já Sun Ra, Lee “Scratch” Perry e George Clinton acrescentam mais uma dimensão à discussão do som afrofuturista. Em seus trabalhos eles elaboram uma complexa trama ficcional e conceitual que é conectada com o fazer musical. Através de figurinos, conceitos e sistemas filosóficos, alter-egos, performances marcantes, sonoridades singulares e metáforas cósmicas e extraterrestres eles construíram mundos e especulações sonoras sobre as condições da experiência afrodiaspórica no presente dentro de universo futurista (CORBETT, 1994).

Sun Ra, Lee “Scratch” Perry e George Clinton com suas bandas Funkadelic e Parliament são referências recorrentes nas discussões, pois em seus trabalhos são evidentes os tópicos da ficção especulativa, os temas e preocupações afro-americanos na modernidade e suas significações para tecnologia e futuro, que são expressas em imagens, títulos de álbuns e músicas e em letras.

Com esse quadro que envolve diversos gêneros musicais, dimensões técnicas e tecnológicas na produção sonora e conceituais e ficcionais de artistas, buscaremos delimitar o que é a música afrofuturista, como essa diversidade de práticas musicais se conecta na história, como a tecnologia influencia e foi influenciada pela produção musical e cultural negra no século XX. Esses limites podem contribuir para responder a uma questão intrigante de George Lewis (2008): “O que o som - não vestido, iconografia visual, enigmas espirituosos ou títulos sugestivos de músicas - pode nos dizer sobre o futuro afro?” (LEWIS, 2008, p. 141).

No segundo capítulo investigamos a ideia da ficção sônica, proposta por Eshun (1998) que nos oferece uma ferramenta para explorar as dimensões ficcionais e conceituais da música “afrodiaspórica futurista” (ESHUN, 1998), que abarca as experimentações do jazz elétricos dos anos 1960 e 1970, o dub, o hip-hop e o techno nos anos 1980, e o drum’n’bass e jungle nos anos 1990. A ficção sônica ressalta o potencial imaginário que o som pode ativar, e que pode ser potencializado pelas imagens, títulos e tecno-concepções, como o sampleamento, *turntablism*, o uso de baterias eletrônicas e sintetizadores, a mixagem do som, criação de instrumentos, apresentados pelos artistas em seus álbuns e práticas.

Essas duas perspectivas nos oferecem possibilidades de relacionar questões históricas e contextuais desse amplo repertório negro, porém que na literatura está restrito à produção afro-norte-americana. Contudo, essas discussões nos ofereceram ferramentas para refletirmos e propormos exemplos em outras localizações e culturas afro-diaspóricas como as afro-brasileiras, relacionando algumas obras com as dimensões tratadas acima, como o funk carioca e a *afrociberdelia* do movimento *manguebeat* nos anos 1990 em Recife, Pernambuco.

Além de ferramentas analíticas as discussões dos dois primeiros capítulos serviram como bases do desenvolvimento do processo criativo, cujo resultado foi a composição da ficção sônica “Impactitos”, que apresenta nove músicas criadas a partir de leituras e escutas das discografias afrofuturistas, manuais e tutoriais relativos às técnicas de produção da música eletrônica afrodiáspórica, tais como a música house, o techno, o funk Carioca, o hip-hop. O processo de criação, descrição e análise é apresentado no terceiro e último capítulo da dissertação.

“Impactitos” é inspirado e estruturado a partir do texto “Manifesto Terracosmista” (BORGES, *et al*, 2018), que apresenta um arcabouço imagético e conceitual propondo uma visão de mundo que se correlaciona com as discussões sobre modernidade, humanidade, tecnologia e ciência afrofuturistas. Suas músicas representam um exercício de especulação sonora, estabelecendo um mundo de ambientes virtuais construídos a partir das ideias e referências do som afrofuturistas.

A investigação a seguir apresentará uma rica história da modernidade sonora, cercada por muitas camadas - histórica, política, estética, técnicas e tecnologia -, por vezes escondidas na historiografia da música. Ela revela a importância do som nas culturas negras no período moderno como forma de resistência às violências estruturais da sociedade ocidental, como uma tecnologia de comunicação e identidade entre as comunidades negras pelo mundo (GILROY, 2017), que foi potencializada com o advento do fonograma (WEHELIYE, 2005), como também as significações que artistas deram ao som, através de mitologias, conceitos e técnicas próprios influenciando a música moderna, a produção de tecnologias de produção e reprodução sonora e a invenção de novos instrumentos. O som afrofuturista tem a força de criar mundos e explorar o espaço sideral, ao mesmo tempo que pode conectar as matrizes ancestrais africanas. Ele abre caminho para pensar a história desses sons de forma multidirecional, onde a música feita hoje aponta para elos do passado enquanto está especulando sobre os sons do amanhã (STEINSKOG, 2018). Essa via nos oferece novas formas para pensar como novos sons se estabelecem, como antigas práticas e sons se transformam e são ressignificados durante a história. Esses são caminhos para responder o que o som pode nos dizer sobre o afrofuturismo. Por fim, há um glossário com alguns dos termos centrais da pesquisa para o auxílio da leitura.

CAPÍTULO 1 - Afrofuturismo

O afrofuturismo é um movimento global estético que se manifesta em diversas linguagens artísticas, políticas e teóricas, tratando de ficções especulativas, imagens tecnológicas e especulações do futuro a partir de referências culturais e cosmologias negras produzidas por autores afrodiáspóricos e africanos (DERY, 1994; ESHUN, 2002; NELSON, 2002; LEWIS, 2008; WOMACK, 2008; DA SILVA 2010; SILVA, 2012; AVILA, 2015; SILVA e QUADRADO, 2016; RANGEL, 2016, SANTOS e SANTOS, 2018; FREITAS e MESSIAS, 2018).

Nos últimos anos o afrofuturismo ganhou popularidade e tem sido comumente associado à diversos trabalhos artísticos que conciliam o protagonismo negro ao imaginário científico-tecnológico, cósmico, digital, fantástico, surreal, utópico e distópico. Artistas visuais, músicos, cineastas, desenhistas, designers, escritores e pensadores têm adotado o termo em seus trabalhos como uma ferramenta de afirmação cultural, identitária e racial negra em “criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa” (FREITAS; MESSIAS, p. 405) que “lidam concomitantemente com essas duas naturezas da criação que une discussão racial com ficção científica e da própria experiência da população negra como uma ficção absurda dos cotidianos” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p.401).

Um marco para a popularização do conceito foi o sucesso de bilheteria e crítica do filme “Pantera Negra” (COOGLER, 2018), dirigido e produzido por uma equipe majoritariamente negra para a empresa norte-americana Marvel Studios. O filme conta a história do super-herói criado original para revista em quadrinhos Pantera Negra², rei de Wakanda, reino localizado na região subsaariana da África, produtor e consumidor do metal vibranium. O raro minério permite o desenvolvimento de alta tecnologia garantindo uma vida utópica de bem-estar e liberdade para os seus habitantes. Os moradores de Wakanda vivem isolados do resto do mundo, e a sua excepcional qualidade de vida os distancia dos países que lhe fazem fronteira. A partir da mistura de referências étnicas-culturais africanas e afro-norte-americanas, com o imaginário de alta-tecnologia, fantasia e ação comuns aos filmes de super-heróis, o personagem Pantera Negra tornou-se um símbolo de representatividade negra no mundo todo.

² (LEE, KIRBY, 1966)

Pode-se argumentar que a dimensão do filme dentro da cultura de massa atual é consequência de longos anos de lutas e movimentações sociais das populações negras por equidade social, direito civis e no combate ao racismo, que nas últimas décadas têm agitado discussões sobre a participação e a representação dos negros e das culturas negras nas narrativas históricas e culturais. Porém, vale observar que enquanto a narrativa apresenta uma África próspera, onde o negro é representado alinhado ao imaginário da ciência moderna e alta tecnologia, contrastando com a imagem arcaica do continente africano construída por uma visão histórica eurocêntrica e colonialista, que destituiu dos negros a capacidade tecnológica e científica, ela é apresentada uma visão idílica da África e subjulga perspectivas negras distintas da política afro-norte-americana, como a brasileira e latino-americanos, por exemplo, longe de representar as comunidades afro-descendente pelo mundo. O que acaba por expressar uma forma de dominação cultural e uma estreita compreensão da negritude, amparada pelo poder e interesse econômico estadunidense.

Embora o termo nos remeta ao futuro, a dimensão do passado gera uma tensão temporal nas discussões e obras afrofuturistas. Algumas de suas principais referências são trabalhos artísticos dos anos 1960 e 1970, que nunca citaram o termo, mas que se tornaram chaves na construção desse imaginário. A escritora Octavia Butler (1947-2002) é um dos grandes nomes da ficção científica negra e tida como uma matriarca afrofuturista, apresenta em seus livros, ainda na década de 1970, questões de classe, gênero e subjetividade negra, através de viagens temporais e criação de mundos distópicos. No livro *Kindred – Laços de Sangue* (2017), escrito em 1979, a autora narra a história de Dana, situada no século XX, e que vive repentinamente constantes viagens ao século XIX, onde experimenta na pele os flagelos da escravidão. Nas viagens temporais a autora apresenta uma complexa trama de conflitos interpessoais entre a personagem e os senhores de escravos em um período atroz aos negros no sul dos Estados Unidos, colocando em risco a existência da protagonista. Butler também trata de relações interraciais afetivas no passado e na década de 1970. A autora narra uma história de ficção científica cujo centro da trama não envolve os símbolos tecnológicos, mas a experiência humana. A autora faz um movimento temporal de revisão ao passado para discutir questões sócio-raciais contemporâneas. Ela cria uma viagem no tempo e reflete sobre as consequências do sistema escravagista que perduram nos dias de hoje. Essa dimensão multitemporal é comum nas narrativas afrofuturistas, um zigue-zague entre passado e futuro para compreender o presente. Esse movimento temporal se manifesta das mais diferentes formas, como no ditado iorubá que diz: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje”.

O músico, poeta e filósofo Sun Ra é um nome recorrente nas referências afrofuturistas e por vezes é associado ao surgimento do movimento, como no título do livro de Youngquist (2016): “O mundo solar de Sun Ra e o Nascimento do Afrofuturismo”. Embora Sun Ra nunca tenha citado o termo, ele é considerado o grande progenitor do afrofuturismo por sua exploração de imagens do amanhã e o uso de novas tecnologias musicais (YOUNGQUIST, 2016, p.191). Sua obra parece combinar todas as camadas que circundam o afrofuturismo. Primeiro, Sun Ra é o alter-ego de Herman Poole Blount (1914-1993, Alabama) que afirma que veio do planeta Saturno com a missão de curar através de sua música o povo negro. Seu sistema mítico envolve dimensões cósmicas e futuristas ao considerar que é na busca de outro planeta que a população preta estará salva das violências cotidianas do racismo do planeta Terra, ao mesmo tempo em que faz diversas referências ao antigo Egito, como em sua alcunha que faz direta menção a divindade egípcia Ra, o deus do Sol. Em segundo lugar, sua produção artística mistura música, dança, poesia, além de filmes que revelam detalhes de sua cosmovisão. Ao lado de sua Arkestra – orquestra que o acompanhava, e mesmo após sua morte continua seu legado – gravou uma longa discografia desde os anos 1960, onde expressa através do som sua filosofia, misturando a tradição do jazz, improvisação livre e uso de diversos instrumentos eletrônicos como os sintetizadores *Moog*. Essa filosofia era transmitida a seu grupo durante palestras que ocorriam nos longos ensaios diários. A obra de Ra reúne uma ficção pessoal alienígena e uma mitologia própria, atravessada por conhecimentos antigos e pelo misticismo, vislumbrando futuros utópicos para as pessoas negras, junto a uma elaboração teórica que é substancial para sua arte, com a inovação e mistura de linguagens artísticas, assim como o uso de novas tecnologias e técnicas para criar uma música cósmica. Ra apresenta um complexo projeto artístico conceitual que influenciou artistas e contribuiu com os ideais e o som afrofuturista posteriormente.

O escritor Fábio Kabral adota o afrofuturismo em suas obras literárias “O Caçador Cibernético da Rua 13” (2017) e “A Cientista Guerreira do Facão Furioso” (2019a). A narrativa da série é construída a partir da mistura de elementos da ficção científica e fantástica e do Candomblé. A série se passa em Ketu 3, a terra do povo “melaninado”, e aborda questões sociais, como a desigualdade e violência que pessoas negras passam cotidianamente, através das aventuras e desafios existenciais dos personagens que são embalados pelas suas relações com a tecnologia e a espiritualidade de matriz africana. Na narrativa o passado é representado pela espiritualidade ancestral, enquanto os signos tecnológicos de eletro-eletrônicos representariam a “modernidade” e o “futuro”. Contudo, esses pontos temporais e suas representações, vivem em equilíbrio. No afrofuturismo os saberes ancestrais e as tecnologias

modernas ocupam lugares equivalentes, ao mesmo tempo representam uma tensão epistemológica das definições de ciência, conhecimento e tecnologia. Kabral (2019b) considera que há quatro características comuns nas narrativas afrofuturistas: i) protagonismo de personagens negros e negras, ii) elementos da ficção especulativa, iii) centralidade da agência africana e iiiii) protagonismo de autores e autoras negras.

O conto afrofuturista da autora brasileira Lu Ain-Zaila, *Sankofia* (2018), apresenta as características descritas acima. No trecho do texto distribuído gratuitamente na internet, temos um passeio pelo *Centro Cultural Afrofuturista* narrado pela protagonista, uma criança negra acompanhada pelos seus pais no ano de 2048, um período afrofuturista da história do mundo. As exposições do centro cultural apresentam a história dos primeiros negros futuristas desde tempos imemoriais na África e na diáspora negra, dos grandes nomes das lutas pela liberdade do povo negro, a ideia de raça e suas aplicações violentas, das mazelas que o colonialismo causou e os trabalhos de pensadores negros do século XX e contemporâneos. A autora construiu uma narrativa que permite uma conscientização das questões negras através do resgate histórico-político e de um cenário ficcional futurista. Ela propõe olhar para o passado, acessando o arquivo da história negra para construir narrativas que questionam e criticam a história hegemônica europeia e colonial que apagou as memórias sociais das populações negras durante o período moderno da história e considerou o negro como sub-humano, semeando o imaginário para futuros negros, onde esses grupos sociais narrem suas próprias histórias. Para a autora

Afrofuturismo é uma metáfora afrocentrada realista sobre o verdadeiro reflexo de uma pessoa negra, que precisa experimentar o seu eu enegrecido em essência, seja como escritor ou escritora, leitor ou leitora, compreendendo que é possível e mais do que justo, que protagonize o seu destino ou que crie mundos onde heróis e heroínas de face negra sejam sujeitos da narrativa (AIN-ZAILA, 2018, p.10).

A ideia do Afrocentrismo do pensador Molefi Kente Asente (NOGUEIRA *et al*, 2016) é recorrente nas discussões e obras afrofuturistas, como notamos nas visões de Kabral e Ain-Zaila. A visão afrocêntrica enfatiza os africanos como agentes de ação, mudança, transformação, ideias, cultura e crítica à dominação cultural e econômica europeia, além de propor a correção no reposicionamento do africano como sujeito de sua própria história, tendo como fundamentos o pensamento cultural da África clássica, cujas principais fontes estão nas primeiras civilizações do Vale do Nilo. As prerrogativas do afrocentrismo oferecem uma outra perspectiva da história, que acompanha as discussões e trabalhos afrofuturistas em diferentes resultados estéticos como o músico Sun Ra, Eryka Baduh, o grupo baiano Olodum, que vão buscar na cosmologia e ideias do antigo Egito inspirações para suas obras e composições.

As ficções especulativas afrofuturistas são ferramentas para a construção de contra-história (GILROY, 2017, ESHUN, 2003) e de novos imaginários onde indivíduos negros são agentes centrais da construção de mundos, ideias, ciência, narrativas, teorias, técnicas e tecnologias. Isso faz parte de um grande trabalho do resgate das memórias histórico-políticas negras e criação de narrativas que contemplem a existência e subjetividade. Para a escritora Ytasha Womack (2013), os artistas afrofuturistas redefinem a cultura e a negritude, tanto na estética como na teoria crítica combinando ficção científica, ficção histórica e especulativa, fantasia, afrocentrismo, realismo mágico com crenças não ocidentais. Esses elementos são releituras do passado e são inspiração para especular sobre um futuro abundante, como também representa uma crítica à hegemonia cultural eurocêntrica (WOMACK, 2013, p. 9).

A visão da autora aponta para o afrofuturismo como uma potente ferramenta de crítica cultural e racial (NELSON, 2002; CARPES, 2019) que vai além da estética, impactando a cultura, sociedade e o pensamento global, se alinhando a uma longa história de lutas políticas negras na história do século XX. A negritude é um dos conceitos revolucionários de luta social, que definiu os contornos culturais, políticos e psicológicos da descolonização e luta contra o racismo, estabelecendo como movimento político e estético na década de 1930, pelos intelectuais negros Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon Damas (MOORE, 2010). O termo tem sido redefinido desde seus surgimentos, assim como as atualizações que o afrofuturismo sofreu desde sua emergência na década de 1990.

Segundo o professor Kabengele Munanga (2009) uma das compreensões da

[...] negritude e/ou a identidade negra se referem 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. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. Lembremos que, nos primórdios da colonização, a África negra foi considerada como um deserto cultural, e seus habitantes como o elo entre o Homem e o macaco (MUNANGA, 2009, p. 15).

Dessa forma, o alinhamento do afrofuturismo com a negritude apresenta uma importante dimensão política do termo, conectando uma manifestação emergente contemporânea a um conceito estético e político negro dos anos 1930, que é influente até hoje na agenda política negra. Diante dessas relações epistemológicas o afrofuturismo parece ser uma possível ferramenta contra o racismo estrutural e a construção de referências históricas alternativas sobre ciência, filosofia, culturas silenciadas ou apagadas na história moderna, o ideal humano, tecnologia, questões raciais e da diaspóricas negras (GILROY, 2017; MBEMBE,

2018; FANON, 2008; HALL, 2018; NELSON, 2002). A compreensão desses debates permite considerar e correlacionar o afrofuturismo, então, como uma ideia dentro de um bojo teórico-crítico, que é consequência de um longo processo histórico de libertação social, lutas por direitos e o fim da violência estrutural e de ficções essencialistas limitantes sobre os indivíduos e populações negras, sendo a raça uma delas.

Diante dessa trama de conceitos e ideias que circundam o afrofuturismo e sua força política, que coloca o povo negro no protagonismo de sua própria história reconhecendo as suas subjetividades e experiências, o termo atualmente se estabeleceu como uma referência para diversas áreas de conhecimento (DA SILVA, 2010; SILVA, 2012; ÁVILA, 2015; SILVA e QUADRADO, 2016; RANGEL, 2016, DOS SANTOS: DOS SANTOS, 2018; FREITAS: MESSIAS, 2018) e ações sociais, saindo dos debates restritos à academia, e consolidando novas frentes de reflexão e atuação social. À luz dos ideais afrofuturistas projetos sociais adotam o cocneito para tratar de representatividade, identidade, autoestima, inclusão social e tecnológica, educação, ciência, tecnologia e inovação da diáspora negra.

O coletivo *Gato MÍDIA* explora o afrofuturismo em suas ações e projetos sociais que atendente jovens negros periféricos. O coletivo é “uma rede e uma metodologia de aprendizado em mídia e tecnologia para jovens negros e moradores de espaços populares”, criado no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro em 2013³. O grupo promove oficinas e debates abordando uso e criação de novas mídias, como a produção de filmes em realidade virtual, raça, gênero e classe na internet a partir de olhares periféricos, suburbanos e favelados.

Outro projeto que oferece um retorno social direto a partir da lente afrofuturista é o grupo *Black Quantum Futurism*⁴ que explora a intersecção entre ativismo, a estética *faça-você-mesmo*, mídia criativa, futurismo e física quântica. O grupo produz publicações, como o livro *BQF Theory and Practice, Volume 1* (2015) que apresenta sua filosofia e práticas em comunidades periféricas da Filadélfia, nos Estados Unidos.

As ações desses grupos refletem e agenciam transformações em áreas que sofrem com situações de precarização da população negra visando futuros alternativos com propostas positivas através do resgate, valorização, preservação e de memórias e histórias e abrindo espaço para criação, “para que outras vozes e narrativas sobre as periferias sociais, raciais e de gênero possam surgir e recriar outros mundos e futuros possíveis” (GATOMÍDIA, 2013)⁵.

³ Ver mais em: <https://www.gatomidia.com>

⁴ Ver mais em: <https://www.blackquantumfuturism.com/>

⁵ Disponível em: <https://gatomidia.com/quem-somos/>. Acessado em 25 de outubro de 2019.

As redes sociais foram espaços que contribuíram para divulgação das ideias afrofuturistas⁶. A escritora Morena Mariah é uma das principais referências nas redes com sua pesquisa sobre o afrofuturismo e a cultura africana. Mariah apresenta

Uma perspectiva que projeta um futuro onde pessoas pretas existem tendo África (continente e diáspora) como seu centro; espiritual, cultural, econômico... Um futuro onde a visão do outro sobre nós não seja mais central, onde não sejamos corpos estranhos ou lidos como “o outro” com relação à um sujeito normatizador. Um afrofuturo. Uma perspectiva que tenha nossas narrativas no centro, onde nossos valores primordiais sejam protagonistas (MARIAH, 2018)⁷.

Zaika dos Santos, multi-artista e pesquisadora, também utiliza as redes sociais para divulgar suas visões e pesquisas sobre o afrofuturismo. A pesquisadora aborda questões sobre arte, ciência, tecnologia e inovação africana e afro-diaspórica e educação relacionadas ao afrofuturismo no trabalho de divulgação científica e artística. A artista busca

[...] contextualizar o conceito e a forma do Afrofuturismo como prática de veracidade, na desconstrução da ficcionalidade do conceito e no fortalecimento da conexão com a decolonialidade. Passado, presente e futuro conectados através da arte, ciência, tecnologia e inovação africana e afrodescendente pela perspectiva de mulheres negras (DOS SANTOS, 2018)⁸.

Outra forma de divulgação das visões e perspectivas do afrofuturismo na internet aconteceu em palestras e debates on-lines⁹. Destacamos os dois colóquios afrofuturistas ocorridos em 2020 organizados pelo Coletivo de Inteligência Afrofuturista (CIA)¹⁰ que reuniu palestrantes brasileiros de diversas áreas e formações. Pesquisadores acadêmicos, artistas, mestres de culturas populares e ativistas sociais discutiram sobre artes, ciência, tecnologia, educação, protagonismo negro, saúde, organização social, a partir da perspectiva do afrofuturismo no Brasil. Dentro desses debates podemos observar uma multiplicidade de práticas e ações que visam o afrofuturismo para além de questões estéticas, reforçando a dimensão sobre a existência dos negros e suas culturas, tecnologias e saberes no futuro.

A Exposição artística “Manifesto Afrofuturista”¹¹, que ocorreu em setembro de 2018, no Rio de Janeiro, no espaço Caixa Preta em Botafogo, reuniu o trabalho de dezenove artistas negros atuantes no Rio de Janeiro reunindo técnicas e poéticas que dialogam com a realidade e

⁶ No dia 27 de dezembro de 2020 havia 36.908 publicações com a *hashtag* afrofuturismo e 297.851 com o marcador em inglês na rede social Instagram.

⁷ Disponível em: <https://faleafuturo.medium.com/afrofuturo-uma-perspectiva-5e11e95dd470> (acessado 27 de dezembro de 2020)

⁸ Em: <https://zaikadosantos7.wixsite.com/afrofuturismowow> (Acessado 27 de dezembro 2020)

⁹ Organizamos uma playlist com diversos debates, falas e palestras sobre afrofuturismo durante o período da pesquisa. Nela há diferentes visões do termo por artistas, escritores, influenciadores, pensadores e pesquisadores. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLfomFzrU4wgYNv8Ve5W5bKAvjz8BXWhQ>

¹⁰ As mesas do evento estão disponíveis no canal do coletivo no *Youtube*:

<https://www.youtube.com/channel/UCadsdKMETqsDDENSewZDQrw>

¹¹ Para mais detalhes sobre a exposição: <https://www.facebook.com/events/294483344474159/>

ficção, “em um movimento que reúne corpos insubordinados em suas reexistências estéticas e políticas”, escreve o artista e curador Rafael Bqueer (2018). Partes dos trabalhos utilizaram novas mídias digitais, unindo as práticas culturais que resgatam a tradição ameaçada pela violência colonial onde passado, presente e futuro se cruzam em imagens, ações e falas, refletindo a (ou uma possibilidade de) negritude afro-brasileira em sua multiplicidade e subjetividade nas complexas paisagens urbanas, territoriais e históricas do Rio de Janeiro. Essa negritude afro-brasileira reunida na exposição expressou o afrofuturismo como a

[...] afro-existência [que] é reinventada cotidianamente. E se potencializa nas narrativas de corpos-ciborgues, batuque sampleado, batida de funk remixado. Dimensão “Futurível” de [Gilberto] Gil. Kizomba-Zirigdum performativa. O futuro existe no poder da nossa presença e na liberdade das vozes que constroem memórias (BQUEER, 2018).

A mostra de cinema “Africanfuturism: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica” (2015)¹² foi um evento que contribuiu para a divulgação do conceito e da estética afrofuturista com uma seleção de filmes, como a ficção *Space is The Place* (CONEY, 1974) e o documentário *Sun Ra: a Joyful Noise* (MUGGE, 1980) protagonizados pelo compositor e sua música cósmica, além de documentário sobre os músicos Lee “Scratch” Perry e Ornette Coleman, outras referências musicais afrofuturistas. A programação apresentou, obviamente, ficções especulativas e científicas, que são referências recorrentes do cinema afrofuturista como o filme *Welcome II Terrordom* (Onwurah, 1995) e contemplou produções nacionais como *Branco sai, Preto fica* (QUEIRÓS, 2014), *Bom dia, Eternidade* (MOURA, 2010) apresentando uma perspectiva ampla das produções e narrativas audiovisuais que especulam futuros, reelaboram passados a partir da lente cultural negra afrofuturista.

O festival *Afropunk*¹³ e festas como Batekoo, Mariwô e Quilombike, no Rio de Janeiro, reuniram jovens negros embalados pelas tendências da música eletrônica negra, como o funk carioca, techno, house, kuduro e hip-hop, também foram caminhos para a disseminação do afrofuturismo. Esses eventos ofereceram ambientes para a juventude expressar sua negritude, corporalidade e sexualidade. As descrições dos eventos se referiam ao afrofuturismo ora como temática central, ora como uma influência estética. Dessa forma os eventos influenciaram o visual da “moda” afrofuturista com adereços com toques modernos e referências ancestrais, tranças coloridas e roupas de cortes e tecidos modernos.

¹² O site da Mostra disponibiliza um catálogo que reúne toda a programação detalha dos filmes e reúne textos que abordam as bases teóricas e os campos do cinema, literatura e música afrofuturista.

¹³ Ver em: <https://afropunk.com/>

Além disso, cada vez mais artistas adotaram o termo em seus trabalhos nos últimos anos, usando-o como uma forma de expressar sua busca e afirmação de suas identidades negras na contemporaneidade, como o pianista Jonathan Ferr e sua produção audiovisual “*A Jornada*” (2019)¹⁴. Ambientada em um universo afrofuturista, o filme conta a história de amor de Ona e Aiye. Enquanto isso, a Rainha de Eya faz sua jornada pela existência atemporal em busca da unidade do Reino de Tundee. A narrativa explora as dimensões temporais do passado e de um futuro que acontece nos dias atuais simultaneamente e a trilha sonora é composta pelas músicas do pianista que mesclam jazz, R&B e neo-soul, como base para sua sonoridade afrofuturista.

Outro exemplo de produção recente afrofuturista é a instalação multimídia IROKO (2019)¹⁵, trabalho que trata da ancestralidade a partir dos orixás e reconta a mitologia africana através da estética afrofuturista, combinando performance, projeção mapeada, audiovisual, animação e fotografia. A ideia da instalação, produzida por Andressa Núbia, Paulo Ebrom, Jon Thomaz, Flávio Muniz, Jésus Baro, Jéssica Barbosa, Caio Cezar, é contar outras histórias sobre a cultura afro-brasileira com referências contemporâneas.

Para a escritora Yatasha Womack (2013) “afrofuturismo é uma interseção entre a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação”¹⁶ (WOMACK, 2013, p. 9). Essa definição nos remete ao termo “afrounauta”, criado por Edward Makuka Nkoloso, um professor de ciência no ensino médio e ex-combatente do império Britânico na Segunda Guerra Mundial e na luta de independência da Zâmbia (antiga Rodésia), que em 1960 fundou Academia Nacional de Ciência, Pesquisa Espacial e Filosofia da Zâmbia com a promessa de vencer a corrida espacial travada entre os Estados Unidos e antiga União Soviética. O professor reuniu um pequeno grupo de jovens voluntários e iniciou a preparação física e o desenvolvimento do foguete. Embora o projeto tenha fracassado em seus objetivos, essa história apresenta um caso curioso do que pode representar o afrofuturismo num plano real da intersecção proposta por Womack.

Nesse sentido um outro exemplo de trabalho afrofuturista é o projeto Orisat, da graduanda em engenharia Karina Karim, que consiste em uma constelação de nanosatélites¹⁷ cuja missão é captar, monitorar e transmitir um banco de dados para a produção agrícola

¹⁴ O filme está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fEuqGJsHRGY&ab_channel=JonathanFerr

¹⁵ O lançamento da instalação IROKO foi Parque Madureira, Rio de Janeiro, nos dias 2 e 3 fevereiro de 2019. A instalação fez parte da mostra Interferências 19, como resultado dos seis meses de residência de artistas de diversas favelas do Rio de Janeiro. Em: <https://www.facebook.com/gatomidia/posts/2136758303303935> (Acessado 27 de dezembro 2020).

¹⁶ No original: “Afrofuturism is an intersection of imagination, technology, the future, and liberation” (WOMACK, 2013, p. 9).

¹⁷ Nano satélites são satélites com peso entre 1 e 10 quilos (INPE, 2011). Disponível em: <http://www.crn.inpe.br/conasat1/nanosatt.php>. Acessado em 27 de dezembro de 2020.

autônoma em quilombos. O projeto da estudante de engenharia iniciou seu desenvolvimento na primeira residência artística SACI-E/INPE¹⁸ e continua em elaboração, sem data prevista de lançamento. O projeto tem como referência a palavra iorubá *orí*, que significa cabeça ou mente, onde está a essência do indivíduo. Segundo Karin, “o Orisat é um nanosatélite funcional, que nos fala sobre vida, saberes, conexões e como tudo isso é passado através da terra. É um vislumbre de como chegaremos ao futuro” (KARIM, 2020)¹⁹. A transmissão de dados do Orisat busca criar uma forma de comunicação entre comunidades negras e suas produções agrícolas, como uma forma de tecnologia social que permite garantir o futuro dessas comunidades a partir de sua produção alimentar autônoma. Dessa forma, o projeto une engenharia e ciência com a poética e visão afrofuturista, que retoma referências ancestrais e oferece uma possibilidade de futuro para comunidades negras.

O afrofuturismo, então, é um campo amplo de múltiplas possibilidades de manifestações e atuações que colocam os indivíduos negro no protagonismo das histórias e de lutas de libertação dos ecos do colonialismo, da escravidão e do racismo. Ele permite possibilidades de caminhos para revisar a história e suas lacunas que tiram os negros como agentes fundamentais para avanços da humanidade. A seguir iremos abordar as primeiras discussões acerca do afrofuturismo e abrir uma discussão sobre a relação entre raça e ficção, pois, consideramos que a questão racial é o elemento que poderia unificar tantas experiências diferentes de existências e práticas culturais. Ao abordarmos as questões específicas do som afrofuturista essa multiplicidade parece ser um desafio, já que são muitas e muito diversas as referências sonoras no afrofuturismo. Além, dessa pluralidade sonora, um dos conceitos centrais desse trabalho é a ficção sônica (ESHUN, 1998) e assim parece ser válido nos aprofundarmos um pouco na ideia da ficção e como ela se relaciona com os indivíduos negros.

1.1 O surgimento do Afrofuturismo

A ideia do afrofuturismo foi sugerida por Mark Dery (1994) no texto *Black to the future*. Neste trabalho, Dery entrevista o autor de ficção científica Samuel A. Delany, o

¹⁸ SACI-E/INPE é uma Plataforma de Cultura Espacial e Residência Artística Promovida pela CGETE (Coordenação Geral de Engenharia e Tecnologia Espacial) do INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais / Brasil). O projeto é dirigido pela Dra. Fabiane M. Borges (PGETE/INPE) com a supervisão acadêmica de Walter Abrahão dos Santos (PGETE/INPE).

¹⁹ A apresentação do Orisat está disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=lAuJXgOUBkE&t=6574s&ab_channel=AntennaRush

O vídeo é a entrevista com os primeiro participantes da residência artística SACI-E/INPE, Karina Karim e Pitter Rocha, com a participação do engenheiro e instrutor de construção de nanosatélites, Lázaro Camargo (INPE), mediada pela Dra. Fabiane M. Borges.

jornalista e crítico cultural Greg Trate e a pesquisadora da cultura hip-hop Tricia Rose sobre questões da presença de autoras e autores negros na literatura de ficção científica norte-americana e traça as primeiras bases conceituais do termo.

Dery inicia a discussão questionando sobre a pequena presença de obras literárias de ficção científica escrita por autores negros nos Estados Unidos. Embora o autor reconheça nomes como de Delany, Octavia Butler, Steve Barnes e Charles Saunders, ele argumenta que os afro-americanos seriam descendentes de *aliens* abduzidos do continente africano, e assim a ficção científica seria um gênero literário ideal para tratar dessas histórias afrodiaspóricas (DERY, 1994, p.180). Vale notar que outros autores tratavam de temáticas similares, mas utilizando terminologias como ficção científica negra (CORBETT, 1994; ESHUN, 1998; SINKER,1992; TATE, 1992).

Dery, então, sugere que

a ficção especulativa que trata os temas afro-americanos e aborda as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria das imagens da tecnologia e um futuro aprimorado - pode, por falta de um melhor termo, ser chamado de "afrofuturismo"(DERY, 1994, p.180)²⁰.

O conceito apresenta a seguinte antinomia, segundo o autor:

[Como] uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado e cujas energias foram subsequentemente consumidas pela busca de traços legíveis de sua história, pode imaginar futuros possíveis? Além disso, a propriedade irreal do futuro já pertencente aos tecnocratas, futurologistas, designers e cenógrafos – homens brancos - que projetaram nossas fantasias coletivas? (DERY, 1994, p. 180)²¹.

O autor continua seu raciocínio considerando que os “as vozes dos negros norte-americanos têm outras histórias para contar sobre cultura, tecnologia e o futuro”²² (DERY, 1994, p. 182). Dery especula que “se existe um afrofuturismo, deve-se buscá-lo em lugares improváveis, em constelações de pontos distantes”²³ (DERY, 1994, p. 182). O autor apresenta algumas referências de seu imaginário afrofuturista: A tela *Molasses* (1983) de Jean-Michel Basquiat, que apresenta a imagem de um robô, e seu parceiro Rammellzee, cuja produção

²⁰ No original: Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture – and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future – might, for want of a better term, be called “Africanfuturism” (DERY, 1994, p.180).

²¹ No original: “Can a community whose past has been deliberately rubbed out, and whose energies have subsequently been consumed by the search for legible traces of its history, imagine possible futures? Furthermore, isn’t the unreal estate of the future already owned by the technocrats, futurologists, streamliners, and set designers – white to a man – who have engineered our collective fantasies?” (*idem*)

²² No Original: “But, Afro-american voices have other stories to tell about culture, technology, and thing to come.” (*ibidem*, p. 182)

²³ No original: “If there is a afrofuturism, it must be sought unlikely places, constellated from far-flung points” (*idem*)

artística envolve criações de máscaras e figurinos que misturavam imagens de robôs, sucatas, sistemas eletrônicos e armaduras de samurais, como a criação um conceito filosófico (gótico-futurismo²⁴) para criar de tipologias secretas em grafites, além das relações de ambos artistas com produções musicais de Hip-hop e rap. Os filmes “*The brother of Another Planet*” (John Sayles, 1984) e “*Born in flames*” (Lizzie Borden, 1983) são as referências cinematográficas propostas por Dery cujas narrativas utilizam metáforas espaciais, alienígenas e distópicas para tratar sobre a escravidão, racismo estrutural e gênero. Na literatura, os livros de ficção científica de Octavia Butler e Samuel E. Delayne, lançados nos 1970, que já abordavam questões de raça, classe e gênero e a série de quadrinhos *Hardware*, *Blood Syndicate*, *Static* e *Icon*, da editora Milestone Media nos anos 1990 que traz o protagonismo de super-heróis negros e tecnologia *hi-tech*.



Figura 1: Mólasse (1983) Jean-Michel Basquiat.



Figura 2: Um das armaduras criadas por Ramellzee.

O afrofuturismo se encontra nas gravações de “*Electric Ladyland*” (1968) de Jimi Hendrix, nos discos “*Blacktronic Science*” (1993) de Bernie Worrel e “*Future Shock*” (1983) de Herbie Hancock, repleto de explorações timbrísticas de teclados elétricos, sintetizadores,

²⁴ Link para filme: https://www.youtube.com/watch?v=mXqxVpl5g9w&t=459s&ab_channel=KeesKlein

mistura de gêneros de música negra, Jazz, R&B, Hip-Hop, Música Eletrônica e suas capas com referências tecnológicas e cibernéticas. No pioneiro e virtuoso na técnica vocal do *beatboxing*²⁵ do *rapper* Darren Robinson. E os três nomes mais recorrentes enquanto referências afrofuturistas: Sun Ra, Lee Perry e George Clinton.

Os três músicos são tidos como “fundadores do som afrofuturista”. Os três músicos compartilham mitologias próprias, topos comuns, performances marcantes e uso de figurinos, em contextos musicais diferentes, tais como o reggae, o jazz e o funk norte-americano. Ra e seu grupo Arkestra, Perry e suas produções no estúdio *Black Ark* e Clinton e produção das bandas Funkeadelic e Parliament construíram mundos próprios a partir do “uso do estúdio de gravação, do disco de vinil e do apoio da obra de arte e da gravadora como o veículo para álbuns conceituais que sustentam imagens mitológicas, programáticas e cosmológicas do mundo” (ESHUN, 2003, p. 295)²⁶, “ambientes futuristas que sutilmente tratam da marginalização da cultura negra” e utilizam um conjunto de metáforas espaciais e alienígenas, que liga sua história afrodiáspórica comum a uma noção de extraterritorialidade²⁷ (CORBETT, 1994, p. 7).

Esses exemplos foram os pontos de partida para a estética e as discussões afrofuturista, que se baseou primeiramente no imaginário da ficção científica, constituída por aparatos eletrônicos como computadores, chips, viagens espaciais e temporais, alienígenas, ciborgues e robôs, cenários fantásticos, viagem à outros planetas ou planetas inventados. Esses elementos geralmente constroem os cenários de narrativas que tratam sobre invenções técnico científicas, previsões de futuros distópicos ou utópicos, contatos com seres alienígenas, questões entre máquinas, tecnologias e humanos.

Dery com sua provocação nos apresenta pontos chaves para compreendermos o afrofuturismo: 1) ficção especulativa, 2) questões raciais negras, 3) tecnocultura, 4) tecnologia e 5) futuro. E deixa duas questões: como uma comunidade sem história, memória ou passado imagina um futuro? E, como mudar ou propor diferentes da perspectiva ocidental criada pelo homem branco?

²⁵ Técnica vocal percussiva que reproduz sons de baterias e batidas eletrônicas comuns no Hip-Hop.

²⁶ No original: “[...] use of the recording studio, the vinyl record, and the support of art work and record label as the vehicle for concept albums that sustain mythological, programmatic, and cosmological world pictures” (ESHUN, 2003, p.295).

²⁷ No original: Lee Perry, Sun Ra, and George Clinton have constructed worlds of their own, futuristic environs that subtly Signify on the marginalization of black culture (CORBETT, 1994, p. 7)

1.2 Considerações sobre o Afrofuturismo de Eshun

Eshun (2003) nos apresenta considerações importantes para nos aprofundarmos nas discussões afrofuturistas e esclarecer as relações ficção especulativa e raça e quais têm sido as estratégias das populações negras para se imaginar futuros e quais são as outras histórias sobre cultura, tecnologia e futuro que as vozes afro-americanas têm para contar (DERY, 1994).

O pensador começa localizando historicamente e teoricamente a discussão que fundamenta o afrofuturismo e apresenta respostas às questões de Dery. Eshun aponta como as consequências do sistema escravagista e dos ideais Iluministas sobre humanidade impactaram a experiência das populações negras nas Américas. Essa experiência marca tanto uma mudança de paradigma histórico, como inaugura uma *outra* história da modernidade, uma contra-história construída a partir do exercício da reunião de fragmentos de memórias deixados pelos deslocamentos e lutas de resistências de independências.

O racismo imperial negou dos negros o direito de pertencer ao projeto iluminista, criando assim uma necessidade urgente de demonstrar uma presença histórica substantiva. Este desejo determinou a cultura intelectual do Atlântico Negro por vários séculos. Para estabelecer o caráter histórico da cultura negra, para trazer a África e seus sujeitos na história negada por Hegel *et al.*, foi necessário montar contra-memórias que contestem o arquivo colonial, situando assim o trauma coletivo da escravidão como momento fundador da modernidade (ESHUN, 2003 287-288)²⁸.

1.2.1 Atlântico Negro

O atlântico negro é considerado um núcleo para as práticas artísticas, literárias, musicais e de pesquisa em torno do afrofuturismo” (SCHULZE, 2020, p. 65)²⁹. Gilroy (2017) assume oceano Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões sobre o mundo moderno, tratando de reivindicações ao legado de modernidade que podem ser baseadas na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental (GILROY, 2017, p.57): uma contracultura da modernidade, uma contra-história. O atlântico negro produz uma perspectiva de uma nação negra explicitamente transnacional e intercultural marcada por processos de

²⁸ No original: “imperial racism has denied black subjects the right to belong to the enlightenment project, thus creating an urgent need to demonstrate a substantive historical presence. This desire has overdetermined Black Atlantic intellectual culture for several centuries. To establish the historical character of black culture, to bring Africa and its subjects into history denied by Hegel et al., it has been necessary to assemble counter-memories that contest the colonial archive, thereby situating the collective trauma of slavery as the founding moment of modernity (ESHUN, 2003, p. 287-288).

²⁹ No original: “this space of transition has since that been considered one nucleus for the artistic, literary, musical and research practices around afrofuturism” (SCHULZE, 2020, p. 65).

mutações culturais, crioulização, e hibridização, que são “a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (CANCLINI, 1997, p. 1), tais como “as formas culturais estereofônicas, bilíngues e bifocais originadas pelos, mas não apenas, negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2017, p.35).

O texto é a história do “oceano Atlântico”, que “que se torna o cronotopo central, a área geopolítica central - ou melhor, oceanopolítica”³⁰ (STEINSKOG, 2018, p. 98). O autor observa que nesse sentido, o oceano torna-se um lugar intermediário, onde movimento e transporte tornam-se mais importantes do que a presença em um determinado lugar. Acrescenta ainda que o transporte não era sem propósito, mas desconhecido ao menos para os negros escravizados (STEINSKOG, 2018, p.98).

A leitura do atlântico negro como uma história da modernidade também contribui para entender as diferentes formas de circulação no oceano, observa Steinskog (2018, p. 99). E comenta sobre hierarquias históricas que dificultam falar de um retorno à África, “ainda que elementos, inclusive relacionados à música e à cultura expressiva com origem na condição afro-americana, encontrem seu caminho até o continente africano também”³¹ (STEINSKOG, 2018, p. 99). Para o autor essas relações levantam a questão sobre “o que acontece quando dimensões culturais relacionadas à escravidão, ao oceano, à modernidade e, não menos, à ficção científica e à fantasia cruzam o Atlântico na outra direção e encontrar versões africanas”³² (STEINSKOG, 2018, p.99).

1.2.2 Contra-memória/Contra-história

O trauma da escravidão africana, que apagou as memórias culturais, históricas, religiosas e linguísticas das populações negras quando foram espalhadas pelo globo, criou a necessidade desses grupos de mostrar sua presença na história. Assim, a partir da reunião de traços legíveis (fragmentos, recuperações de documentos, objetos, teorias negras) o povo negro contesta os arquivos coloniais e a negação de sua existência no projeto Iluminista na era moderna. O afrofuturismo, assim, trabalha na “instauração de um arquivo [que] é indispensável

³⁰ No original: In so many ways it is the Atlantic Ocean that becomes the central chronotope, the central geopolitical—or rather oceanopolitical—area (STEINSKOG, 2008, p. 98)

³¹ No original: “even if elements, not least related to music and expressive culture with a point of origin in the African-American condition, find their way to the African continent as well” (*ibidem*, p. 2008).

³² No original: “These relations also raise the question about what happens when cultural dimensions related to slavery, to the ocean, to modernity, and not least to science fiction and fantasy cross the Atlantic the other way and find African versions” (*idem*).

para restituir aos negros a sua história e, sendo o desdobramento dos movimentos emancipatórios das populações negras na história moderna” (MBEMBE, 2018a, p. 63).

Essa articulação de fragmentos de memórias sociais é entendida como a construção de uma contra-memória, e como consequência escreve uma contra-história, uma forma de contestação da história cultural hegemônica eurocêntrica colonialista. Essa perspectiva teórica-crítica do atlântico negro está vinculado à mudança de perspectiva da África, Europa e América para o fluxo de africanos no oceano Atlântico. A mudança da visão histórica “[...] das raízes e da terra para as rotas e o transporte oceânico inscrevem a contra-história”³³ (STEINSKOG, 2018, p. 98).

A viagem marítima empreendida por navios negreiros da África Ocidental às Índias Ocidentais, a passagem do meio³⁴, é o marco inicial da vida moderna. A intensidade da experiência do negro escravizado é o algo que marca os negros como as primeiras pessoas modernas (GILROY, 1993)³⁵. A escritora Toni Morrison também comenta sobre experiência dos negros escravizados:

Eles passaram por condições reais de falta de moradia existencial, alienação, deslocamento e desumanização que filósofos como Nietzsche viriam mais tarde definir como quintessencialmente moderno. Em vez de civilizar súditos africanos, o deslocamento forçado e mercantilização que constituiu a passagem do meio significou que a modernidade foi tornada para sempre suspeita (MORISSON *apud* ESHUN, 2003, p. 288)³⁶.

Esta vida moderna, apontada por Morrison e Gilroy, em forte contraste com a história oficial da modernidade, é o que representa uma contra-história (STEINSKOG, 2018, p. 98). O ser humano moderno, portanto, não é apenas um estranho no mundo no sentido mais romântico-estético, como é comum nas narrativas de ficção científica, observa Steinskog. Deve ser, então, considerado que sua origem é consequência de uma alienação radical de sua existência, “constituída pelas viagens, os navios negreiros e o encontro com o “Novo mundo” (STEINSKOG, 2018, p. 98)³⁷.

³³No original: “[...] from roots and earth to routes and ocean-transport, inscribes counter-history” (STEINSKOG, 2018).

³⁴A expressão passagem do meio (*Middle Passage*) tem uso consagrado na historiografia de língua inglesa e designa o trecho mais longo e de maior sofrimento da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros (GILROY, 2017, p. 38)

³⁵GILROY, Paul: *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London: Serpent’s Tail, 1993.

³⁶No original: They underwent real conditions of existential homelessness, alienation, dislocation, and dehumanization that philosophers like Nietzsche would later define as quintessentially modern. Instead of civilizing African subjects, the forced dislocation and commodification that constituted the Middle Passage meant that modernity was rendered forever suspect (MORISSON *apud* ESHUN, 2003, p. 288)

³⁷No original: And in a particular sense it is the travel, the slave ships, and the meeting with the “New World” that constitutes this origin (STEINSKOG, 2018, p. 98).

Eshun comenta que durante os anos 1980 a ideia de contra-memória e contra-história que tinha com o compromisso ético com a história dos mortos e dos esquecidos e com a produção de conceitos e ferramentas que poderiam analisar e propor contra-futuros foi vista com suspeitas na academia. Além disso, o autor nota ser desencanto com o cenário político africano e as movimentações de independências causaram certo desinteresse pelo futurismo por artistas africanos (ESHUN, 2003, p.288-289).

Mas, no início do século XXI, a emergência do afrofuturismo parece certa, diante do contexto cultural de ebulição que evocam novas distopias e utopias rotineiramente (ESHUN, 2003). Segundo Eshun, “o campo do afrofuturismo não busca negar a tradição da contra-memória”, ele visa estender essa tradição reorientando os vetores interculturais da temporalidade do Atlântico Negro tanto para o futuro quanto para o passado”³⁸ (ESHUN, 2003, p. 289). Ou seja, as dimensões do passado e futuro são fundamentais nas discussões do afrofuturismo. A construção da memória negra é a base para especulação de futuros. Afinal, “precisamos de imagens de amanhã, e nosso povo precisa delas mais do que a maioria”, afirma Samuel Delany (DELANY *in* DERY, 1994, p. 190).

Isso significa que o afrofuturismo provoca um olhar para o passado, que consequentemente revela as bases epistemológicas e ontológicas para pensarmos as questões sócio-políticas negras. O pensamento negro do Atlântico é a base teórica nas discussões iniciais do afrofuturismo. Essa base teórica ao ser revista potencializa a possibilidade de novas concepções, narrativas que contribuem para o crescimento, manutenção e compartilhamento desses saberes negros. Essas são as outras histórias sobre cultura, tecnologia e futuro que os afro-americanos têm trabalhado em contar.

1.2.3 Revisionismo Histórico

Eshun coloca que analisar o futuro popular negro no sentido exposto acima é situar as consequências de movimentos sociais e de libertação. Esses momentos, para o autor, podem ser historizados por movimentos como a Escatologia Cristã Negra, Black Power, Nação do Islã, Egíptologia, a teoria do “Legado Roubado” e a cosmologia Dogon (ESHUN, 2003, p. 296). Esses exemplos representam diferente cosmosvisões político-espirituais como a Escatologia e Nação do Islã que apresentam um relato racializado de origem humana com uma teoria

³⁸ No original: “The field of Afrofuturism does not seek to deny the tradition of counter-memory. Rather, it aims to extend that tradition by reorienting the intercultural vectors of Black Atlantic temporality towards the proleptic as much as the retrospective” (ESHUN, 2003, p. 289).

catastrófica do tempo, enquanto o Ogotomelli, a cosmologia Dogon, apresenta um conhecimento astronômico da estrela “Sirius B”, um exemplo de conhecimento científico africano milenar. Já a Egíptologia representa o estudo da cultura egípcia, cujo um dos objetivos é recuperar a história do legado roubado da ciência africana que fundamentaram o pensamento moderno, e que foi apagado na historiografia colonial eurocêntrica (ESHUN, 2003, p. 297). O legado roubado (JAMES, 2001) apresenta a teoria que explica que a origem da filosofia grega teve suas origens no norte da África, em especial o Egito, e como esse fato foi destituído da história da filosofia ocidental.

Dessa forma, ao escavar os momentos políticos dessas futurologias vernáculas, uma linhagem de visões de mundo concorrentes ao mundo hegemônico eurocêntrico que buscam reorientar a história entra em foco e emergem novas linhas históricas, científicas e tecnológicas, culturais de pensamentos. Contudo, Eshun nota que o afrofuturismo não é ingenuamente comemorativo (ESHUN, 2003, p. 297). O autor reconhece que nesses marcos históricos há contradições evidentes, como maniqueísmos reacionários, mecanismos compensatórios e visões totalizantes afrocêntricas que devem ser observadas no exercício da revisão histórica.

De qualquer forma, a implicação do revisionismo histórico, com a identificação e disseminação de sistemas de crenças, mostra que mesmo quando esses movimentos enfraquecem ainda assim permanece um grau de perturbação temporal na linha do tempo. Assim, esses futurismos ajustam a lógica da história que condenou os assuntos negros à pré-história. De tal forma que “essas historicidades revisionistas podem ser entendidas como uma série de poderosos futuros concorrentes que se infiltram no presente com teores diferentes”³⁹ (ESHUN, 2003, p. 297).

A lógica revisionista, segundo Eshun, é compartilhada tanto por artistas, como Sun Ra, como historiadores e intelectuais contemporâneos como George G. M. James, Greg Tate e Paul D. Miller e Toni Morrison. O argumento de que os africanos escravizados que experimentaram a captura, roubo, abdução e mutilação foram os primeiros modernos é importante para posicionar a escravidão no centro da modernidade. Essa afirmação obriga uma mudança cognitiva e de atitude que também afeta a filosofia ocidental, vinculando-a à brutalidade e crueldade da história. O efeito dessa visão, então, força sistemas separados de conhecimento do engodo de sua inocência e neutralidade (ESHUN, 2003, p. 297). Portanto, o

³⁹ No original: “these revisionist historicities may be understood as a series of powerful competing futures that infiltrate the present at different rates (ESHUN, 2003, p. 297).”

afrofuturismo pode ser entendido como uma elaboração sobre as implicações da visão revisionista da história da modernidade a partir da ótica afrodiáspórica.

1.2.4 Alienação

Greg Tate (*apud* AKOMFRAH, 1996) argumenta que a forma e convenções que as narrativas de ficção científica lidam com a subjetividade, “focam em alguém que está em conflito com o aparato de poder na sociedade e cuja experiência profunda é um caso de deslocamento cultural, alienação e estranhamento”⁴⁰ (ESHUN, 2003, p. 298). Eshun acrescenta que maioria dos contos de ficção científica trata dramaticamente de como o indivíduo vai lidar com essas sociedades e circunstâncias de alienação e deslocamento, e isso resumiria as experiências de massa dos negros no século XX pós-escravidão (ESHUN, 2003, p. 298).

Dentro do pensamento afrodiáspórico o conceito da dupla consciência (DUBOIS, 2007), descreve a condição estrutural e psicológica dos indivíduos da diáspora negra, indivíduos que fazem parte de uma sociedade que ao mesmo tempo se sentem pertencentes e excluídos à ela (ESHUN, 2003, p. 298). Eshun nota que a condição de alienação em seu sentido mais geral, “é uma inevitabilidade psicossocial que toda a arte afrodiáspórica usa em seu próprio benefício criando contexto que incentivam um processo de desalienação”⁴¹ (ESHUN, 2003, p. 298). A especificidade do afrofuturismo está em criar abordagens conceituais e práticas mediadas pela contra-memória, que permitem acessar outras consciências, “[...] a consciência tripla, consciência quádrupla, anteriormente alienações inacessíveis”⁴² (ESHUN, 2003, p. 298).

Dessa forma,

o afrofuturismo usa a extraterrestrialidade como uma alegoria hiperbólica para explorar os termos históricos, as implicações cotidianas do deslocamento imposto à força e a constituição de subjetividades do Atlântico Negro: do escravo ao negro, do colorido ao preto, do africano ao afro-americano (ESHUN, 2003, p. 299)⁴³.

A alienação, comumente representada na figura do alienígena, é um recurso para a especulação do potencial do espaço sideral em distanciar a hostilidade cotidiana do racismo, “pois a ficção científica, marginalizada na literatura, mas central no pensamento moderno, pode

⁴⁰ No original: “[...] focuses on someone who is at odds with the apparatus of power in society and whose profound experience is one of cultural dislocation, alienation and estrangement” (*idem*).

⁴¹ No original: “[...] is a psychosocial inevitability that all Afrodiásporic art uses to its own advantage by creating contexts that encourage a process of disalienation” (*idem*).

⁴² No original: “[...] access triple consciousness, quadruple consciousness, previously inaccessible alienations” (*idem*).

⁴³ No original: Afrofuturism uses extraterrestriality as a hyperbolic trope to explore the historical terms, the everyday implications of forcibly imposed dislocation, and constitution of Black Atlantic subjectivities: from slave to negro to coloured to evolué to black to African to African American (*ibidem*, p. 299)

funcionar como alegorias para a experiência sistêmica de sujeitos negros pós-escravidão no séc. XX”⁴⁴ (ESHUN, 2003, p. 299). O afrofuturismo, portanto, encena uma série de retornos enigmáticos o trauma constitutivo da escravidão à luz da ficção científica, segundo Eshun (2003, p. 299).

1.2.5 Capital da Ficção Científica/Indústria de futuros

Hoje, mesmo com a continuidade dos efeitos nefastos da abdução dos negros africanos, expressa na precarização das vidas negras e em todas as violências que o racismo produz, o poder opera nas possibilidades tanto no passado como da predição do futuro, ele “funciona por meio da concepção, gerenciamento e entrega de futuros confiáveis” (ESHUN, 2003, p. 289). Eshun argumenta que em meados do séc. XX figuras como Walter Benjamin e Frantz Fanon discutiram o futuro contra uma estrutura de poder baseada em uma perspectiva colonialista e hoje a situação é diferente, onde o mercado liberal emprega futurólogos para especular sobre os futuros mais promissores a serem investidos, em seu interesse particular (ESHUN, 2003, p. 289).

Eshun aborda a influência e relação entre a ficção e a realidade social e política. O teórico aponta para o poder que opera dentro da sinergia ente mídia e mercado voltado para o futuro (ESHUN, 2003, p. 290) articulando uma influência no imaginário social sobre o futuro e, de certa forma, induzindo e criando uma demanda de consumo tecnológico. Essa influência, segundo Eshun

existe em formalizações matemáticas, como simulações de computador, projeções econômicas, relatórios meteorológicos, negociações de futuros, relatórios de grupos de reflexão, documentos de consultoria - e por meio de descrições informais, como cinema de ficção científica, romances de ficção científica, ficções sônicas, profecia religiosa e capital de risco. Unindo os dois estão os híbridos formal-informais, como os cenários futuristas globais do mercado profissional (ESHUN, 2003, p. 290)⁴⁵.

Em retrospectiva, o autor analisa, que o *boom* da computação dos anos 1990, é um claro o efeito da indústria de futuros, a indústria de intersecção de tecnociência, mídia ficcional, projeção tecnológica e previsão de mercado, em alimentar o desejo de um *boom* tecnológico (ESHUN, 2003, p. 290). Ou seja, “[...] é ingênuo entender a ficção científica, localizada dentro

⁴⁴ No original: The conventions of science fiction, marginalized within literature yet central to modern thought, can function as allegories for the systemic experience of post-slavery black subjects in the twentieth century. Science fiction, as such, is recast in the light of Afrodiasporic history (ESHUN, 2003, p. 299).

⁴⁵ No original: It exists in mathematical formalizations such as computer simulations, economic projections, weather reports, futures trading, think-tank reports, consultancy papers—and through informal descriptions such as science fiction cinema, science-fiction novels, sonic fictions, religious prophecy, and venture capital. Bridging the two are formal-informal hybrids, such as the global scenarios of the professional market futurist (ESHUN, 2003, p. 290).

do campo expandido da indústria de futuros, como mera previsão no futuro distante, ou como um projeto utópico para imaginar realidades sociais alternativas”⁴⁶ (ESHUN, 2003, p. 290).

Eshun nota que os sucessos de ficção científica de Hollywood nos anos 1990 podem ser vistos como produtos do poder de produção de realidade das redes de computadores, que por sua vez contribuem para uma explosão nas tecnologias domésticas. À medida que novas estruturas econômicas se estabelecem mais “os futuros virtuais geram capital”⁴⁷ (ESHUN, 2003, p. 291). “Uma oscilação sutil entre predição e controle está sendo arquitetada, na qual descrições bem-sucedidas ou poderosas do futuro têm uma capacidade cada vez maior de nos atrair para elas, de nos comandar a torná-las carne” (ESHUN, 2003, p. 291).

A discussão de Eshun aponta a tensão entre ficção e realidade. A visão dele parece ser sintetizada no pensamento de Donna Haraway: “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica” (HARAWAY, 2009, p.36). Haraway escreve que o ciborgue “é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 36). No afrofuturismo o ciborgue torna-se uma metáfora ao negro através da realidade social, que tem a relação com o trabalho desumano nos sistemas escravagistas, sobre as inúmeras violações que a medicina operou sobre seus corpos durante séculos, como experiências de castração química no século XX, com as leis de Jim Crow nos EUA na década de 1965, por exemplo. “Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo” (HARAWAY, 2009, p.36). Essa ficção é construída a partir das experiências sociais, de gênero, classe e raça. Logo, “a libertação depende da construção da consciência da opressão, depende de sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade”, pois “o ciborgue é uma matéria de ficção e também de experiência vivida” (HARAWAY, 2009, p. 36).

Darko Suvin (1979) definiu a ficção científica de forma canônica como o relato sobre um *novum* como espelho analógico da realidade, onde interagem estranhamento e cognição, na construção de um mundo imaginário possível, em relação ao do autor ou leitor. A diferença específica da ficção científica a situa em um local ao mesmo tempo distinto e imbricado de três

⁴⁶ No original: Given this context, it would be naïve to understand science fiction, located within the expanded field of the futures industry, as merely prediction into the far future, or as a utopian project for imagining alternative social realities (*idem*).

⁴⁷ No original: A subtle oscillation between prediction and control is being engineered in which successful or powerful descriptions of the future have an increasing ability to draw us towards them, to command us to make them flesh (*idem*).

territórios afins: a ciência, a narrativa gótica ou fantástica, e a invenção técnica. Considerando que o aparato tecnológico não é essencial nas narrativas de ficção científica, o que forneceria uma aparência ou verossimilhança de realismo técnico, ficção torna-se “humana” (SUVIN, 1979, p.4, 7 e 8)

Dessa forma

O território da ficção científica é precisamente este, o do inumano, o humano alterado, protético, ciborgue, robô, andróide, extraterrestre, etc., como destinação futura da mutação do humano. Este o protagonista que inventa. Desta forma, poderíamos dizer que se Kant funda a antropologia a partir do primado do progresso necessário da razão, e Rousseau, as ciências humanas, a partir do princípio ontológico da piedade, a ficção científica fundaria uma nova antropologia, capaz de pensar o humano em bases não-humanas, ou as ciências inumanas, em torno precisamente do fracasso da piedade e da identificação com o outro, mas não qualquer outro, o outro inumano” (PENNA, s/d p. 2).

Compreender a ficção científica é importante tanto para o argumento de Eshun como para reconhecer a relevância das narrativas afrofuturistas, que envolvem camadas de compreensões complexas político-sociais do mundo, da história e de experiências, pois

Para que a sátira e a utopia façam sentido, é necessário que o autor pressuponha a existência de falhas no sistema social e político que ele ataca e que essas falhas possam ser corrigidas e que o sistema possa ser transformado. Em todo o caso, tais formas antigas de ficção científica dispostas a fazer o leitor alcançar um mundo alternativo onde os problemas da sua sociedade possam ser vistos por uma lente aumentada dependem de uma sólida consciência de sociedade, estado, governo, classe, nacionalidade e do jogo de opiniões. Objetos que se tornaram mais presentes na vida humana ocidental a partir da era Moderna (CARUSO, p. 59, 2003).

Dessa forma,

O afrofuturismo não se limita a corrigir a história do futuro. Nem é uma simples questão de inserir mais atores negros em narrativas de ficção científica. Esses métodos são apenas pequenos passos em direção à compreensão mais totalizante de que [...] os sujeitos afrodiáspóricos vivem o estranhamento que os escritores de ficção científica imaginam. A existência negra e a ficção científica são a mesma coisa (ESHUN, 2003, p. 298)⁴⁸.

Eshun compreende que a ficção é uma distorção significativa do presente, que não necessariamente não é voltada para o futuro, que não é nem utópico nem distópico, mas um meio através do qual se pré-programa o presente. Na análise do autor sobre a história do gênero literário, ele nota “que a ficção científica nunca se preocupou com o futuro, mas sim com o *feedback* da engenharia entre seu futuro preferido e sua atualidade”⁴⁹ (ESHUN, 2003, p. 290).

⁴⁸ No original: Afrofuturism does not stop at correcting the history of the future. Nor is it a simple matter of inserting more black actors into science-fiction narratives. These methods are only baby steps towards the more totalizing realization that, in Greg Tate’s formulation, Afrodiasporic subjects live the estrangement that science-fiction writers envision. Black existence and science fiction are one and the same (ESHUN, 2003, p. 298)

⁴⁹ No original: Looking back at the genre, it becomes apparent that science fiction was never concerned with the future, but rather with engineering feedback between its preferred future and its becoming present (*ibidem*, p. 290).

“A ficção científica”, segundo Eshun, “é um departamento de pesquisa e desenvolvimento dentro de uma indústria de futuros que sonha com a previsão e o controle do amanhã”⁵⁰ (ESHUN, 2003, p. 291). Em outras palavras, o autor está apontando para como negócios corporativos e toda a lógica neoliberal global buscam gerenciar as especulações sobre o futuro baseados em previsões de cenários que melhor atendam aos seus interesses e através de diversas mídias, uma delas a ficção científica, formatam os hábitos da sociedade civil para o consumo de seus produtos e serviços no futuro. Ou seja, se a ficção científica opera através do poder da invenção e fantasia, carregando o impulso de reescrever a realidade e a vontade de negar o possível, o mercado opera por meio do controle e previsão de possibilidades reais de alternativas do amanhã (ESHUN, 2003, p. 291). O autor acrescenta que tanto um filme de ficção científica quanto o cenário de especulação do mercado são exemplos de futurismo cibernético, que fala de coisas que ainda não aconteceram no passado. Nesse caso o futurismo tem pouco a ver com as vanguardas italiana e russa já que essas abordagens envolvem um exercício de antecipação e determinismo do por vir (ESHUN, 2003, p. 291).

Há uma observação muito pertinente que Eshun sobre a influência das especulações de mercado e seus possíveis efeitos sociais. O autor considera que uma das prioridades do afrofuturismo é o de reconhecer que a África tem sido cada vez mais cobiçada nas projeções futuristas. Contudo, esse interesse é construído “por cenários globais intimidantes, projeções econômicas do juízo final, previsões do tempo, relatórios médicos sobre AIDS e previsões de expectativa de vida, todas prevendo décadas de miséria”⁵¹ (ESHUN, 2003, p. 291-292). Esses futuros desmoralizantes e desenvolvimentistas, comissionados por multinacionais e organizações não-governamentais (ONG’s), mostram o outro lado das utopias corporativas, um horizonte predatório e hostil, onde a África é uma zona distópica absoluta a ser salva por projeções de mercado confiáveis (ESHUN, 2003, p. 292).

1.2.5.1 Ficção Especulativa e especulação sobre o outro

A ficção especulativa é um grande campo literário que abarca narrativas que tratam de criações de mundos, frequentemente em contextos supernaturais, fantásticos e

⁵⁰ No original: Science fiction is now a research and development department within a futures industry that dreams of the prediction and control of tomorrow. (*ibidem*, p. 291).

⁵¹ No original: “[...] by intimidating global scenarios, doomsday economic projections, weather predictions, medical reports on AIDS, and life-expectancy forecasts, all of which predict decades of immiserization” (ESHUN, 2003, p. 291-292).

futurísticos⁵², sendo a ficção científica o seu gênero mais popular. O afrofuturismo é um desses gêneros literários onde a questão da especulação de mundos e questões da subjetividade negra estão imbricadas. Há uma relação profunda entre ficção especulativa e as questões negras, e é correto afirmar que as questões negras se formam a partir da especulação e da denominação atribuída aos indivíduos tidos como “negro”. Essa relação surge da fabulação, em especial, europeia sobre os negros africanos, pois a raça, assim como o gênero e a classe, são uma construção sócio-histórica sobre indivíduos ou grupos sociais. A literatura ficcional tem um caráter especulativo sobre o ser humano, sobre mundos, passados e futuros. Dessas fabulações é que compreendemos que ficção e raça são a mesma coisa (MBEMBE, 2018a).

O filósofo Achille Mbembe (2018a) explica o processo histórico da população negra no Ocidente em três momentos: o primeiro, a espoliação organizada em proveito do tráfico atlântico, entre o século XV ao XIX, onde homens e mulheres originários da África são transformados em “homem-objeto, homens-mercadorias e homens-moedas” (MBEMBE, 2018a, p.14). Esses passaram a pertencer a outros, perdendo a sua identidade. Contudo, tendo suas vidas tomadas por outros, esses sujeitos não deixaram de ser ativos.

Neste primeiro momento o pensamento europeu não aborda a identidade em termos de copertencimento a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo, gerando a lógica de auto ficção, de autocontemplação e enclausuramento. “[O] negro e a raça têm sido sinônimos, no imaginário das sociedades europeias” e partir de designações perturbadoras criou um “outro” no saber e no discurso moderno sobre o homem, e consequentemente sobre o humanismo e a humanidade (MBEMBE, 2018a, p. 11-12). Para o filósofo Muniz Sodré (2017) essa humanidade consolida-se conceitualmente na medida que sustenta o modo de pensar europeu:

“Homens plenamente humanos” e aos outros como “*anthropos*”, não tão plenos”. O *humano* define-se, assim, de dentro para fora, renegando a alteridade a partir de padrões hierárquicos estabelecidos pela cosmologia cristã e implicitamente referendados pela filosofia secular. Desta provém o “juízo epistêmico de que o *Outro* (*anthropos*) não tem plenitude racional, logo, seria ontologicamente inferior ao humano ocidental. (SODRÉ, 2017, p. 13-14, grifos do autor)

Essa lógica, segundo o filósofo é “capaz dar abrigo à discriminação do Outro, tornando humanista todo racismo” (SODRÉ, 2017 p.14).

Alberto da Costa e Silva (2012) apresenta uma impressionante seleção de trechos de textos de exploradores, viajantes, marinheiros de diversas origens – gregos, árabes, europeus, asiáticos além de africanos libertos -, que foram à África e lá fizeram relatos de suas

⁵² Disponível em: <https://www.dictionary.com/browse/speculative-fiction> (visto em 08/03/2020)

passagens, vivências, descrevendo os hábitos dos povos, alimentação, indumentária e penteados, casas e aldeias, armas e instrumentos de trabalho, crenças e organizações políticas que encontravam nas viagens. Na introdução do livro, Costa e Silva menciona que desde os autores árabes no século XV até o fim do século XIX o “fantástico teima em se afirmar como verdade” (DA COSTA E SILVA, 2012, p.9) e mesmo os relatos positivos não deixam a fantasia de lado. Esses relatos sobre “homens que se transformavam em leões”, “homens que amamentavam”, “homens com face, dentes e rabos de cão” foram povoando o imaginário sobre os “negros” africanos na Europa. Nos séculos XVII e XVIII difundiu-se e consolidou-se a ideia da África como um continente misterioso, tendo como símbolo a cidade Tombuctu, tida como um lugar inacessível e rico em ouro que excitava a imaginação e a cobiça europeias, cujo relatos dos viajantes que por lá passaram traziam a decepção da realidade encontrada. E com a expansão do tráfico de africanos, um número maior de europeus visitaram as cortes de potentados no interior da África, produzindo relatos, que segundo Silva e Costa, tinham a função de tensionar entre argumentos para a manutenção do sistema escravagista ou para o fim dele. Esses relatos “destinavam-se a satisfazer a crescente curiosidade europeia, aguçada no Iluminismo, pelo resto do mundo, sobretudo pelo que continuava para ela parcial ou totalmente fechado” (DA COSTA E SILVA, 2012, p. 13).

Esse desejo de saber mais foi crescentemente servido por textos em que o africano deixava de ser visto com simpatia e até mesmo, em alguns casos, admiração. Ao contrário do que se dera nas narrativas escritas nos dois primeiros séculos de encontros, não revelavam qualquer esforço para compreendê-lo. Os africanos passaram a ser descritos como preguiçosos, volúveis, estúpidos, supersticiosos, mentirosos, inconstantes, dissimulados, ladrões, gananciosos, violentos, rancorosos, vingativos, traiçoeiros. E sobre este e aquele povo lançou-se a acusação de antropofagia. A África aparece cada vez mais como um continente perversamente imperfeito, que a Europa tinha o dever moral de tirar da escuridão e pôr nos eixos. Iam-se tecendo assim a justificativa para o domínio colonial sobre o continente (DA COSTA E SILVA, 2012, p. 13).

Essas são algumas das ferramentas eurocêntricas utilizadas para construir um imaginário delirante sobre os negros, assim como todos os não-europeus, que eram considerados por aqueles como “os outros”. A origem da ficção especulativa vem da literatura exploratória, baseada em registros de expedições e viagens para fora da Europa. A figura do “outro” está no centro do gênero literário tanto quanto a ciência ou a extrapolação. Entretanto, essa figura “outra”, esse ser virtual ou sem correspondência imediata com a realidade, na ficção especulativa, é irrelevante para a estrutura do gênero; o personagem só terá voz na narrativa caso se realizem as fantasias de contato com inteligências alienígenas da ficção científica. “É do encontro do “eu” com o “outro” que nascem novas possibilidades de exploração de novas realidades alternativas” (CAUSO, 2003, p. 62).

O segundo momento histórico dos negros no Ocidental, corresponde aos registros escritos no final do século XVIII feitos pelos negros reivindicando sua liberdade. Esse período é marcado pelas articulações dos negros em inúmeras revoltas de escravos, a independência do Haiti, combates de abolição, pelas descolonizações africanas e pelas lutas por direitos civis nos Estados Unidos, consumando no fim do *apartheid* nos últimos anos do século XX (MBEMBE, 2018a, p. 14). Aqui, temos as primeiras formas dos negros tomarem posse de suas histórias, autonomia e liberdade.

A República de Palmares talvez seja umas primeiras movimentações dentro desse contexto apontado acima. Formado por volta de 1590 por africanos escravizados que fugiram de seus cativeiros e estabeleceram o primeiro Estado de africanos livres, com uma organização socioeconômica e política para cerca de trinta mil rebeldes africanos, que plantavam e colhiam uma produção agrícola diversificada, que permitia permuta com vizinhos brancos e indígenas. Para o Abdias do Nascimento, Palmares pôs em questão a estrutura colonial inteira ao resistir a cerca de vinte e sete guerras contra os exércitos coloniais portugueses e holandeses nas investidas ao território pernambucano, ao sistema de posse latifundiário e ao poder da Igreja Católica por um século, e ainda foi, de certa forma, um predecessor dos ideais Pan-africanistas (NASCIMENTO, 2018, p.70). Ainda vale pontuar outras lutas negras no Brasil, como a Conjuração Baiana (1798), Revolta dos Malês (1835), Guerra dos Bem-te-vis (1838-1841) e a Revolta da Chibata (1910).

O terceiro e último momento descrito por Mbembe, o início do século XXI, é o da globalização dos mercados regido pelo neoliberalismo e suas privatizações do mundo, acompanhado pela complexificação da economia financeira, do complexo militar pós-imperial, das tecnologias eletrônicas e digitais de comunicação. Ele reforça a precarização e flexibilização do trabalho, dentro da consolidação da ficção do sujeito racial ser “empreendedor de si mesmo”. Os sujeitos tornaram-se “homem-coisa, homem-máquina, homem-código e homem-fluxo” (MBEMBE, 2018a, p. 17), codificações em sistemas algoritmos, com as possibilidades de modificações em sua “estrutura biológica e genética” com os avanços da medicina, cuja suas inquietações são reguladas pelas normas de mercado, condenados as relações de curto-prazo e “condição de sujeito solúvel e fungível, a fim de atender à injunção que lhe é constantemente feita – tornar-se outro” (MBEMBE, 2018a, p. 17). Junto à essa fragmentação digital dos indivíduos, onde a promessa que o mundo cibernético nos anos 1990 romperia com os marcadores de raça e gênero falha (NELSON, 2002), novas formas de violência são inauguradas aos corpos negros através de estratégias e lógicas militares

computadorizadas e remotas, dando novos contornos à necropolítica (MBEMBE, 2018b) das populações negras. O período vigente, consequência da escravidão, o destino de todas as humanidades subalternas, seguidas de novas práticas imperiais escravagistas e coloniais de captura e destruição, tais como guerras civis, invasões de territórios, intervenções militares, zoneamentos de populações, tuteladas por entidades internacionais e governos estrangeiros operadas por seus exércitos. Essas táticas são acompanhadas por repressão ideológicas, formação de forças paramilitares com pretexto de busca de ordem e reconstrução desses territórios diante por um anarquismo articulado por interesses empresariais estrangeiros, grandes potências econômicas e de classes dominantes autóctones. O autor acrescenta o potencial da fusão entre capitalismo e animismo, como uma possibilidade de transformar os seres humanos em coisas animadas, dados numéricos e códigos, o que causa pela primeira vez na história humana que

o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o *devir-negro do mundo*. (MBEMBE, 2018a, p. 19)

O filósofo observa que nesses períodos históricos o substantivo negro cumpriu três funções: atribuição, interiorização e subversão. O primeiro serviu para designar pessoas que por sua aparência física, seus usos e costumes e suas maneiras de estar no mundo teriam uma humanidade e ontologia à parte, diferente; e por ser diferente o negro veio a significar a exigência de segregação (MBEMBE, 2018a, p. 92-93). Ao longo da história o substantivo tornou-se de uso corrente e um símbolo de degradação, e muitos desses indivíduos o assumiram e decidiram num gesto de subversão, “ora poético e ora carnavalesco”, converter negro, dali em diante, em símbolo de beleza e de orgulho e utilizá-lo como uma insígnia de um desafio radical “e um apelo à sublevação, à deserção e à insurreição” (MBEMBE, 2018a, p.93). Esse gesto “inaugura a plena e incondicional recuperação do estatuto da humanidade outrora rasurado pelo ferro e o açoite” (MBEMBE, 2018a, p. 93), que é chave para as discussões e narrativas afrofuturistas.

Mbembe usa conceito da “razão negra”, que consiste “num conjunto de vozes, enunciados e discursos, de saberes, comentários e disparates, cujo objeto são a coisa ou as pessoas “de origem africana” e “aquilo que se afirma ser seu nome e sua verdade” (MBEMBE, 2018a p. 60). Essa razão é formada por múltiplos estratos, que vem desde a Antiguidade e desde suas origens consiste numa atividade “primal de fabulação”, de narrativas de viajantes,

exploradores, soldados e aventureiros, mercadores, missionários e colonos e da elaboração de uma “ciência colonial”, que constitui sistema de narrativas e discursos que tem como função codificar as condições de um “sujeito racial” então chamado de negro” (MBEMBE, 2018a, p. 61).

Dessa forma, observamos a convergência entre o argumento do filósofo e as definições de afrofuturismo (DERY, 1994; ESHUN, 2003; WOMACK, 2013) e dimensões de passado, presente e futuro, dadas no exercício de resgate e reelaboração da história negra. Como observa Freitas e Messias, aqui reside a visão de um futuro negro, expressa categoricamente sobre o dualismo do negro e da negritude, que inverte uma trajetória de diminuição em um símbolo consciente de vida, que está engajado no ato de criação e sobrevivência em meio a diferentes temporalidades e histórias ao mesmo tempo (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 7). O contexto contemporâneo apresentado por Mbembe aponta para uma visão que permite entendermos o Afrofuturismo intrinsecamente ligado à existência negra, pois é *devir-negro* que guiará o rumo do futuro através dos espectros históricos de sua condição. Podemos considerar, então, que o Afrofuturismo trata sobre a existência dos negros e as especulações sobre suas existências a partir de sua perspectiva de mundo. Portanto, o uso de elementos da ficção científica, por exemplo, “mapeia nossa realidade social e corporal como também” é “um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (HARAWAY, 2009, p. 36).

1.2.5.2 Relação entre Ficção e Raça

A raça com seu caráter especulativo sobre indivíduos atua como uma força limitante da existência. Dentro de suas engrenagens, o racismo, enquanto prática discursiva, tenta justificar as diferenças sociais e culturais que legitimam a exclusão racial operando sobre dois regimes simultaneamente: o racismo biológico, que discrimina os traços negróides – cor da pele, cabelos crespos, traços faciais como narizes largos e lábios grandes; objetifica, idealiza e fetichiza corpos negros e destitui eles de capacidades cognitivas; e o racismo cultural, que envolve subestimar, coibir, criminalizar e perseguir manifestações culturais, religiosas e saberes de matriz africanas e afrodiáspóricas (HALL, 2018). Como exemplo de uma dessas estratégias retóricas delimitantes, temos o inclusivismo cultural, cuja a essência é “um sentido absoluto de diferença étnica”, que distingue as pessoas entre si e, ao mesmo tempo, assume “uma prioridade incontestável sobre todas as outras dimensões de sua experiência social e histórica, culturas e identidades” (GILROY, 2017, p.36).

Mbembe acrescenta que “a raça e racismo fazem parte de processos do inconsciente – apetites, afetos, paixões e temores “(MBEMBE, 2018a, p. 68), simbolizado por um desejo frustrado ou por um trauma que muitas vezes têm a ver com a pessoa que é vítima do racismo. Mais, o filósofo afirma que o racismo

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológica, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada. (MBEMBE, 2018a, p.13)

O que nos interessa ressaltar, contudo, é que raça é uma” realidade especular e uma força pulsional” que para operar torna-se uma “estrutura imaginária”. Assim, o racismo consiste em substituir aquilo que é por algo diferente, deturpando o real e fixando afetos, e ainda uma forma de distúrbio psíquico (FANON, 2008). Por isso a raça é uma “operação do imaginário” sobre a verdade do indivíduo racializado (MBEMBE, 2018a, p. 69) sendo a raça a origem de inúmeras catástrofes no decorrer dos séculos precedentes e causando devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres (MBEMBE, 2018a, p. 28).

Conceitualmente, a categoria “raça” não é científica. As diferenças atribuíveis à “raça” numa mesma população são tão grandes quanto àqueles encontrados entre populações racialmente definidas. “Raça” é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja – o racismo (HALL, 2018, p. 77).

Hall acrescenta que

[...] Os significantes [de negro] se referem à sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, a suas práticas de produção de sentido. E essas coisas ganham sentido não por causa do que contêm em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias num campo de significação. Esse sentido, por ser relacional e não essencial, nunca pode ser fixado definitivamente, mas está sujeito a um processo constante de redefinição e apropriação. Está sujeito a um processo de perda de velhos sentidos, apropriação, acúmulo e contração de novos sentidos; a um processo infundável de constante ressignificação, no propósito de sinalizar coisas diferentes em diferentes culturas, formações históricas e momentos” (HALL, 2018, p. 2).

Dessa forma compreendemos que

A raça não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica, cuja função é desviar a atenção de conflitos considerados, sob outro ponto de vista como genuínos – a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo (MBEMBE, 2018, p. 28).

Com as convergências entre ficção e raça, ficção especulativa com as questões dos seres humanos, e conseqüentemente com as definições iniciais do afrofuturismo e suas premissas de resgate histórico, filosófico, cultural negro, pode-se argumentar que o termo é uma antropologia especulativa (COSTA, 2004; SAER, 2009; NODARI, 2015). “Antropologia especulativa

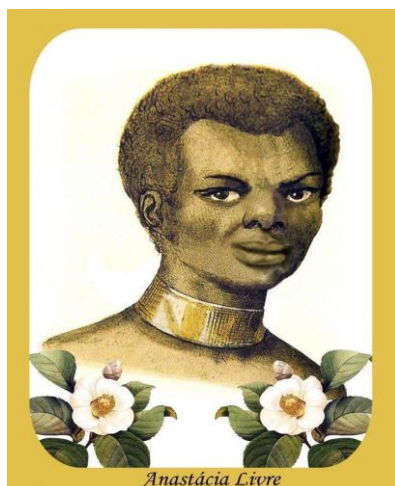
[...] especula sobre a antropologia, questionando a imagem da espécie e suas prerrogativas ontológicas sobre a subjetividade” (NODARI, p. 81).

O ensaísta e escritor argentino Juan José Saer conceitua o termo da seguinte maneira:

Não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar. (SAER, 2009, p. 2)

Aqui a ficção parece se situar em uma encruzilhada entre objetividade e subjetividade, observa Nodari (2015, p. 80). A ficção, segundo Saer (2009, p.2, 4, 2), não se limita a “uma reivindicação do falso”, como por exemplo à elaboração imaginária de um sujeito; tampouco, obviamente, está constrangida pelo critério da veracidade: na ficção, “está presente” o “entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade, essa tensão íntima e decisiva [...]. O fim da ficção não é estender-se nesse conflito e sim fazer dele sua matéria, moldando-a à sua maneira (NODARI, 2015, p. 80). A partir das leituras, narrativas, sons e imagens afrofuturistas o que notamos é a modelagem de existências e mundos negros. Na literatura e artes visuais parece ser mais evidente essas construções, mas como veremos a música afrofuturista é repleta de exemplos de artistas utilizando alter-egos, que criaram estilos musicais próprios e complexas cosmologias que são intrínsecas ao som.

Esses exercícios expressivos são ferramentas contra concepções essencialistas sobre indivíduos racializados, narrativas históricas hegemônicas e seus imaginários de mundos reduzidos, perspectivas únicas sobre os mais diferentes campos de saberes e vivências. As narrativas afrofuturistas, ou não hegemônicas como as feministas propostas por a Haraway, ou ainda as indígenas (KRENAK, 2019) abrem, redescobrem e criar e fundem novas cosmologias, novas perspectivas sobre o mundo e mundos imaginários, entre da turbulência da objetividade e subjetividade. Esses processos estão ligados com mudanças culturais e econômicas. Ainda, a perspectiva de ficção de Saer pode ser relacionada com todo o movimento arqueológico, revisionista que as populações negras vêm articulando durante sua história política e sobre as discussões negras, abrindo as possibilidades de tratamento, ou de existências. A partir dessa ótica é que a ficção se torna uma poderosa arma contra opressões sociais e transformação, onde saberes e histórias apagados ou hierarquizados tomam as frentes das produções, narrativas e articulações.



Oração à Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, **és livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento a voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Figura 3: Frente e verso do santinho da obra Monumento a voz de Anastácia, Yhuri Cruz, 2019.

O trabalho do artista visual Yhuri Cruz “*Monumento à voz de Anastácia*” (2019) cria uma ruptura com a iconografia colonial e evidencia a violência do sistema escravagista ao tirar a mordança da imagem da negra escravizada Anastácia. É o caso de trabalho que não está diretamente ligado ao afrofuturismo, entretanto, faz a trajetória de resgate da memória e abre caminho para um futuro onde Anastácia é livre e tem voz, ampliando ao “infinito as possibilidades de tratamento” dessa figura historicamente silenciada, mais se considerarmos o suporte do *santinho*, símbolo católico, a obra ganha uma camada de tensão que expressa a complexidade da experiência afrodiáspórica. O suporte colonial é consumido para a criação de uma imagem de libertação negra.

O artista escreve que

Anastácia Livre é uma viagem no tempo. É voltar ao passado e libertar essa mulher negra escravizada que veio do Congo no século XVIII e foi condenada à mordança pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente. Se tornou a “escrava santa” por sua firmeza, mas refém à uma iconografia colonial (CRUZ, 2019)⁵³.

A imagem distribuída em *santinhos* traz a oração que consagra os poderes de “curas, graças e milagres” de Anastácia. A obra não é apenas uma imagem, pode ser um amuleto íntimo à “quem lutam por dignidade” e a santa (figura cristã), uma entidade, uma super-heroína, protagonista contra o imaginário colonialista.

A viagem no tempo que Yhuri Cruz faz em “Anastácia Livre” expõem a complexidade da realidade social escravocrata brasileira, e ao mesmo tempo ela molda à sua maneira uma

⁵³ Disponível em: <http://yhuracruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>. Acessado em 11 de março de 2020.

imagem e por consequência a própria história. Esse argumento parece ganhar um efeito “real” diante da adoção da imagem da obra nos materiais didáticos escolares⁵⁴.

1.2.6 Processos sonoros no Atlântico negro

Enfim começamos a nos aproximar do tema que mais nos interessa nessa pesquisa: a relação entre a música e o afrofuturismo, o som afrofuturista. Assim, entendemos o afrofuturismo como um olhar particular para a produção musical afrodiáspórica no mundo contemporâneo. Além de conter um núcleo de artistas auto-declarados afrofuturistas, com estéticas próprias, o afrofuturismo desenvolve ferramentas para analisar socio-culturalmente as produções artísticas negras no mundo sem nunca desvincular esta produção da história do negro no mundo e do artista negro na sua sociedade ou país de origem.

Eshun considera difícil conceber o afrofuturismo sem considerar a música em “seus modos vernaculares, especulativos e sincopados”⁵⁵ (ESHUN, 2003, p. 294). Para o autor, embora as expressões vernaculares negras possam representar um anátema para a prática da arte contemporânea, essas histórias sonoras de futuros passados podem ser recursos valiosos para criação de novos mitos, como a instalação do artista Georges Adeagbo que utilizou a arte dos álbuns dos grupos Parliament e Funkadelic para criar fantasias sócio-político-raciais. Assim, “o afrofuturismo estuda os apelos que artistas, músicos, críticos negros e escritores fizeram para o futuro, nos momentos em que qualquer futuro para eles era difícil imaginar”⁵⁶ (ESHUN, 2003, p. 294), como o ensaio feito por Duke Ellington (1993) que buscou pressionar o futuro da corrida espacial à serviço da libertação negra. Contudo, pode-se argumentar que a lacuna entre as conquistas sociais e tecnológicas foi profunda demais na história negra para questionar a ideia de progresso, tanto social como econômico, do período moderno (ESHUN, 2003, p.294).

Ainda assim, durante o século XX as manifestações sonoras afrodiáspóricas estiveram fortemente conectadas com os movimentos sociais, como o Black Power nos anos 1960 e a popularidade do Pan-Africanismo na década seguinte com Bob Marley e o grupo Earth, Wind & Fire, caracterizando o imaginário musical negro desse período com ideais de libertação

⁵⁴ Em publicação, no dia 12 de maio 2020, em seu perfil pessoal da rede social *Facebook*, o artista compartilho a notícia que seu trabalho foi adotado em materiais didáticos de história, no módulo sobre sociedade colonial, distribuído em mais de 220 escolas da rede particular no Brasil.

⁵⁵ No original: “its vernacular, speculative, and syncopated modes” (*ibidem*, p. 294).

⁵⁶ No original: Afrofuturism studies the appeals that black artists, musicians, critics, and writers have made to the future, in moments where any future was made difficult for them to imagine (*idem*).

e conexão com o continente africano e suas manifestações tecnológicas da antiguidade egípcia. Essas conexões, nota Eshun, já eram feitas e constituíram a obra e cosmologia autocriada por Sun Ra no fim dos anos 1950 (ESHUN, 2003, p. 294).

Eshun cita como uma importante referência para relação entre música e afrofuturismo o filme “O Último Anjo da História” (AKOMFRAH, 1996). O filme cria ligações entre música, espaço, futurologia e diáspora, concebendo os processos musicais afrodiaspóricos como telecomunicações de códigos de uma tecnologia secreta negra que é a chave para o futuro negro. A noção de uma tecnologia secreta negra, segundo Eshun, permite que o afrofuturismo atinja um “ponto de aceleração especulativa” (ESHUN, 2003, p. 295) sobre os desenvolvimentos musicais durante o século XX na música negra norte-americana. A narrativa integra a tese de Corbett (1994) que aborda as obras de Sun Ra, Lee Perry “Scratch” e George Clinton e suas relações com ficção científica, uso de recursos gravações e artes dos álbuns que sustentam suas mitologias e cosmologias de mundo (ESHUN, 2003, p. 295).

O autor também apresenta como a música eletrônica dançante como o techno de Detroit e a popularização de instrumentos digitais nos anos 1980, como sequenciadores, *samplers*, sintetizadores e softwares fazem parte de processos sonoros na história, que têm como consequência embaralhar a capacidade de identificação racialmente dos artistas, através dessa interface homem-máquina. Essa interface, aliás, tornou-se tanta condição quanto o sujeito do afrofuturismo. Ou seja, “as fantasias ciborgues dos produtores de techno de Detroit, como Juan Atkins e Derrick May, foram usados para se alienar da identidade do som e sentir-se à vontade na alienação⁵⁷” (ESHUN, 2003, p.295). Essa formulação estética “pós-negra” descreveria um momento cultural dos processos sonoros negros baseada nos estúdios de músicas (ESHUN, 2003, p. 295).

Outra consideração sobre o som que Eshun apresenta é que

O afrofuturismo aborda a música digital contemporânea como um intertexto de citações literárias recorrentes que podem ser citadas e usadas como declarações capazes de reordenar imaginativamente a cronologia e fantasiar a história. A declaração lírica é tratada como uma plataforma para especulação histórica (ESHUN, 2003, p. 300).

Essa dimensão do som que pode ser capaz de reordenar e fantasiar é tratada por Steinskog (2018) como uma “viagem do tempo sonora”, onde essas citações sonoras e líricas, representam formas de continuidade e ressignificação de práticas e culturas negras durante a história. A ideia do autor, apresenta uma leitura multidimensional da história da música negra

⁵⁷ No original: The cyborg fantasies of the Detroit techno producers, such as Juan Atkins and Derrick May, were used both to alienate themselves from sonic identity and to feel at home in alienation (ESHUN, 2003, p. 296).

a partir de fragmentos de sons. Enquanto, Eshun afirma que o jogo de significados das palavras e de sons permite que a realidade social e a ficção científica criem um *feedback* entre si na mesma frase e um desvio temporal que redireciona suas implicações por meio da ficção social do pós-guerra, da fantasia cultural e da ficção científica moderna, como formas elaboradas de esconder e admitir o trauma negro (ESHUN, 2003, p. 300). Greg Tate comenta sobre a possibilidade de se olhar para trás e ter um pensamento para o futuro ao mesmo tempo, comum no hip-hop (TATE *apud* DERY, 1994, p. 211). O crítico cultural observa que uma das possibilidades de sobrevivência da cultura negra está na sua capacidade de operar de forma iconoclasta em relação ao passado, o que impulsionou a inovação e a improvisação desses signos tradicionais nas culturas musicais contemporâneas.

Eshun é um pensador chave para discutirmos a música afrofuturistas, pois ele dedicou-se ao estudo da música futurista afrodiaspórica e elaborou a ideia da ficção sônica, que pode ser considerado um paralelo sonoro da ficção especulativa. A ideia mostra-se como uma ferramenta de análise da música eletrônica e experimental negra, como veremos nos segundos capítulos, enquanto no terceiro capítulo de apresentação da produção artística vinculada à dissertação exploraremos a como uma ferramenta de criação. Na próxima sessão do texto nos aprofundaremos nos debates sobre o som afrofuturista.

Contudo, as considerações Eshun nos apresentam uma perspectiva ampla das possibilidades do afrofuturismo, respondendo às questões de Dery e situando as bases epistemológicas e históricas do conceito. Em suma, Eshun compreende o afrofuturismo

[...] como um programa para a recuperação das histórias de contra-futuros criadas em um século hostil à projeção afrodiaspórica e um espaço no qual o trabalho crítico de produzir ferramentas capazes de intervir no atual regime político pode ser levado à cabo. A produção, migração e mutação de conceitos nos campos do teórico e do ficcional, do digital e do sônico, do visual e do arquitetural exemplificam o campo expandido do Afrofuturismo, considerado como um projeto multimídia distribuído através dos nós, centros, anéis e estrelas do Atlântico Negro. Como um conjunto de ferramentas desenvolvido para e por intelectuais afrodiaspóricos, com o imperativo de codificar, adotar, adaptar, traduzir, especular, retrabalhar e revisar esses conceitos, nas condições especificadas neste ensaio, provavelmente persistirá nas décadas que virão (ESHUN, 2003, p. 301)⁵⁸.

⁵⁸ No original: Afrofuturism may be characterized as a program for recovering the histories of counter-futures created in a century hostile to Afrodiasporic projection and as a space within which the critical work of manufacturing tools capable of intervention within the current political dispensation may be undertaken. The manufacture, migration, and mutation of concepts and approaches within the fields of the theoretical and the fictional, the digital and the sonic, the visual and the architectural exemplifies the expanded field of Afrofuturism considered as a multimedia project distributed across the nodes, hubs, rings, and stars of the Black Atlantic. As a tool kit developed for and by Afrodiasporic intellectuals, the imperative to code, adopt, adapt, translate, misread, rework, and revision these concepts, under the conditions specified in this essay, is likely to persist in the decades to come (ESHUN, 2003, p. 301).

Vale comentar como a visão Eshun é similar a ideia da razão negra de Mbembe. Acreditamos que as considerações de Eshun são importantes para introduzirmos os pontos principais das discussões que cercam e fundamentam o afrofuturismo. Esses tópicos vão atravessar todas as discussões adiante e serão imprescindíveis para as elaborações sobre o som afrofuturista a seguir. As considerações elucidam camadas que circundam o afrofuturismo; as camadas artísticas, antropológicas, filosóficas, ficcionais, históricas, políticas, teóricas afrofuturistas, que conseqüentemente formam uma densa rede de interconexões que têm em comum a questão da diáspora negra, da ciência e tecnologia, a ideia de raça e o *continuum* entre passado-presente-futuro. A visão do autor aponta para uma compreensão de um campo expandido, e em expansão, das possibilidades que o termo pode sugerir, que vão para além de manifestações estéticas, mas estão discutindo principalmente sobre a existência e subjetividade de populações e seus indivíduos negros.

Mas, como toda essa trama de ideias, histórias e especulações se manifestam em som?

CAPÍTULO 2 - O som Afrofuturista

Desde a emergência do conceito afrofuturismo, a música sempre esteve presente nas discussões, como nas sugestões de Dery (1994). Sua presença nos debates acabou formando um cânone da música afrofuturista. Steinskog considera que a formação de um cânone é natural, afinal alguns artistas, compositores, bandas e obras são referências inevitáveis para qualquer discussão sobre afrofuturismo. O caso mais óbvio é o do músico Sun Ra, cuja obra inclusive está ligada ao surgimento do afrofuturismo, como em Youngquist (2016) que dedica no título de seu livro. O autor considera que as ideias e produções afrofuturistas de hoje, através de novas formas e estruturas, seguem os elementos já presentes na obra e filosofia do músico, em especial a possibilidade de novos futuros negros e a longevidade da população negra.

Ainda assim, considerando o afrofuturismo um fenômeno cultural emergente, uma data precisa que marque o seu surgimento não é importante. Contudo, ao observar a história musical de Sun Ra, o ano de 1943 pode ser considerado uma referência, tal como observa Steinskog (2018, p. 22). Naquele ano o músico se mudou para a cidade de Chicago, onde formou a primeira versão de sua Arkestra e estabeleceu de forma explícita o seu sistema místico-filosófico-musical. As relações desses fatos têm dimensões cruciais, não apenas para sua obra musical, mas para história do som afrofuturista (STEINSKOG, 2018, p.22). Assim, Steinskog afirma que a “formação do cânone da música afrofuturista é, em grande parte, uma história narrativa de desenvolvimentos musicais após Sun Ra”⁵⁹ (STEINSKOG, 2018, p. 22). Este marco temporal localiza as músicas afrofuturistas na história da cultura negra moderna a partir da segunda metade do século XX.

O que parece importante observar é que,

indiscutivelmente, a dimensão mais interessante do cânone afrofuturista de um ponto de vista mais estreito da musicologia ou dos estudos sobre música popular é como a maioria dos gêneros musicais encontrados na história da “música popular” desde a década de 1950 também se encontra no afrofuturismo e, portanto, esse cânone se move entre os gêneros. Isso levanta questões sobre como o cânone foi estabelecido em primeiro lugar, mas também como o cânone é mantido, como continua e como é desafiado (STEINSKOG, 2018, p. 28)⁶⁰.

⁵⁹ No original: “The canon formation of Afrofuturism is to a large extent a narrative history of musical developments after Sun Ra” (STEINSKOG, 2018, p. 22).

⁶⁰ No original: the most interesting dimension of the Afrofuturist canon from a more narrow point of view of musicology or popular music studies is how most musical genres found in the history of “popular music” since the 1950s are found also within Afrofuturism, and thus that this canon moves across genres. This raises questions as to how the canon was established in the first place, but also to how the canon is maintained, how it continues, and how it is challenged (*ibidem*, p.28).

A partir dessa citação vamos responder como se estabeleceu e quem foi estabelecido nesse cânone. Embora o autor coloque que o afrofuturismo esteja representado na música popular, há uma tensão entre as ideias de o que é popular e vanguarda nas discussões a seu respeito. Steinskog sintetiza o discurso que estabeleceu o cânone afrofuturista, dizendo que

(...) é em primeiro lugar uma história formada por compositores e músicos do sexo masculino, e ao que parece a partir de uma narrativa de modernista de vanguarda direcionada historicamente por experimentos e 'novas' expressões musicais nas quais, em todos os aspectos, irá superar as expressões mais populares ou melhor estabelecidas. (STEINSKOG, 2018, p.24)⁶¹.

John Corbett (1994) escreve um capítulo, no mesmo período da publicação do texto em que o termo *afrofuturismo* aparece pela primeira vez (Dery, 1994). Ele foi dedicado aos músicos que vão ser considerados como os fundadores do som afrofuturista: Sun Ra, Lee “Scratch” Perry e George Clinton. Outros autores vão tratar da mesma temática nesse mesmo período, embora utilizando outras terminologias. São eles: Sinker (1992) e Tate (1992), que trabalham com o termo ficção científica negra, e Eshun (1998) que utiliza a ideia de ficção sônica.

Sun Ra, Lee Perry, e George Clinton, descritos como os fundadores do som afrofuturista (CORBETT, 1994) compartilham mitologias próprias, topos comuns, performances marcantes e uso de figurinos em contextos musicais diferentes, como o jazz, reggae e o funk. Eles 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 afrodiáspórica comum a uma noção de extraterritorialidade” (CORBETT, 1994, p. 7). Outro aspecto que conecta os artistas é o uso de tecnologias musicais com novos instrumentos, como o uso de teclados elétricos e sintetizadores e os recursos e técnicas de estúdio em suas criações. Esses elementos vão representar uma perspectiva de tecnologia na discussão sobre o som afrofuturista.

Os nomes dos três músicos também aparecem nas referências sugeridas por Dery (1994, p. 182), que acrescenta ao cânone as músicas de Jimi Hendrix, Herbie Hancock, Bernie Worrell, assim reforçando o argumento de Corbett, e dando continuidade às especulações dos nomes da música afrofuturista. Como observa Steinskog (2018, p. 26), o conjunto de referências oferece uma resposta sonora implícita ao argumento de “os afro-americanos têm outras histórias para

⁶¹ No original: (...) is a story of experimental male composers and musicians first and foremost, embedded, it would seem, in a modernist/avant-garde narrative where experiments and “new” musical expressions are what drives history, and where the avant-garde at any point will outplay more popular or mainstream expressions (*ibidem*, p.25).

contar sobre a cultura, a tecnologia e o futuro” (DERY, 1994, p. 182). Quais são os sons dessas histórias?

O filme “O Último Anjo da História” (AKOMFRAH, 1996) é uma referência importante na formação do cânone. A narrativa, uma mistura de ficção e documentário, entrevista Corbett, Eshun, Samuel Delany e os expoentes da música eletrônica negra como Jeff Mills, Juan Atkins, o grupo Underground Resistance. O filme nos apresenta a viagem no tempo do personagem “*Data Thief*” (Ladrão de Dados) que regressa duzentos anos do futuro para reconstruir e compreender os fragmentos da história da música negra norte-americana no século XX e busca encontrar a “tecnologia negra secreta”.

Na narrativa, o blues é a manifestação originária de “todas as subsequentes formas musicais negras” (STEINSKOG, 2018 p. 37), da qual derivou o jazz, hip-hop, soul, R&B, o dub e o techno. O filme nos apresenta as ligações e ressalta as questões da diáspora negra e a metáfora da *extraterrestalidade* e tecnologia, utilizando o argumento de Corbett e as referências de Ra, Perry e Clinton. Contudo, a ideia de tecnologia negra presente no filme abre a discussão que tanto fenômenos sonoros quanto musicais podem ser vistos como manifestações tecnológicas⁶². É uma perspectiva de tecnologia que trata das criações, mutações e formas de transmissão da linguagem musical da música negra, que não estão diretamente relacionadas às tecnologias sonoras, como os instrumentos musicais e os dispositivos de armazenamento e transmissão.

No ano de 1998, a socióloga e professora Alondra Nelson (2002) criou uma comunidade⁶³ virtual para discutir o afrofuturismo, cujos membros eram formados por acadêmicos e artistas de projeção, tais como o Dj Spooky, a autora de ficção jamaicana Nalo Hopkinson e o teórico Alexandre Weheliye (2005). Essa comunidade foi um lugar de trocas e divulgação de experiências e produções artísticas afrofuturistas. Os debates do grupo corroboraram para a consolidação dos artistas e gêneros musicais já citados, assim como para as referências do imaginário da ficção científica, temas futuristas e a ideia de inovação tecnológica na diáspora africana no cânone. Alguns nomes novos que são citados nesse grupos são da rapper Miss Elliot, com os seus clipes de visual futurista e manipulações digitais da

⁶² Segundo Steinskog, Tricia Rose argumenta que a força primária, e a característica, sistemática do uso do ritmo e do som, especialmente o uso da repetição e das quebradas musicais, são parte da rica história das tradições e práticas negras no Novo Mundo. Essas tradições e práticas referem-se, entre outras coisas, à comunicações e redes de comunicações que precisavam ser escondidas, por vezes secretas, entre os negros durante o período escravagista (STEINSKOG, 2018, p.38).

⁶³ Conferir em: <https://groups.yahoo.com/neo/groups/afrofuturism/info>

imagem⁶⁴; a cantora Eryka Baduh, cuja a sua poética refere-se à cultura do antigo Egito e suas performances executando *samplers* ao vivo; Dj Spooky e os seus trabalhos multimídia e produções experimentais de hip-hop, sendo a mais citada o remix audiovisual do filme “O Nascimento de uma nação” (1915), rebatizado como “*Rebirth of a Nation*” (2007). Também são citados o duo de hip-hop Outkast e as suas referências alienígenas como no título do álbum “*ATliens*” (1996) e no clipe de “*Prototype*” (2003)⁶⁵; e Janelle Monáe com o seu disco conceitual “*The ArchAndroid*” (2010), que narra a história e perspectiva de mundo de um andróide para abordar as questões de opressões sociais de raça e gênero, misturando soul, rock e eletrônica.

No mesmo ano, Eshun (1998) apresenta o seu “estudo de visões do futuro na música, de Sun Ra até 4hero” (ESHUN, 1998, p. 176), unindo som e ficção científica para abordar as culturas e técnicas sonoras “afrodiaspórica futuristas” (ESHUN, 1998, p. -06). O trabalho de Eshun é fundamental para a formação do cânone diante do largo espectro de práticas que aborda, conectando dimensões culturais e tecno-conceituais implícitas ou explícitas dessas músicas. O autor aborda os anos 1980 e 1990 tendo o techno e o hip-hop como gêneros cruciais na discussão afrofuturista, assim como R&B, e trabalhos de músicos de jazz que podem ser vistos como a continuidade dos desenvolvimentos musicais da música negra.

Para descrever esses trabalhos o autor utiliza o conceito da ficção sônica. A relação entre afrofuturismo e ficção sônica é importante: considerando que o afrofuturismo representa narrativas e ficções especulativas da experiência negra, a ficção sônica pode ser o paralelo sonoro para o afrofuturismo (STEINSKOG, 2018). Para Eshun, ela abarca todos os detalhes que uma produção fonográfica apresenta: a imagem da capa, a contracapa, as notas do encarte, e os possíveis efeitos na experiência do ouvinte:

(...) [O] ponto principal é que estou tentando trazer, o que chamo de ficção sônica dos discos, que é toda a série de coisas que entram em ação assim que você tem uma música sem palavras. Assim, sem elas, todo resto se torna crucial para música: o selo, o encarte, a imagem na capa, a imagem no verso, os títulos. Tudo isso se torna o ponto de partida para o seu caminho pela música, ou para a maneira como a música o captura e o sequestra em seu mundo. Então, todas essas coisas se tornam realmente importantes. Portanto, muitas das principais fontes [usadas por Eshun] são as notas da capa; elas são o principal. [...]. (ESHUN, 1998, p. 178)⁶⁶

⁶⁴ Ver em: Miss Elliott – “*The Rain*”(1997); <https://www.youtube.com/watch?v=hHcyJPTTn9w>; Missy Elliott & Da Brat – “*Sock It 2 Me*”(1997) <https://www.youtube.com/watch?v=9UvBX3REqSY>

⁶⁵ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqhJfjbNuQg>

⁶⁶ No original: (...) [T]he main point is that I’m trying to bring out what I call the Sonic Fiction of records, which is the entire series of things which swing into action as soon as you have music with no words. As soon as you have music with no words, then everything else becomes more crucial: the label, the sleeve, the picture on the cover, the picture on the back, the titles. All these become the jump-off points for your route through the music,

Nós dedicamos os capítulos seguintes para investigarmos a ficção sônica como uma ferramenta de análise e de criação. No próximo capítulo a ficção sônica revela os seus pontos centrais e como Eshun envolve diferentes meios para ler as músicas, o que parece conveniente e acertado diante das dimensões e imbricações que o afrofuturismo apresenta, tanto no campo sócio-cultural e teórico, como nas manifestações artísticas onde diferentes linguagens, tais como a performance, a literatura, o audiovisual e as mídias digitais se encontram. Já no terceiro capítulo o conceito é explorado como uma ferramenta de criação.

Já a discussão que coloca o som como a dimensão central no afrofuturismo apresenta-se com a questão imperativa proposta por George Lewis (2008): “O que o som - sem fantasia, iconografia visual, enigmas espirituosos ou títulos sugestivos de músicas - o que o som pode nos dizer sobre o futuro afro?”⁶⁷ (LEWIS, 2008, p. 141). O argumento do autor aponta para o campo dos estudos do som e para tríade “negritude, som e tecnologia” (LEWIS, 2008, p. 142) para responder a sua pergunta. Steinskog (2018, p.9) observa que o desafio de Lewis é importante embora possa ser visto como um discurso do “som pelo som”. Contudo, para Steinskog, o desafio de pensar o som como uma dimensão central do afrofuturismo pode ser um lembrete de que as dimensões sonoras podem vir a ser menos discutidas do que merecem quando a dimensão contextual de uma obra é o foco principal. O autor argumenta “que as dimensões textuais e visuais da música ou do som que estão em jogo precisam ser parte do discurso para que possam ser observadas igualmente como sinais, dicas ou chaves de interpretação do entendimento do som” (STEINSKOG, 2018, p. 9).

Além de sua provocativa interrogação, Lewis considera que o cânone estabelecido, além de ser fortemente ligado ao imaginário da ficção científica, deixa de lado práticas musicais e performances “não populares”, de artistas negros ligados à música contemporânea de concerto, eletroacústica e experimental, além do domínio de nomes masculinos da lista. O autor apresenta algumas sugestões de artistas que não são comumente citados no cânone afrofuturista e que estão ligados ao que ele chama de música negra tecnológica, tais como o egípcio Halim El-Dabh, um pioneiro da música eletrônica nos anos 1940, que desenvolveu seus trabalhos de experimentação de manipulação de som com gravador de fio magnético, Anthony Davis e sua ópera eletroacústica “*Under The Double Moon*” (1989) e o do compositor George Russell, que em 1969 fundiu música eletroacústica com o jazz. Lewis menciona também Olly Wilson, o

or for the way the music captures you and abducts you into its world. So all these things become really important. So a lot of the main sources of the book are from Sleeve notes; they’re the main thing. [...] (ESHUN, 1998, p. 178)

⁶⁷ No original: “What does th sound- not dress, visual iconography, witty enigmas, or suggestive song titles - what can the sound tell us about the afrofuture?” (LEWIS, 2008, p. 141)

compositor e fundador do Oberlin Electronic Music Studio, e David Levitt, ex-pesquisador do M.I.T que trabalha com modelos de computador para criação musical. As artistas Pamela Z, DJ Mutamassik, Mendi Obadike, Shirley Scott, Dorothy Donegan e a cantora Minnie Riperton, colaboradoras do grupo Rotary Connection, representam para Lewis, a quebra do domínio masculino do cânone (LEWIS, 2008, p. 142-144).

Se Lewis, em princípio, foca apenas no som e “dele traz à tona outras histórias do som como tal” (STEINSKOG, 2018, p.27), Eshun parece se ocupar com as imagens e títulos (o que Lewis chama de iconografia visual e títulos de músicas sugestivos). O antagonismo entre a ficção sônica e a visão de Lewis parece ser complementar para reflexões do som afrofuturista. Nessa discrepância entre os autores, Steinskog considera que o campo dos Estudos do Som Negro pode contribuir nas discussões sobre o som afrofuturista.

Steinskog argumenta que há uma questão sobre se são principalmente os títulos e as dimensões visuais que trazem à tona a dimensão da ficção científica em grande parte do discurso afrofuturista (STEINSKOG, 2018, p. 28). Relacionada à questão de Lewis, Steinskog formula a seguinte pergunta: “alguém pensaria em ficção científica ao ouvir *“There Are Other Worlds (They Have Not Told You About)”*, do álbum *“Lanquidity”* (1979), se alguém não soubesse o título da composição de Sun Ra?” (STEINSKOG, 2018, p.28) O autor continua suas indagações:

É o título dirigindo nossa interpretação em uma linha particular de pensamento, onde uma linha diferente poderia ser uma composição que tivesse um título mais “neutro”, como “Composition 21,” também conhecida como CK7 (GN), do álbum *Together Alone* (1971), para dar um exemplo de Anthony Braxton⁶⁸? É quase impossível responder a qualquer uma dessas perguntas sem suspender mais ou menos um conhecimento que já temos e, assim, focar nos sons em um sentido heurístico (STEINSKOG, 2018, p. 28)⁶⁹.

Ambas as faixas apresentam sonoridades eletrônicas, como ruídos, linhas melódicas executadas por sons sintéticos, materiais harmônico-melódicos ora modais, ora atonais, técnicas estendidas dos instrumentos de sopro, como multifônicos, alguma relação de interação e improvisação entre os músicos e os materiais sonoros eletrônicos. Na composição de Sun Ra temos o tempo métrico regular na levada de bumbo e caixa da bateria, ostinato do contrabaixo, justaposta à ataques de acordes ou frases que não estão sincronizados e não respeitam a

⁶⁸ Anthony Braxton (1945, Chicago) é compositor e multi-instrumentista reconhecido por seu trabalho ligado ao jazz, free-jazz e música de vanguarda. Suas composições são comumente intituladas por numerações e códigos.

⁶⁹ No original: Is the title directing our interpretation into one particular line of thought, where a different line would be chosen if the composition had a more “neutral” title, such as “Composition 21,” also known as CK7(GN), from *Together Alone* (1971), to take an example from Anthony Braxton? It is almost impossible to answer any such question without more or less suspending a knowledge we already have, and thus take the focus upon the sounds in a heuristic sense (STEINSKOG, 2018, p. 28).

regularidade métrica e há também o uso da voz falada. Já na música de Braxton a regularidade métrica não é tão explícita, a composição se desenvolve a partir de sobreposições das frases dos diferentes instrumentos de sopros (sax alto, sax barítono), eletrônica e piano, sem percussão. A experiência de “simplesmente” ouvi-las, considerando apenas o som, não nos remeteu à ficção científica, mas às referências com a música experimental, psicodélica, contemporânea e a música de vanguarda.

Posto isso, e diante da diversidade de artistas, práticas musicais e gêneros já citados, Steinskog considera como mais frutífero para uma possível definição do que pode ser o som afrofuturista, a compreensão de que ele representa um “subconjunto global (um superconjunto) de sons negros”⁷⁰ (STEINSKOG, 2018, p. 28).

Mas quais seriam os elementos sonoros em comum dessas práticas? A musicóloga Monique Charles (2018, p.5) contribui para esclarecer o que é esse super conjunto de sons afrodiáspóricos e quais são os sons em comuns à eles:

(...) [A] música da diáspora africana tem características sonoras identificáveis, sons distintos e padrões (...) que podem ser considerados assinaturas sonoras. As assinaturas podem ser identificadas (genealógicamente) através das tradições musicológicas. As assinaturas sonoras afrodiáspóricas incluem o tambor grave [como o bumbo], polirritmia, chamada e resposta, interatividade, improvisação e uma construção de comunicação. Estes elementos recebem prioridade ou foco central dentro da própria música (CHARLES, 2018, p. 5)⁷¹.

A citação de Charles é fundamental para localizar as características sonoras das músicas e, diante disso, compreendemos que o afrofuturismo atravessa essas diferentes tradições musicológicas (a música eletrônica dançante, o jazz, as vanguardas negras, a música popular negra) e admite todas as assinaturas expostas acima na era moderna. Além disso vale acrescentar, que os “sons negros são perceptíveis na era moderna pela tecnologia sonora, e estas tecnologias foram moldadas significativamente pela música negra” (WEHELIYE, 2005, p. 20). Dessa forma, a definição do som afrofuturista a que chegamos é similar ao que Weheliye chama de sonoridade *afro-moderna*, onde ele dá ênfase a influência tecnológica de produção e reprodução de som: uma complexa interface da cultura negra moderna e das tecnologias sonoras que oferece espaço para imaginar e produzir uma variedade de práticas culturais, que constitui um conjunto aberto (WEHELIYE, 2005, p.19).

⁷⁰ No original: as a subset to the more overall (superset) of black sounds (*idem*).

⁷¹ No original: Music of the African diaspora has identifiable sonic characteristics, distinct sounds, and patterns [...] that can be referred to as signatures. Signatures can be identified (genealogically) throughout musicological traditions. Afrodiasporic sound signatures include the low-frequency drum, polyrhythm, call and response, interactivity [...] improvisation, and montage in communication [...]. These are given primacy or central focus within the music itself (CHARLES, 2018, p.5).

É evidente que a partir da visão que apresentamos sobre o afrofuturismo, que considera que o termo está intrinsecamente ligado à experiência negra, demarcar os limites de suas manifestações pode ser uma tarefa árdua. Porém, aqui temos alguns dados que apontam caminhos para respondermos a questão de Lewis sobre o que o som pode nos dizer sobre o futuro afro (LEWIS, 2008, p. 141). Além disso segundo Steinskog (2018, p. 25) os “Estudos do Som Negro podem contribuir para delimitar a música discutida sob o termo afrofuturismo, e esclarecer algumas fronteiras entre a música afrofuturista e outras formas e gêneros musicais semelhantes”.

Como observa Steinskog, um dos grandes benefícios do discurso afrofuturista é que ele permite estimular discussões a respeito de diversos gêneros musicais. Contudo, a diversidade do cânone afrofuturista pode ser vista como um desafio, já que nem os critérios usados nem a maneira pela qual as diferentes composições musicais são comparadas podem ser amplamente concordantes (STEINSKOG, 2018, p. 25). O autor argumenta que se a construção de um cânone envolve uma seleção de artistas e músicas, os critérios dessas escolhas precisam ser os mesmos ou ao menos conhecidos. O autor, então, sugere dois parâmetros possíveis na formação do cânone afrofuturista: o primeiro é baseado no discurso sobre experimentos em música, em como a música “nova” é estabelecida; um discurso que contribuiu para a formação do cânone afrofuturista. O segundo trata da influência de práticas e composições musicais anteriores nas produções de artistas atuais (STEINSKOG, 2018, p. 25). Isso é quando os músicos, ao produzirem suas músicas, olham para trás na história – “para seus ancestrais musicais - ao samplear, citar, ou simplesmente serem inspirados pela música de compositores e práticas anteriores”⁷² (STEINSKOG, 2018, p. 25).

O autor considera que a adoção desses parâmetros ainda pode manter nomes já estabelecidos no cânone, como Sun Ra, por exemplo. Porém, diferentes nomes podem surgir ao considerarmos diferentes contextos e histórias subjacentes às práticas e suas formas musicais. Dessa forma o cânone se mantém aberto e dinâmico (STEINSKOG, 2018, p. 25).

Steinskog argumenta que, pelo olhar do resgate histórico da cultura afrodiáspórica pelo afrofuturismo, Duke Ellington faria parte de uma linha de tempo que o liga a figuras centrais da nossa discussão tal como Sun Ra e Anthony Braxton⁷³ Através deste processo de revisão histórica, a música de Ellington poderia ser entendida de uma maneira diferente do que

⁷² No original: when producing their music, look back in history—to their musical ancestors—and sample or quote from them, or they are simply inspired by previous composers and acts. (STEINSKOG, 2018, p.25)

⁷³ Conferir em: Lock, Graham. *Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton*. Durham: Duke University Press, 1999.

é. Este olhar da história, que está intimamente ligado ao discurso de recuperação e reelaboração do passado do afrofuturismo, é o que Steinskog chama de “viagem sonora no tempo” (STEINSKOG, 2018, p. 26). Para o autor, esta visão revisionista e a noção de viagem sonora no tempo podem, de alguma forma, romper com a lógica linear da narrativa histórica; ela passa a ser lida com uma outra lente que funciona como uma visão multidimensional dos acontecimentos.

Com isso em mente, no entanto, o cânone atual - se é o que é - ainda pode ser usado com sucesso como um ponto de orientação, e embora as qualificações historiográficas estejam suspensas por algum tempo, pode ser hora para ir além da origem única de Sun Ra ou da origem tríplice de Sun Ra, George Clinton e Lee “Scratch” Perry, [...] (STEINSKOG, 2018, p. 26)⁷⁴

Steinskog desafia a noção de cânone afrofuturista desenvolvida por Nelson, Eshun e outros ao propor esta revisão da história cultural afrodiáspórica estado-unidense. Propõe, a partir de um olhar diferenciado, que as bases para o desenvolvimento de uma visão afrofuturista encontram-se muitos anos antes do surgimento de artistas como Sun Ra e George Clinton. Embora, “o cânone ainda pareça ser dominado por Sun Ra, George Clinton e Lee “Scratch” Perry, via Earth Wind & Fire, Labelle e Herbie Hancock, para Janelle Monáe, Flying Lotus e Jeff Mills” (STEINSKOG, 2018, p. 29) podemos considerar que hoje há uma série de outros nomes musicais em discussão no âmbito do afrofuturismo como os artistas associando aos ideais afrofuturistas, como vimos anteriormente.

Em relação ao cânone eleger músicas de caráter experimental ou de vanguarda, Steinskog observa a importância de descobrir o que significa vanguarda neste contexto particular, já que a questão não é necessariamente pensar de forma dicotômica ou em oposições entre “vanguarda” e “popular”, “mas por que essas oposições dominariam o discurso da vanguarda, tornando essa mudança quase inevitável” (STEINSKOG, 2018, p. 29).

Steinskog aponta para uma bifurcação naquilo que, na música, é considerado vanguarda. A primeira seria representada pelas vanguardas musicais europeias do século XX e sua ideia de ruptura com a tradição, já a segunda engloba produções de artistas de free jazz (ou *new thing*) ou como Cecil Taylor, Association for the Advancement of Creative Musicians Musician, Art Ensemble of Chicago. Esta “outra vanguarda” adiciona um novo problema, uma nova questão, já que há que se diferenciar a produção de um grupo como o EWF do trabalho de Anthony Braxton, por exemplo. O primeiro é considerado como um representante de uma

⁷⁴ No original: With this in mind, however, the current canon—if that is what it is— can still fruitfully be used as a point of orientation, and while the historiographical qualifications are suspended for some time, it may be time to move beyond the single origin of Sun Ra or the triple origin of Sun Ra, George Clinton, and Lee “Scratch” Perry, [...] (STEINSKOG, 2018, p. 26).

dimensão cultural popular do afrofuturismo, enquanto o segundo a sua vanguarda propriamente dita.

O autor aponta que uma “outra vanguarda” adiciona uma questão contextual ainda mais ampla de investigação, como a racialização das culturas musicais e ressalta as enormes diferenças entre os trabalhos de Earth, Wind & Fire e Anthony Braxton, para dar dois exemplos que são enquadrados em uma dimensão popular/vanguarda dentro da discussão do som afrofuturista (STEINSKOG, 2018, p. 29).

Para explicar o que seria a diferença entre o popular e a vanguarda nesse contexto afrodiásporico o autor recorre à ideia da *mesma mudança* (BARAKA, 2010), que refere-se à manutenção, transmissão e transformação da música negra. A partir dela, Baraka defende que a música *mainstream*, como o soul e R&B e a *New Thing*, embora sejam tidas como antagônicas, elas compartilham uma origem comum e representam diferentes transformações do mesmo núcleo.

Segundo o autor, a *mesma mudança* pode ser encontrada através da música negra, de seus gêneros, e através do tempo (e espaço), como um impulso dentro das músicas originárias africanas e transmitida na música negra diaspórica, chamada “*impulso do blues*”, que seria um núcleo dinâmico, que vai se modificando dentro da música negra e criando um paradoxo acerca da ideia da *mesma mudança* (STEINSKOG, 2018, p.43). Steinskog vê esse dinamismo como uma versão da repetição, onde isto é tanto relacionada à diferença quanto à mesmice. Ou seja, a repetição pode ser a manutenção de uma prática, e ao mesmo tempo é o que deflagra os seus desdobramentos de gêneros e estilísticos.

Segundo Steinskog, Baraka escreveu muito sobre o movimento *New thing* e toma essa designação como um ponto de partida para tratar das constantes inovações da música negra. Tal perspectiva torna sua referência ao R&B ainda mais reveladora, pois mostra como uma inclinação teórica e estética é primeiro e acima de tudo entendida como uma versão da vanguarda, não precisando ater-se à sua definição convencional ligada às tradições europeias de vanguarda (STEINSKOG, 2018, p. 43). Dessa forma, compreender a ideia de música de vanguarda como “uma sonoridade nova e distinta de outras formas musicais, compartilhada ou seguida por um grupo central de pessoas, que estabelece uma nova perspectiva, trajetória de sensibilidade e ideologia” (CHARLES, 2018, p.4).

Embora a perspectiva de Baraka possa ser vista em consonância com o discurso de vanguarda e eletrônica do cânone, ele abre um espaço de diálogo entre "popular" e

“vanguarda”. Nessa linha de raciocínio, Steinskog propõe uma discussão que funde a música popular e de vanguarda, “vanguarda-popular”, que permitiria

expor diferentes camadas em uma peça musical, onde umas seriam mais populares e outras mais de vanguarda, radical ou mais “novas” do que outras. Essas diferentes camadas também poderiam se relacionar historicamente, onde algumas teriam caráter retrospectivo e outras mais progressistas, e quando essas camadas existem ao mesmo tempo, diferentes expressões aparecem ou surgem simultaneamente (STEINSKOG, 2018, p 44).

O autor argumenta que a partir dessa visão pode-se encontrar diferentes tipos de explorações sonoras sobre o futuro em expressões mais populares do que de vanguarda. Ele acrescenta que essas diferentes camadas podem se relacionar à história, onde alguns estratos são mais voltados para o passado e outras para o futuro, e quando essas camadas existem simultaneamente surgem diferentes expressões (STEINSKOG, 2018, p. 44).

Em relação à noção de *mesma mudança*, Steinskog diz que essas camadas temporais podem ser vistas como referências a arquivos sonoros e a aludir à futuros diferentes, que revela uma série de desenvolvimentos musicais para se relacionar com as práticas musicais atuais. (STEINSKOG, 2018, p. 44). Essas sobreposições trazem diferentes futuros para se relacionar com as situações musicais no presente. Dessa forma, a ideia de diferentes camadas é um caminho heurístico para discutir “viagens temporais sonoras”, não apenas em camadas de som compreensíveis nas diversas formas da música de vanguarda à popular, mas em diferentes camadas de coexistência da expressão sonora (STEINSKOG, 2018, p. 45).

Um dos aspectos que explicaria a vanguarda e popular como coisas distantes está ligada à questão da racialização de práticas musicais. George Lewis (1996) contribui nessa discussão ao observar que a historiografia da música experimental ignorou ou menosprezou os processos de experimentação, exploração e inovação na música afrodiáspórica através de recortes que deflagram uma linha racial. Lewis lembra que alguns dos principais elementos da prática e da política da música experimental, como a improvisação, uso de dispositivos eletrônicos de acesso comercial, formações de grupos com visões coletivistas, como o Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) e Art Ensemble of Chicago, estão presentes de forma pioneira, no jazz e no rock nas décadas de 1950 e 1960 e foram modelos e influência de organizações de músicos experimentais posteriormente. Entretanto, essas influências são pouco conhecidas e a história da música experimental é narrada a partir de uma visão eurocêntrica (LEWIS, 1996, p.351).

A visão de Lewis questiona a hierarquia cultural estabelecida na história da música, que poderia ser descrita a partir de um senso comum na qual as culturas populares mantêm uma

tradição cujas práticas são fixas no tempo, enquanto as altas culturas mantêm o domínio sobre as inovações musicais. O que o estudo do som afrofuturista parece nos apontar é que essas hierarquias tendem a se dissolver a partir diferentes perspectivas históricas e epistemológicas, como é o caso da Afrológica e da Eurológica (LEWIS, 1996)

No próximo capítulo apresentaremos algumas sugestões relacionadas às discussões do som afrofuturista no Brasil. Esta será uma discussão introdutória a partir das bases teóricas que foram apresentadas até o momento

2.1 Estudos do Som Negro

O campo dos Estudos do Som Negro apresenta a junção entre os Estudos Negros (GILROY, 2017; BARRET, 1998; DUBOIS, 2007;) e os estudos do som que tratam da música afrodiáspórica (ESHUN, 1998; BARAKA, 1999) e foi introduzido por Tavia Nyong'o (2014), na resenha dos livros de Weheliye (2005) e Henriques (2011). Enquanto Weheliye investiga “como as tecnologias afetaram a produção, consumo e disseminação da música popular negra e vice versa”⁷⁵ (WEHELIYE, 2005, p. 19-20); Henriques (2011) apresenta um estudo etnográfico e filosófico da produção e performance dos grupos de sistema de som do *dancehall* jamaicano. Nyong'o considera que a partir dessas diferentes abordagens sobre a música afrodiáspórica se estabelece o campo dos Estudos do Som Negro. Steinskog acrescenta que Weheliye e Henriques responderam à Nyong'O abrindo uma conversa sobre o campo, embora, haja uma hesitação da parte de Weheliye sobre o real estabelecimento de um campo de estudos (STEINSKOG, 2018, p. 10). De qualquer forma, ambos trabalhos se estabelecem como duas das principais referências “no estudo interdisciplinar de como os sujeitos negros se transformam, e são transformados pelo, som, música e, em particular, tecnologia de áudio”⁷⁶ (NYONG'O, 2014, p. 174).

Steinskog segue em seu texto os pontos abordados de Nyong'o dos Estudos do Som Negro e argumenta que esse campo se sobrepõe junto ao discurso afrofuturista. Essa sobreposição junto a outros conceitos nos fornece pontos-chaves sobre som, que conectam as produções e assinaturas sonoras afrodiáspóricas ao afrofuturismo. Dessa forma, o autor organiza sua linha de raciocínio e base teórica que norteará sua leitura para a compreensão do som afrofuturista e que consideramos muito útil para esse trabalho.

⁷⁵ No original: how technologies have affected the production, consumption, and dissemination of black popular music and vice versa (WEHELIYE, 2005, p. 19-20).

⁷⁶ No original: “in the interdisciplinary study of how black subjects transform, and are transformed by, sound, music, and, in particular, audio technology (NYONG'O, 2014, p. 174)

2.1.1 Comunicação-transmissão

A partir da afirmação de Nyong'o (2014, p. 173) que a música é central na experiência dos negros, o que é um truísmo dentro do contexto dos estudos afrodiaspóricos, Steinskog argumenta que há questões históricas importantes a serem consideradas. A primeira está ligada à questão da alfabetização negada às pessoas negras durante o período escravocrata, e a consequência da música e o som, de alguma forma, terem se tornado o principal meio de comunicação, invés do foco ser palavras, letras e linguagem, que poderiam ser vistas como meios contrastante, embora não necessariamente opostos (STEINSKOG, 2018, p.11). Essa discussão permite compreender “como o som (ou a música) é delineado em relação a outros meios de comunicação, mas também como facilitador de debates sobre como o som pode funcionar semelhantemente as palavras, rompendo divisões anteriormente estabelecidas entre ambas”⁷⁷ (STEINSKOG, 2018, p. 11), o que também explicaria a importância da música na vida das pessoas negras; o segundo argumento é que a música negra funciona como um arquivo dinâmico, transmitido através dos anos, formando assim uma tradição. Esse ato de transmissão relaciona-se à noção de continuidade dessas tradições é uma forma de desenvolver e transformar sons em culturas musicais, seja música composta, música improvisada, música popular ou música experimental (STEINSKOG, 2018, p. 11).

Segundo Steinskog, o autor Amiri Baraka ressalta que há na música negra muitos exemplos musicais que tratam o trauma coletivo da população negra. Tendo a dimensão da “África” como terra-mater, essas músicas são formas de estabelecer uma conversa histórica com esse lugar originário, e também um modo de falar sobre as diferentes transmissões culturais e as formas que essas acontecem, incluindo dimensões da memória e da história que por longos tempo tentaram apagar.

O argumento de Baraka aponta para como 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 têm memória. Dessa forma o autor ressalta a importância da música e do som, não apenas como força expressiva, mas também como uma técnica mnemônica. Ou seja, o ato de transmissão do

⁷⁷ No original: how “sound” (or “music”) is delineated in relation to other means of communication, but should also be seen as facilitating discussions about how sound could function similarly as words, that is to say, challenging the previously understood divisions rather than keeping them (STEINSKOG, 2018, p. 11).

som dentro de uma comunidade é uma forma de armazená-lo, ou guardá-lo⁷⁸. Como exemplo, Steinskog cita como um *bluesman* transmite seus conhecimentos, uma transmissão oral, seu som, para outro músico e para um próximo e ressalta que o mais importante é “como a comunidade, como corpo coletivo, coordena o armazenamento e a reprodução de seus sons, que são ao mesmo tempo, as memórias e a história” (STEINSKOG, 2018, p.46).

Evidentemente transmissões orais e entre musicistas acontecem em diversas práticas, inclusive em tradições europeias. Contudo, Steinskog argumenta que o contexto do uso da oralidade como meio de transmissão foi uma alternativa à situação proibitiva da escravidão. É uma situação diferente de outras culturas que a escrita é ausente. A escrita era mais uma forma de hierarquia social no período escravagista e tornou-se a forma hegemônica do registro da memória e da história, logo uma outra forma de transmissão de pensamento como a oralidade é um contra-ato para construir uma contra-memória. “A contracultura da modernidade é uma cultura oral, inserida numa cultura escrita, insistindo nessa diferença como algo que captura outras histórias” (STEINSKOG, 2018, p.47). O autor especula que talvez o foco no som talvez seja uma forma de ver a história baseada em outros princípios, “existindo não fora da história, mas em outra faixa de frequência” (STEINSKOG, 2018, p. 47).

2.1.2 “As frequências mais graves”

Parece que uma possível via de investigar essa “outra faixa de frequência” é a partir da epistemologia propostas pelos estudos negros, já que

[o campo do estudo], em sua variedade e antagonismo diaspóricos, fornecem a contexto dentro do qual Weheliye e Henriques perseguem sua investigação compartilhada sobre "as frequências mais graves" que Ralph Ellison evocou em “Homem invisível.” A tradição radical da comunicação negra pelas “frequências graves” é o que permite que Weheliye e Henriques desafiem o analfabetismo epistêmico ocidental no campo do som negro. (NYONG’O, 2014, p.174)⁷⁹

Como bem observa Steinskog, há um potencial em descobrir o que isso significa e a relação entre o romance de Ellison é uma “tradição radical da comunicação negra”, pois elas apontam para a possibilidade de uma tradição ocultada pela tradição letrada ocidental hegemônica, que poderia revelar uma contra-história sonora. O autor especula que essa contra-

⁷⁸ “Não é, portanto, que o gramofone seja o primeiro meio que pode armazenar som, embora, é claro, o gramofone, como Whelelye deixa claro, armazene som como som” (*ibidem*, p. 46).

⁷⁹ No original: Black studies, in its diasporic variegation and antagonism, provides the context within which Weheliye and Henriques pursue their shared investigation into ‘the lower frequencies’ that Ralph Ellison famously evoked in *Invisible Man*. The radical tradition of black communication on the lower frequencies is what enables Weheliye and Henriques to challenge Western epistemic illiteracy in the field of black sound (NYONG’O, 2014, p. 174).

história sônica desempenharia um papel de oposição ao texto escrito (STEINSKOG, 2018, p. 13).

O romance de Ellison (1952) “O Homem Invisível” é uma referência recorrente no debate afrofuturista (ALONDRA, 2002; ESHUN, 1998; YASZEK, 2005; STEINSKOG, 2018; WEHELIYE, 2005), pois a narrativa apresenta relações entre raça, tecnologia e ficção especulativa, buscando repensar a realidade e a história dos indivíduos afrodiáspóricos, invisíveis na sociedade americana a partir de um protagonista sem nome. A relevância do texto na discussão sobre som está na descrição feita no prólogo do livro, na cena que o narrador ouve diversas gravações simultaneamente de “(*What Did I Do To Be So*) *Black and Blue*” (1929) de Louis Armstrong, e o escritor “escreve sobre as vibrações que o narrador sente ao ouvir música como uma forma particular de experiência sonora” (STEINSKOG, 2018, p. 109). Steinskog considera que o narrador ao roubar a eletricidade para iluminar o seu esconderijo, tal como um “proto-hacker” (YASZEK, 2006, p.50) e as múltiplas gravações simultâneas são uma intersecção da negritude e da tecnologia encontrada no discurso afrofuturista, como também envolve a dimensão da experiência sonora (STEINSKOG, 2019, 109). Já a escritora Lisa Yaszek, descreve o narrador como um “proto-afrofuturistas”, pois ele repensa as relações de “seu passado e presente” e cria redes de poder que o impulsionariam a vários futuros criados não por ele durante a narrativa (YASZEK, 2006, p. 50)

Steinskog coloca que do ponto de vista dos Estudos do Som Negro, em especial da ideia de sonoridade afro-moderna (WEHELIYE, 2005), o elemento chave que o prólogo apresenta é a diferença entre “invisibilidade” e o audível. Embora na cena tenha as lâmpadas que iluminam o esconderijo do narrador e podem ser interpretadas como uma extensão tecnológica do campo visual, que seriam um contraste a tecnologia sonora do fonógrafo, o contexto da narrativa destaca principalmente a dimensão do som (STEINSKOG, 2018, p. 109-110). Weheliye argumenta que esse foco está intimamente relacionado às dimensões da subjetividade também, onde o som ocupa um lugar privilegiado precisamente porque consegue aumentar uma subjetividade negra inferior construída pela ideologia racista e pelas práticas do campo da visão na era moderna (WEHELIYE, 2005, p. 50)

Segundo Weheliye, a estratégia de desviar a energia elétrica para alimentar não apenas um rádio-fonógrafo, mas cinco dispositivos iguais, para realizar desejo do protagonista de ouvir a canção de Armstrong e “poder sentir a vibração da música por todo seu corpo”, superando pelas características acústicas de seu esconderijo que “amortecem o som”, garantem que “o componente auditivo da subjetividade do protagonista e sua invisibilidade escópica estejam

interligados” (WEHELIYE, 2005, p. 53). Steinskog acrescenta que ouvir música no estado de invisibilidade dá outro sentido de tempo para o narrador⁸⁰, como se a invisibilidade intensificasse não apenas a experiência sonora, mas também uma temporalidade ou senso de tempo (STEINSKOG, 2018, p. 110).

Mantendo o foco sobre a questão do som e sua relação com o romance, Steinskog ressalta que questão da “vibração” que o narrador quer sentir ao ouvir Louis Armstrong é crucial junto a referência das “frequências mais graves” que aparece no fim do livro e a qual Nyong’o se refere: “Quem sabe eu não fale com você pelas frequências mais graves?”⁸¹ (ELLISON, 1952, p. 450). Steinskog, observa que há algo que assusta o narrador nessa perspectiva, que está relacionada à sua invisibilidade:

Ser invisível e sem substância, uma voz desencarnada, por assim dizer, o que mais eu poderia fazer? O que mais além de tentar dizer a você o que realmente estava acontecendo quando seus olhos estavam olhando? (ELLISON, 1952, p. 450)⁸²

Dessa forma o autor chega à conclusão de que as “frequências mais graves” referem-se, então, ao som como um acontecimento invisível, onde o visível atrapalha nossa habilidade de focar em nele (STEINSKOG, 2018, p. 111). A partir dessa conclusão, ele comenta que prestar atenção aos sons pode abrir outros mundos e o que não parece ter substância, que pode ser um argumento para pensar as obras musicais como potenciais meios de especulação de mundos e cosmologias, algo que comum nas principais referências do som afrofuturista. Ele ainda acrescenta que o foco nas “frequências mais graves” traz atenção também para a fisicalidade do som, onde o som se torna tátil e som e toque coincidem (STEINSKOG, 2018, p. 112).

O argumento de Steinskog envolve um exercício multissensorial, onde ele pede para o leitor “mudar a leitura para as “frequências graves””, por volta dos 20 hertz, como se o ato de leitura fosse “como ouvir um rádio onde você pode sintonizar em uma banda de frequência diferente”, e sua leitura e audição existissem “simultaneamente além da divisão entre ver (com seus olhos) e ouvir (com seus ouvidos)” (STEINSKOG, 2018, p. 112). Consequentemente esse exercício traria à tona as dimensões táteis do texto, não apenas no sentido metafórico, mas multissensorial das vibrações físicas. Essa ação permitiria compreender como a referência de

⁸⁰ “Invisibilidade, deixe-me explicar, dá uma sensação um pouco diferente do tempo, você nunca está exatamente no ritmo. Às vezes você está à frente e às vezes atrás. Em vez do fluxo rápido e imperceptível do tempo, você está ciente de seus nós, aqueles pontos onde o tempo para ou de onde ele salta. E você entra no intervalo e olha em volta. Isso é o que você ouve vagamente na música de Louis”. (ELLISON, 1952, p.7)

⁸¹ No original: “Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you?” (*ibidem*, p. 450)

⁸² No original: Being invisible and without substance, a disembodied voice, as it were, what else could I do? What else but try to tell you what was really happening when your eyes were looking through? (*idem*)

Ellison às “frequências mais graves” traz à tona uma experiência física inerente ao som através da literatura.

Dentro dessa visão metafísica do som, Steinskog (2018, p. 112) argumenta também que as “frequências graves” apontam tanto para o som expressa e comunica. Como exemplo, “dentro do contexto do narrador, as “frequências mais graves” também apontam para a interação entre humanos, entre um “eu” e um “você””, enquanto a mesma abordagem no contexto musical, “no caso de Sun Ra, por exemplo, avança ainda mais em tais interseções [...] mas dentro de um coletivo e, subsequentemente, entre o coletivo humano, o Criador e o universo”. Ou seja, “aqui, frequências graves e vibrações fazem parte de uma estética, cosmologia e uma ética (STEINSKOG, 2018, p.112).

Do ponto de vista do “som pelo som”, “as frequências são materiais cruciais como dimensões materiais e acústicas do som” (STEINSKOG, 2018, p. 112), sendo um denominador comum para todas as instâncias sonoras (notas, ritmo e timbre). “O som material”, observa Steinskog, “é sentido à medida que as frequências vibram no ar comunicando desde os instrumentos [que produzem o som], incluindo as tecnologias sonoras até os corpos” (STEINSKOG, 2018, p. 112). Essa colocação, e toda a questão das “frequências mais graves”, nos remete às duas características da cultura de som jamaicana, uma sonora e outra social (HENRIQUES, 2011, p. 13). Em relação ao som, a cultura jamaicana é uma *bass culture*, marcada por altos volumes e predominância das frequências graves, em relação dos médios e agudos, “e padrões rítmicos que tornam as vibrações sonoras do reggae marcantes e cheias”, enquanto na “cena dancehall o termo “massivo” é usado para a multidão do público e sua experiência intensiva, imersiva e visceral de dominação sonora” produzida pela experiência sonora dos sistemas de som (HENRIQUES, 2011, p. 13).

Essas frequências graves poderosas ressoam com o movimento corporificado e, além disso, se infiltram no espectro cultural para se tornar uma frequência portadora, por assim dizer, dos presentes musicais da África para sua diáspora. Existem padrões, ralentações e sincopações entre essas vibrações auditivas e as respirações, pulsos e batimentos cardíacos das vibrações corporais da multidão. Isso faz uma conexão fonética - onde nenhuma existe etimologicamente - entre a frequência do baixo e a matéria básica, como a personificação corporal da multidão. (HENRIQUES, 2011, p. 13-14)⁸³

⁸³ These powerful low frequencies resonate with embodied movement and furthermore bleed into the cultural spectrum to become a carrier frequency, as it were, for Africa’s musical gifts to its diaspora. There are patternings, entrainments and syncopations between these auditory vibrations and the breaths, pulses and heartbeats of the crowd’s corporeal vibrations. This makes a phonetic connection – where none exists etymologically – between bass frequency and base matter, as the corporeal embodiment of the crowd. (*ibidem*, p. 13-14)

Segundo Henriques (2011, p. 15), Ellison fornece uma renovação da ideia de *bass culture*, ao se referir à ressonância especial das "frequências mais graves" como uma forma de identidade sócio-política e corporal de seu protagonista invisível, cujo desejo dele é estar imerso no som e sentir a vibração da música com todo o seu corpo (STEINSKOG, 2018, p.112).

A *bass culture* (cultura do grave) é uma das vias de comunicação entre comunidades diaspóricas negras através do som, que compartilham em comum as frequências graves como assinatura sonora, como o reggae e o dub jamaicano, e dubstep, jungle, grime, drum &bass londrino. A história dessa música, cujo pioneiros reconhecidos são King Tubby e Lee "Scratch" Perry, é um caso de uma contra-história sonora, que envolve invenção, engenharia técnica e tecnológica, referentes às técnicas em estúdios de gravação e desenvolvimento de sistemas de sons para performances ao vivo, e dimensões políticas histórico-sociais onde o som é um símbolo de conexão, identidade e comunicação tanto no respectivo contexto local, inicialmente na Jamaica, mas que se espalhou pelas américas. Sua propagação apresenta exemplos cuja estruturas das práticas e de som são semelhantes, como cultura de reggae e de sistemas de som no estado do Maranhão, ou nas comunidades Europeias negras no Reino Unido (GILROY, 2017, HALL, 2018).

Henriques (2011, p. 14) escreve que a cultura do grave contrasta à "cultura do agudo", onde a escuta acontece pelos fones de ouvido. Ambas as culturas são adaptadas para e por sua tecnologia fonográfica particular favorecendo formas estéticas particulares. Consequentemente, o modo e maneira de ouvir é diferente: enquanto os sistemas de som oferecem uma experiência sonora compartilhada da música, onde corpo é imerso pelo volume alto e frequências lentas, a privacidade e isolamento é preservada pelos fones e suas limitações de dinâmicas de amplitude e corte das frequências graves. Através da comunhão humana e sua corporalidade, os sistemas de som se estendem como base⁸⁴ de um corpo político, descrito como um "aparato cultural com sua própria estética e um modo único de consumo, escapando e até revertendo a ideologia racista dominante da sociedade"⁸⁵ (HENRIQUES, 2011, p. 14, 15).

Esses é o caso da música reggae que forjou essa resistência a partir das intensidades e da dinâmica das vibrações materiais do próprio som mais ou menos no mesmo momento histórico dos anos 1960 e início dos anos 1970, enquanto era traduzido verbalmente como "*black power*", com base em uma história política que começou

⁸⁴ Segundo Henriques (2011, p. 14) "a base é o meio de produção em que a filosofia materialista marxista é fundada - bem como a superestrutura ideológica."

⁸⁵ No original: the sound system sub-culture has itself been described as a "cultural apparatus,"³³ with "its own aesthetics and a unique mode of consumption," escaping and even reversing the dominant political ideologies of racism of society. (HENRIQUES, 2011, p.14).

com Marcus Garvey⁸⁶ na Jamaica nos anos 1920. Este é o “grave” e a “base” como linha de fundo do som, sobre a qual a cultura do grave construiu as suas vibrações, como nas palavras dos produtores de estúdio (HENRIQUES, 2011, p. 14-15)⁸⁷.

A comunicação cultural da cultura do grave se manifesta de diferentes formas. A cultura do grave foi adotada pela teoria do “*low end*” com um tema de marketing na cena do Dubstep de Londres, como é o caso do álbum “*Untrue*” (2007) do produtor Burial, que exploram sonoridades urbanas londrinas, como o jungle, drum & bass e grime. Musicalmente, ela foi inspiração de inúmeras formas de música eletrônica, principalmente pelas invenções do Dub de King Tubby e Lee Perry e outros engenheiros de sons nos estúdios e *dancehalls de* Kingston, no fim da década de 1960 e início de 1970 (HENRIQUES, 2011, p. 15). “Suas técnicas exploraram tecnologias fonográficas e de gravação para escavar texturas, timbres e profundidades ressonantes do próprio som”⁸⁸ (HENRIQUES, 2011, p. 16).

Henriques considera que o dub como uma forma de “copiar” uma música, sublinhando o que pode ser descrito como o grão de som por Roland Barthes⁸⁹. Ou seja, esse remix pode representar uma subjetividade sonora do músico, seu estilo e técnica própria de releitura de uma faixa, uma identidade sonora. “Da mesma forma, nos limites da música,”, o autor afirma, que as sonoridades jamaicanas fornecem pistas para pensar sobre o domínio sobre a produção do som dos engenheiros de áudio,

“sem recorrer às ideias sobre autenticidade, origens ou fundamentos, ou referir-se às características estruturais de melodias, harmonias ou mesmo ritmos, ou tentar qualquer homologia musical com estruturas sociais e políticas. Em vez disso, essas vibrações dão atenção ao refluxo, fluidez e fluxo das próprias ondas sonoras. (HENRIQUES, 2011, p. 2011).⁹⁰

⁸⁶ Marcus Garvey é um dos grandes nomes do ativismo e pensamento negro, sendo central no movimento de “retorno à África”, descolozinação africana, consciência e unidade da raça negra. (GELEDÉS, 2009) Disponível em: <https://www.geledes.org.br/marcus-garvey/>. Acessado em 9 de janeiro de 2021

⁸⁷ No original: Reggae music forges such resistance out of the intensities and dynamics of the material vibrations of sound itself at about the same historical moment of the 1960s and early 1970s as it was being rendered verbally as “black power,” drawing on a political history that began with Marcus Garvey in Jamaica in the 1920s. This is bass and base as the bottom line of sound, upon which the “vibes” bass culture has been “built,” to use the studio producer’s phrase. (*ibidem*, p. 14-15)

⁸⁸ No original: “Their techniques exploited recording and phonographic technologies to excavate the textures, timbres and resonating depths of sound itself” (HENRIQUES, 2011, p. 15)

⁸⁹ Em O grão da voz, Barthes propõe a metáfora do grão em busca das especificidades em cada voz. O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que atua. Se eu percebo o grão em uma peça musical e concedo a esse grão um valor teórico (a emergência do texto na obra), eu inevitavelmente estabeleço um novo esquema avaliativo que certamente será individual – eu estou determinado a escutar a minha relação com o corpo do homem ou da mulher que canta ou toca, e essa relação é erótica – mas de forma alguma subjetiva [...] (BARTHES, 2012, p. 509, *apud* COSTA, 2018, p.6)

⁹⁰ No original: These are without recourse to ideas about authenticities, origins or essentials, or referring to the structural features of melodies, harmonies or even rhythms, or attempting any musical homology with social and political structures. Instead these vibrations give attention to the ebb, flow and flux of sound waves themselves. (HENRIQUES, 2011, p. 15-16)

Socialmente a cena *dancehall* é uma “cultura de base”, é uma expressão popular, que vem frequentemente das ruas do gueto, repleta de inventividade e criatividade, que é marginalizada e comumente criminalizada pela classe média jamaicana (HENRIQUES, 2011, p. 16). Diante de uma realidade social de pobreza, dificuldades e violência para a maioria dos envolvidos na cena, o sistema de som forneceu um de meio ou estilo de vida. As sessões que ocorrem todas as noites da semana, durante o ano inteiro, e envolvem o trabalho de montagem dos sistemas pelas equipes e a frequência de multidões se estabeleceu como uma resistente instituição social e cultural, que em termos de importância econômica, identificação e números compara-se à times de futebol locais ou igrejas jamaicanas (HENRIQUES, 2011, p. 16)

Para o autor, outra razão para o interesse na investigação do sistema de som jamaicano, como um contraste extremo do espectro social das vanguardas experimentais clássicas da tradição europeia, comumente institucionalizadas, que a musicologia tradicional deu atenção historicamente. Ele aponta que as experimentações sonoras feitas nos inícios dos anos 1970 por Lee Perry em seu estúdio *Black Ark* eram semelhantes aos que aconteciam em Paris com as composições espectrais, como de Gerard Grisey. Essas semelhanças comumente esquecidas pela tradição musicológica é um dos exemplos de apagamento histórico que visão eurocêntrica prática relegando as práticas musicais negras populares à ideia de “tradicionais” ou “arcaicas”, ignorando sua inventividade técnica e suas experimentações sonoras, estabelecendo diferenças que reforçam ideologias racistas e colonialistas.

Dessa forma a concepção da afro-modernidade é necessária como uma formalização de uma afro perspectiva histórica da música moderna e do som no século XX, um contra-história sonora, adotada nas discussões de Nyong’o. O centro do argumento é a influência da invenção do fonógrafo fim do século XIX que permitiu de separar os sons das fontes que os (re)produziam, e conseqüentemente gerou uma nova oralidade e musicalidade na cultura negra no século XX, embora a oralidade sempre foi uma tecnologia para nas culturas negras (WEHELIYE, 2005, p. 19).

Além disso, o pensamento de Weheliye é importante para conectarmos as questões das frequências graves e a construção de uma contra-história (STEINSKOG, 2018, p. 13). Steinskog observa que a figura das “frequências mais graves”, uma ideia de um texto literário, mas que é ouvido no dub e nos sistemas de som, representa uma das histórias “escondidas” da música negra, uma espécie de história de “fantasmas”. Weheliye argumenta que a palavra dub têm conotações homonímicas de *duppy*, palavra jamaicana para espírito ou fantasmas e, assim,

as versões de dub oferecem não apenas uma cópia, mas um novo espectro da canção original, criada com os delays e reverbs, que por vezes é mais conhecida que a versão original.

No argumento de Weheliye, essa história “fantasma” é amparada conceitualmente pelo encontro do conceito de “estranho”, referente à uma dupla existência de Freud e dupla consciência de Dubois, onde ambas descrevem a condição diaspórica, de indivíduos “que não estão em casa”. “A combinação de uma dupla existência e dupla consciência vem transversalmente como talvez a experiência paradigmática da modernidade”⁹¹ e como efeito da definição da afro-modernidade (STEINSKOG, 2018, p. 13). Como os conceitos de Freud e Dubois remetem às referências de espíritos, fantasmas e espectralidade, tal dimensão assombrada aponta para outras formas de conceitualizar história ou contra-histórias como Gilroy (2017) e Derrida (1994), observa Steinskog (2018, p. 13).

O autor busca extrair dessas discussões e metáforas da história os fundamentos para se pensar uma contra-história sonora, onde a espectralidade ou assombração não é necessariamente visual, nem sombria, mas um eco ou reverberação (STEINSKOG, 2018, p. 13). Esta perspectiva parece estar implícita também na introdução de Weheliye, onde ele se refere ao clássico de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, “Dialética do Iluminismo” mas, seguindo Jonathan Sterne, muda os termos para um “Ensonimento”⁹² e sublinha a dimensão acústica, comenta Steinskog (2018, p. 13). E, embora não seja novo argumentar por histórias paralelas na chamada modernidade, Steinskog considera que o argumento de Weheliye, pode esclarecer como tal período pode ser desafiado por uma combinação do som e do africano, e assim que o Estudos do Som Negro, ou a afro-modernidade sonora como Weheliye a chama, “chega à intenção de dizer algo sobre as categorias que também foram tidas como certas na modernidade” (STEINSKOG, 2011, p. 13).

Compreendemos que a visão de Weheliye se aprofunda na investigação da dimensão dos aparatos tecnológicos materiais, em especial, de aparatos eletro-eletrônicos no desenvolvimento da música negra na modernidade e ao mesmo tempo oferece um olhar amplo e rizomático da história da música negra no Ocidente. Segundo o autor:

[...] embora o surgimento do fonógrafo sugira o mais óbvio ponto de entrada na "Afro-modernidade sonora", dada as claras dimensões tecnológicas deste encontro tão central para a cultura global do século XX, teremos que lançar uma rede histórica mais

⁹¹ No original: “The combination of a double existence and double consciousness comes across as perhaps the paradigmatic experience of modernity” (STEINSKOG, 2018, p.13).

⁹² No original: During the “Ensoniment,” however, music came to be heard as the most rarefied of the arts, but only insofar as it interfaced with the mathematicism of certain types of classical music that eschewed sensory pleasure and the body in favor of the ‘higher’ regions of the mind; thus the idea of “absolute music” was born. (WEHELIYE, 2005, p. 10)

ampla e sintonizada de forma diferente, que considere o lugar oprimido da escrita - tanto em um sentido limitado como geral - e oralidade frente a escravidão do Novo Mundo, a fim de enfrentar a singularidade dos sons negros à medida que ricocheteiam entre os "humanos" e as tecnologias modernas de informação. (WEHELIYE, 2005, p.3-4)⁹³

Mas, como posto anteriormente, há uma dimensão tecnológica que poderia ser chamada de tecnologia cultural, que envolve modos de transmissão, manutenção e transformação das culturas negras pela oralidade, assim, o meio sonoro foi a principal interface tecnológica das populações afrodiáspóricas. E há uma dimensão da tecnologia, onde ela possibilita novas invenções culturais - novas formas musicais e de produção de som, e ao mesmo tempo ela potencializa a transmissão, manutenção e transformação da cultura. Essas duas dimensões estão imbricadas para se pensar a música negra afrodiáspórica, assim como o som afrofuturista, e essa relação permite esclarecer como que as formas musicais culturais negra são modernas e ao mesmo tempo refuta a epistemologia que fundou a modernidade, oferecendo uma outra visão desse período (GILROY, 2017, p. 159).

Já Steinskog observa a possibilidade de uma contra-história sônica quando Weheliye interroga o local oprimido da escrita em relação a oralidade como uma importante parte da Afro-modernidade sonora, conectada também com desenvolvimentos tecnológico e ressalta a significância da frase “a singularidade dos sons negros” para a importância do som das culturas afrodiáspóricas, diante do fato que o som para essas culturas continua sendo um dos principais campos, embora não seja o único, de teorização da não essencialização das formações culturais afrodiáspóricas às correntes da modernidade ocidental (STEINSKOG, 2018; p. 15; WEHELIYE, 2005, p. 5). Dessa forma, tal argumento sobre o som como a principal modalidade de articulação contribui para marcar uma grande diferença entre as compreensões ocidental e afrodiáspórica da modernidade, afirma o autor. “Ao discutir a questão sobre o lugar do som, essas diferenças entram em jogo, e as questões sobre os sentidos (ouvir versus ver) e sobre a mídia (escrever versus oralidade) tornam-se cruciais”⁹⁴ (STEINSKOG, 2018, p. 16). O

⁹³ No original: [...] while the appearance of the phonograph suggests the most obvious point of entry into “sonic Afro-modernity,” given the clearly technological dimensions of this summit so central to twentieth-century global culture, we will have to cast a wider and differently tuned historical net that considers the vexed place of writing both in a limited and general sense—and orality vis-à-vis New World slavery, in order to come to grips with the singularity of black sounds as they ricochet between “humans” and modern informational technologies.(WEHELIYE, 2005, p.3-4)

⁹⁴ No original: By discussing the question about the place of sound and the sonic, these differences come into play, and questions about the senses (hearing versus seeing) and about media (writing versus orality) become crucial. Weheliye’s argument seems to presuppose that the answer to questions about the “principal modality of cultural articulation” at the same time will point to cultural differences (STEINSKOG, 2018, p. 16).

argumento de Weheliye parece pressupor que a resposta às perguntas sobre a "modalidade principal de articulação cultural" ao mesmo tempo apontará para diferenças culturais, embora isso não signifique separar a África e a Europa por qualquer diferença essencialista com base na visão como antagonista da audição, ou literatura contra a música, aponta Steinskog (2018, p. 16). Na realidade, Weheliye reivindica por articulações históricas que nos levam a diferentes manifestações e modalidades culturais, que podem ser chamadas de reverberações rizomáticas da afro-modernidade sonora (WEHELIYE, 2005, p. 5). Steinskog observa que essa colocação reverbera na introdução do Atlântico negro de Gilroy (2017), mas nos parece mais correto dizer que a afro-modernidade de Weheliye é um complemento ao pensamento de Gilroy. Pois, enquanto Weheliye tem como foco central a influência das tecnologias fonográficas na cultura negra, Gilroy dedica-se às imbricações sócio-políticas da hibridizações culturais negras no Ocidente, esquivos de posições mercadológicas e determinações em relação das indústrias culturais por partes de artistas, que produzem e determinam entendimentos independentes de suas próprias posições em relação ao grupo social e o papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social. Aqui se leva em consideração a localização geográfica e premissas e regras estéticas durante a modernidade, que são “moldados por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana” (GILROY, 2017, p. 159).

2.1.3 O anjo da história

Essa visão de uma contra história sonora relaciona-se ao argumento de “O Último Anjo da História” (AKOMFRAH, 1996) onde o blues é uma tecnologia abstrata que impulsiona a emergência de diversos outros gêneros musicais. “A continuidade do “impulso do blues”, no entanto, bem como a transformação contínua da música emergente, pode de uma forma diferente se relacionar tanto com o passado, com o presente, e para o futuro”⁹⁵ (STEINSKOG, 2018, p. 50). Aqui, o som representa a distância de espaço e tempo dentro da história da música negra, onde elementos sonoros vão atravessando o espaço – da África para a diáspora – e o tempo – como os desenvolvimentos musicais dessas comunidades. Esse processo acontece através das dimensões tecnológicas que estão presentes no discurso

⁹⁵ No original: The continuity of “the blues impulse,” however, as well as the continuous transformation of the emerging music, may in a different way relate both to the past, to the present, and to the future (STEINSKOG, 2018, p. 50).

afrofuturista, uma tecnologia cultural e pela tecnologia utilitarista – instrumentos, equipamentos de gravação e reprodução.

Outro ponto que o filme traz é a relação com o texto de Walter Benjamin “O anjo da História” (2012). A partir da análise do quadro de Paul Klee “Angelus Novus” (1920) Benjamin desafia a compreensão de “progresso” dentro da filosofia da história tradicional europeia, diante do fato que o texto foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Steinskog, Benjamin apresenta a perspectiva do anjo em relação ao futuro que parece ser inevitável:

o progresso é uma tempestade, e o anjo é soprado no futuro, sem qualquer possibilidade de resistência. O futuro é “invisível” para o anjo, ele (o anjo é genérico) está de costas para o futuro, seu o rosto está voltado para o passado e ele vê uma única catástrofe crescente, destroços após destroços, progredindo como uma catástrofe contínua. A tempestade do progresso tem sua origem no Paraíso, isto é, no início; nesse sentido, a história também é uma catástrofe contínua (STEINSKOG, 2018, p. 40)⁹⁶

Steinskog argumenta, que essa história descrita por Benjamin não representa necessariamente toda a história, ou uma história universal. Uma das críticas que o autor sofre é ele estar em débito com a tradição e pensamento judaico, que durante a Segunda Guerra foram “proibidos de investigar o futuro” (STEINSKOG, 2018, p.50). Contudo, o que é mais relevante aqui, são as semelhanças que o autor aponta sobre o futuro invisível que Benjamin escreve em relação ao afrofuturismo, que está relacionada com a imaginação do futuro (STEINSKOG, 2018, p. 40).

Como exemplo, o autor compara o pensamento do futurismo italiano (1917) que desejava a ruptura com a tradição, a história e com o passado. “Em algum, sentido eles queriam o apocalipse, dele surgiria o novo mundo futurista”⁹⁷ (STEINSKOG, 2008, p. 40). Enquanto para o afrofuturismo, o apocalipse já aconteceu, como podemos ouvir na abertura do filme “Space is the place” (CONEY, 1972): “É depois do fim do mundo; você não sabe disso ainda?”⁹⁸

Dessa maneira, Steinskog considera crucial a compreensão de estar após o fim do mundo para interpretar a diferença entre o “Último Anjo da História” de Akomfrah e o “Anjo da História” de Benjamin. O autor observa que embora o mundo tenha acabado, há uma

⁹⁶ No original: “progress is a storm, and the angel is blown into the future, without any possibility of resistance. The future is “invisible” for the angel, he (the angel is gendered) has his back towards the future, his face is turned towards the past, and he sees one single, growing catastrophe, wreckage upon wreckage, progress as a continuous catastrophe. The storm of progress has its origin in Paradise, that is to say, at the beginning; in that sense history too is a continuous catastrophe (*ibidem*, p.40)

⁹⁷ No original: In a sense, they wanted the apocalypse, and from there to create a new, futurist, world (STEINSKOG, 2008, p. 40).

⁹⁸ No original: “It’s after the end of the world; don't you know that yet?” (CONEY, 1972)

possibilidade de futuro em “O Último Anjo da História”, com a movimentação entre o passado e futuro do personagem protagonista, Ladrão de Dados. Além disso, existem semelhanças com o entendimento da figura do anjo com o personagem do filme, segundo Steinskog (2018, p.41).

O autor escreve que a figura dos anjos é encontrada em diferentes culturas, porém a origem da palavra vem do grego “*angelos*”, que significa mensageiro. Assim, o personagem seria um mensageiro entre passado e futuro, que também poderia ser chamado de arquivista, ou ainda ser comparado à “equipe de arqueólogos africanos do futuro” de Eshun (2003) (STEINSKOG, 2018, p. 42). “Anjo, arquivista ou arqueólogo, essas figuras refletem diferentes maneiras de lidar com a história e mensagens (comunicação e transmissão) através do tempo e do espaço”⁹⁹ (STEINSKOG, 2018, p. 42). O exercício de reconstrução da memória feita por Eshun (2003) é feito pelo Ladrão de Dados, já que ele viaja no tempo, para frente e para trás, ao longo da história para encontrar vislumbres e pedaços de conhecimento histórico, o que faz ele ocupar um lugar intermediário no tempo. Steinskog observa que esse entre-lugar, representado pela encruzilhada onde Robert Johnson encontrou “o diabo”¹⁰⁰ ou pelos os anjos que transitam como mensageiros de domínios diferentes, como o terreno e o divino, entre vivos e mortos, é uma forma de atravessar fronteiras, ou “transgredir fronteiras regularmente” (STEINSKOG, 2018, p. 42).

Esse jogo de tempos históricos, nos fazem retornar à ideia da “mesma mudança” e do “impulso do blues”, onde ela não representa apenas estratos da música negra, mas uma ferramenta que permitiria apontar conexões arqueológicas e genealógicas com as práticas musicais africanas, como a forma pergunta e resposta (STEINSKOG, 2018, p. 50). As formas musicais na música negra diaspórica contém essas dimensões, que são percebidas como “uma memória cultural onde essa memória – o passado, a história foi mantida viva” (STEINSKOG, 2018, p. 50). Essa memória se manteve e se desenvolveu em espaços de comunhão e rituais, como terreiros, igrejas e celebrações como festas de ruas onde dimensões musicais e experiências sonoras são o principal ato de comunicação comunitário (STEINSKOG, 2018, p.51). Portanto, “a música negra ao mesmo tempo se relaciona com e identifica "todo um grupo

⁹⁹ No original: Angel, archivist, or archaeologist, these figures reflect different ways of dealing with history and messages (communication and transmission) across time and space (STEINSKOG, 2018, p.42).

¹⁰⁰ Esse é o mito recorrente sobre o surgimento do blues e, consequentemente, foi usado no roteiro de “O Último Anjo da História”.

de pessoas", também como uma espécie de dimensão racial, como uma dimensão sonora do coletivo em sua relação com o passado e o presente"¹⁰¹ (STEINSKOG, 2018, p. 54).

2.1.4 A viagem sonora no tempo

Diante disso, a ideia da viagem sonora no tempo proposta por Steinskog para relacionar essa dimensão temporal da música negra com o afrofuturismo é muito pertinente. A partir do pensamento da “mesma mudança”, Steinskog (2018, p. 66) vê as transformações da música negra “uma dimensão de temporalidade - ou uma compreensão do tempo e/ou história onde algo semelhante ou idêntico é repetido em momentos temporais, mudando, mas não mudando tanto que as semelhanças se tornem irreconhecíveis”. O autor argumenta essa visão pode desestabilizar a história linear da música negra diante das tendências de voltar e avançar no tempo, já que a linearidade é comum em discursos musicológicos, e muitas vezes fomenta a discussão sobre “progresso” ou “desenvolvimento” na música, que domina muitos dos escritos sobre música, inclusive nos debates afrofuturistas, como já vimos anteriormente. (STEINSKOG, 2018, p.67).

Essa viagem sonora no tempo, se manifesta por exemplo no intervalo de tempo entre o antigo Egito até um futuro espacial, o que oferece possibilidade de retroceder e avançar simultaneamente no tempo (STEINSKOG, 2018, p. 67). Embora essa estrutura esteja mais próxima de questões estéticas ou ideológicas, ou um conteúdo afrofuturista do que das manifestações sonoras, observa Steinskog. Esse é caso de Sun Ra, cujas suas próprias composições indicam mundos sonoros que atravessam os diferentes períodos temporais, sem reproduzir precisamente a sonoridade de um tempo, como por exemplo o caso da “Antiga Aietiópia”¹⁰², título de uma de suas composições do álbum “*Jazz in Silhouette*” (1959), mas como uma ficção sônica. Ou seja, “uma sonoridade imaginária, onde ouvimos uma versão de como o mundo antigo poderia soar, como podemos imaginar os sons de um passado distante (um paralelo a um futuro imaginário)” (STEINSKOG, 2018, p.67), construída pela rítmica da bateria, assim como o uso de melodias da flauta transversa, as figuras rítmicas do piano, para passar a ideia sonora de uma música que soa ritualística, mas não deixa de ser um eufemismo para a ideia do “antigo”, argumenta Steinskog (2018, p. 67)

¹⁰¹ No original: Black music at the same time relates to and identifies “an entire group of people,” also as a kind of racial dimension, as a sonic dimension of the collective in its relation to the past and the present. (STEINSKOG, 2018, p.54)

¹⁰² O nome original da composição é “*Ancient Aiethiopia*”.

Com isso, “mesmo sem quaisquer dimensões arqueológicas, sem nenhuma história da música como ela soava então” (STEINSKOG, 2018, p. 67), Ra estabelece uma das estruturas da viagem no tempo sonora, que é a experiência de ouvir sua música voltar ao tempo antigo, e “ouvindo essa música, participamos do processo de viagem no tempo mesmo como membros da audiência” (STEINSKOG, 2018, p. 67). Por outro lado, o som também pode nos orientar para o futuro. Nesse sentido, o futuro é profetizado e torna-se audível aqui e agora (STEINSKOG, 2018, p. 68). Ou seja, “a música, nesse sentido, não vem apenas do futuro, e não está apenas predizendo o futuro”, o que significa um paradoxo em que ouvimos o futuro antes mesmo dele soar (STEINSKOG, 2018, p. 68).

Steinskog considera de que “imaginar” o passado e o futuro são parte do mesmo processo, embora o entendimento comum do tempo e da história pode contribuir com alguns paradoxos, que resultam em diferentes desafios para a imaginação (STEINSKOG, 2018, p. 68). Diante disso, o autor vai propor duas abordagens para essa questão, sendo a primeira a ficção sônica de Eshun (1998). Enquanto a segunda, envolve considerar que toda música é ouvida “aqui e agora”, mesmo uma música do passado (STEINSKOG, 2018, p. 68). Esta pode ser uma forma de discutir a música escrita e a performance dela ou analisar uma obra musical. Embora, isso possa ser relacionado à música “clássica” ela também pode ser usada na discussão dos sons do afrofuturismo, considerando algumas diferenças (STEINSKOG, 2008, p. 68). Segundo o autor, a primeira diferença seria que nas práticas musicais afrofuturista não há partitura escrita, física, já que qualquer performance pode ser roteirizada como uma “partitura”. Isso pode acontecer a partir de uma forma pré-estabelecida por um determinado gênero, ou pela comunicação ao vivo pelos músicos, ou ainda a gravação de uma música pode servir como esquema de uma peça (STEINSKOG, 2008, p. 68). Contudo, o principal interesse nesse debate não é a questão do ouvir “aqui e agora”, mas “como essa escuta abre espaço para outras histórias, outros tempos e outros espaços” (STEINSKOG, 2008, p. 68). Esse interesse é comum aos argumentos de Eshun e os efeitos das ficções sônicas, como veremos no próximo capítulo.

Steinskog aponta para outra dimensão da viagem no tempo sonora, que é o uso de samples. Ele argumenta que enquanto as amostras de som em um sentido se assemelham às citações, em outro há um sentido literal e mais concreto de suas reutilizações (STEINSKOG, 2018, p. 68). O autor observa que uma citação pode ser feita em outro instrumento ou uma nova versão da música, com uma instrumentação diferente, logo sons diferentes, e ainda ela ser reconhecida. No entanto, a experiência do reconhecimento de um sample é diferente, principalmente se ele estiver misturado com outros sons em uma faixa, segundo Steinskog

(2018, p. 69), no sentido dela ativar memórias, conexões histórias, afetos, quebras de expectativas, criar contradições sonoras misturando samples de gêneros ou práticas tidos como distantes, como por exemplo, a música de Sebastian Bach e funk carioca¹⁰³. Aqui, o autor nota que embora as características dos gêneros e sua historicidade possam ser uma forma de viagem no tempo sonora, há uma dimensão entre os gêneros musicais que são aplicáveis, como por exemplo a utilização de trechos de discos de soul e funk dos 1960 e 1970 para criar as batidas de hip-hop nas décadas seguintes. Esse é um contexto que a ideia da “mesma mudança” auxilia na argumentação de Steinskog, pois a ideia ao mesmo tempo que pressupõe os gêneros e suas variações, ela contesta as diferenças inscritas entre eles (STEINSKOG, 2018, p.69).

É evidente que a capacidade de reconhecimento do estilo musical, combinações instrumentais, por exemplo, são importantes para a interação de diferentes momentos temporais reunidos e soando simultaneamente (STEINSKOG, 2018, p. 70). A ideia da viagem no tempo sonora é um elemento de escuta da música entre gêneros e culturas, que não está restrita ao afrofuturismo, nem à música negra. Contudo, dentro do contexto do afrofuturismo, há diferentes possibilidades de leituras e interpretações diferentes desses sons, já que esse paralelo sonoro está relacionado a muitas dimensões encontradas no discurso e na estética afrofuturista, observa Steinskog (2018, p. 70).

À vista dessa visão, os samples permitem “viagens no tempo”, pois um sample criaria uma experiência temporal, onde as músicas do presente são construídas e ressignificam sons do passado. Assim, o sample representa uma forma de continuidade de práticas e tradições fragmentadas em som, seguindo a proposta afrofuturista de construir futuros a partir do passado.

Ouvimos essa experiência sonora temporal na música “Melodia” (2020) do duo de free jazz Radio Diáspora, formado por Romulo Alexis e Wagner Ramos, que exploram conexões entre as tradições da música negra brasileira e da música negra norte-americana experimental. Nessa música o duo samplea a introdução da canção “Pérola Negra” (1975) de Luiz Melodia, compositor e cantor negro brasileiro que produziu discos importantes na discografia da música negra brasileira durante sua carreira.

A composição do exemplifica o sample como uma “viagem no tempo”, sua ressignificação, assim como também um caso de hibridismo cultura negros, onde a música

¹⁰³ Esse é o caso da música “Bum bum tam tam” do Mc Fioti (2017) que utiliza trechos da “Partita em Lá menor” de Bach. Para conferir o resultado: https://www.youtube.com/watch?v=_P7S2IKif-A&ab_channel=CanalKondZilla

brasileira e o free jazz são combinados. O loop criado com a introdução da canção de Luiz Melodia pelo duo causa uma suspensão do tempo diante do “eterno retorno” (CAESAR, 2008) dos ataques de acordes. Para quem reconhece a música original e não sabe do contexto no qual o fragmento está inserido, essa repetição pode criar uma expectativa de ouvir algo conhecido, porém essa sensação se transforma enquanto as repetições se sucedem e as camadas melódicas e percussivas executadas pelos músicos revelam um novo contexto para o obstinado do fragmento do passado.

2.1.5 Eletrificações futuras

Toda a discussão até o momento acerca do som afrofuturista, em especial a discussão da “mesma mudança” de Baraka (2010) apresentada por Steinskog, o passado e o presente estão inscritos, mas de forma menos óbvia a ideia da “mesma mudança” aborda o futuro, observa Steinskog. Há passagens do texto que Baraka fala explicitamente sobre o futuro, onde ele escreve sobre “o som que virá”, faz referências a mistura de diferentes tradições e a possibilidades futuras da eletrônica:

Por exemplo, o uso de música indiana, antigos *spirituals*, mesmo *licks* de blues fortemente rítmicos (e logo dispositivos eletrônicos), por novos músicos apontam para o fechamento final no espectro do som que virá. Uma música realmente nova, realmente abrangente. Todo o povo. (BARAKA, 2010, p. 215)¹⁰⁴

Para Steinskog, de um ponto de vista atual, as previsões acima podem ser vistas nos trabalhos de Moor Mother em seu álbum “Fetish Bones” (2016), onde gravações históricas, manipulações eletrônicas e a voz da artista são misturados. Trabalho similar é a trilogia de Matana Roberts, “COIN COIN” (2011, 2013, 2015), mas há outros álbuns reunindo o passado e o presente, e possivelmente o futuro, comenta o autor (STEINSKOG, 2018, p.57).

Há exemplos brasileiros dessa especulação do som do futuro como a Orquestra percussiva Aguidavi do Jejê, que é formada por 15 músicos-ogãs com idade entre 10 e 29 anos, cuja base é o Terreiro do Bogun, local estratégico para a revolta dos Malês (1835) influenciada pelos toques de candomblé da nação Jejê-Mahin, utiliza voz, violão e eletrônicos em suas apresentações.

Outro exemplo são as produções da cantora e compositora Jussara Marçal, com seu grupo Metá Metá e seus discos solos, que misturam música de candomblé, rock, improvisação livre e experimentalismos eletrônicos. O disco “Anganga” (2015), realizado junto do músico

¹⁰⁴ No original: For instance, use of Indian music, old spirituals, even heavily rhythmic blues licks (and soon electronic devices), by new music musicians point toward the final close in the spectrum of the sound that will come. A really new, really all-inclusive music. The whole people. (BARAKA, 2010, p. 215)

experimental Cadu Tenório, é um exemplo radical da interação entre músicas tradicionais negras e eletrônicas. O álbum apresenta reinterpretações contemporâneas de vissungos e cantos do congado recolhidos por Aires da Mata Machado Filho em São João da Chapada, com sonoridades abstratas, ruídos, distorções e fragmentos das gravações e da voz da cantora.

Por fim, a música de Chico Science e Nação Zumbi que misturou as influências do *pop* global como a música eletrônica de pista, rock, rap com os sons e ritmos do maracatu nos anos 1990. Esses são alguns exemplos de hibridizações culturais e uso de eletrônicos que representam possibilidades contemporâneas da música afro-brasileira a partir da visão de Baraka.

Steinskog traz a referência do saxofonista de jazz Eddie Harris e seu uso do Varitone¹⁰⁵ nos anos 1960, que ilustra a passagem “mesmo *licks* de blues fortemente rítmicos (e logo dispositivos eletrônicos)”. O primeiro álbum onde Harris utiliza o “saxofone eletrônico” é “*The Tender Storm*” (1967), mas seu uso é mais presente nos álbuns “*The Electrifying Eddie Harris*” (1967) e “*Plug Me In*” (1968), portanto Baraka não os ouviu, já que seu texto é de 1966, contudo sua especulação parecia certa em relação aos elementos que integrariam os sons futuros. Pois, nos álbuns de Harris, ele usa os efeitos do dispositivo eletrônico mais intensamente, integrando os efeitos como parte de seu som, mas sua música é ainda fortemente baseada na rítmica, harmonia e forma do blues (STEINSKOG, 2018, p. 57).

Outro autor que aborda as explorações de Harris é George Lewis (2007; 2008). Steinskog observa que há uma dimensão contra-histórica onde a importância de Harris daria o lugar de pioneirismo na invenção do jazz eletrônico, invés do nome de Miles Davis. O autor acrescenta que enquanto a música Harris ser visto como mais popular em relação às experimentações de Miles, essa contra-narrativa “traz à tona como os experimentos sonoros” não são restritos apenas a músicas consideradas “mais experimentais”, já que num sentido mais amplo a música de Harris não necessariamente *mainstream*. Dessa forma o argumento de Lewis ressoa no entendimento de Baraka em relação do R&B e *New Thing*, onde manifestações populares e de vanguarda têm mais em comum do que uma visão tradicional desses movimentos.

É possível ver as dimensões do futuro sonoro da música negra apontados por Baraka nas linhas escritas por Lewis (2008) sobre o álbum “*Plug me in*” de Harris:

Em contraste, a capa o um álbum de 1968 do saxofonista Eddie Harris, apresentando seu rosto largo e sorridente posicionado confortavelmente atrás de um dispositivo

¹⁰⁵ “O Varitone era um saxofone amplificado e unidade de efeitos, desenvolvido e vendido pela companhia Selmer em 1967” (DUFFY, S/D, p.4).

eletrônico musical ao qual seu sax está conectado, convida rindo o ouvinte para ‘me conectar’. O título do álbum ao vivo subsequente de Harris¹⁰⁶, lançado em 1969, um ano antes do “*Bitches Brew*” de Miles Davis, avisa sobre a “alta tensão”. Por volta de 1965, Harris se tornou um dos primeiros músicos em qualquer campo a experimentar seriamente, em concerto e em discos, com novas tecnologias musicais de processamento em tempo real, forjando uma conexão incisiva entre técnicas de música eletrônica, técnicas instrumentais acústicas estendidas, e o funk caseiro. (LEWIS, 2008, p.147)¹⁰⁷

Na visão de Baraka a música de Harris é contemporânea, porém ela está mais alinhada com o R&B do que com as vanguardas negras dos anos 1960. Enquanto Lewis, ao localizá-lo antes de Davis, revela parte de uma dimensão contra-histórica no desenvolvimento do que poderia ser chamado de Música Eletrônica Negra, como também aponta para como experimentos sérios com tecnologia de som podem existir em outros tipos de música além dos considerados de vanguarda (STEINSKOG, 2018, p. 58). Steinskog acrescenta que Harris, nesse sentido também desafia as narrativas históricas, pois a eletrificação do jazz frequentemente é escrita seguindo a linha dos diferentes grupos de Davis nos anos 1970 e suas adaptações de elementos do funk de James Brown e Sly and the Family Stone, enquanto a linha funk de Harris parece ser menos popular (STEINSKOG, 2018, p. 58). Dessa forma, Lewis aponta para outra trajetória história a partir do uso da eletrônica e instrumentos elétricos por Harris, como pianos e órgãos eletrônicos, o Varitone e o Echoplex, um eco de fita comum nos anos 1960, no saxofone, antecipou em dois anos as experimentações de Davis (LEWIS, 2008, p. 147).

O nome de Harris volta a ser citado em outro contexto por Lewis (2007), desta vez ao lado dos produtores musicais Charles Stepney e Muhal Richards. Segundo o autor, esses músicos, sem apoio institucional, foram pioneiros na adoção de uso de tecnologias eletrônicas musicais de processamento em tempo-real dentro dos recursos que tinham (LEWIS, 2007, p. 63). Steinskog observa um aspecto interessante dessas descrições de Lewis que ressalta as tecnologias de processamento em tempo real é que esse ponto pode ser visto como uma ponte entre a produção de estúdio e a performance ao vivo. Além disso, Lewis aponta que Davis estava consciente da produção de Harris, considerando que o trompetista gravou a composição “Freedom Jazz Dance” em 1967, no álbum “*Miles Smiles*” (LEWIS, 2018, p. 147).

¹⁰⁶ “High Voltage” (1969) foi gravado ao vivo em Shelly's Manne-Hole, Hollywood e The Village Gate New, Nova Iorque.

¹⁰⁷ No original: In contrast, the cover of a 1968 album by saxophonist Eddie Harris, featuring his broad, smiling visage positioned comfortably behind an electronic music device to which his horn is connected, laughingly invites the listener to ‘Plug Me In’. The title of Harris’s subsequent live album, released in 1969, a year before Miles Davis’s *Bitches Brew*, warns of ‘High Voltage’. Around 1965, Harris had become one of the first musicians in any field to seriously experiment, in concert and on records, with the new real-time music technologies, forging a trenchant connection between advanced electronic music techniques, extended acoustic instrumental techniques, and down-home funk. (LEWIS, 2008, p. 147)

Nesse período na década de 1960, antes da fase elétrica de Miles Davis, diferentes músicos mostravam uma atitude experimental construindo ou inventando novos dispositivos sonoros, enquanto sintetizadores e teclados eram parte dessas experimentações, ao lado do Varitone ou do Echoplex apontados por Lewis. Steinskog argumenta que os diferentes elementos do som do futuro de Baraka, já estariam disponíveis, aguardando serem misturados (STEINSKOG, 2018, p. 58). Para o autor os dispositivos eletro-eletrônico podem ser vistos mais como um artifício do que uma tecnologia musical em si, e tal argumento estaria de acordo com várias tecnologias que “falharam”, cujo seu fracasso é visto como uma possível prova de dimensões pouco sérias para experimentos sonoros, que poderia ser estendido para outros modos alternativos de música, como a técnica de Rashaan Roland Kirk de tocar vários saxofones simultaneamente (STEINSKOG, 2018, p. 58). Tal julgamento está diretamente ligado à compreensão normativa de como os instrumentos deveriam ser usados, que a música negra carrega uma larga história de ruptura com tal compreensão (STEINSKOG, 2018, p. 59).

Um exemplo dentro desse contexto histórico, é quando John Coltrane começou a usar suas novas técnicas de som, que mesmo sendo visto como uma quebra de normas e uso de técnicas estendidas no saxofone, sofreu críticas. Outro exemplo é a subversão cometida com os toca-discos feitas pelos Dj’s de hip-hop nos anos 1970, um “uso errado” que criou um novo instrumento e técnica musical e revolucionou a música moderna (STEINSKOG, 2018, p. 60).

Aqui, no entanto, há um paralelo musical de como as ruas encontram seu próprio uso das coisas, no sentido de que o abuso técnico do equipamento obviamente traz consigo novos sons e novos ambientes sonoros. Estender o campo sonoro, mesmo com dimensões que seriam vistas como excêntricas, é, portanto, ao mesmo tempo, um desafio para pensar o que poderia ser o som no futuro. (STEINSKOG, 2018, p. 60)¹⁰⁸

Uma leitura do som como “excêntrico” só parece possível a partir de uma perspectiva que vê uma prática musical e sonora como tal. Parece mais um exemplo onde a diferença entre Afrológica e Euroológica (LEWIS, 1996) se manifesta, pois enquanto a primeira vê esses abusos como processos de invenção, elaboração e desenvolvimento de novas formas do fazer musical, a segunda parece oferecer as bases que justificariam as críticas diante dos experimentos e “fracassos” musicais.

Dessa maneira, Steinskog argumenta que o Varitone pode ser visto como uma versão inicial do EWI (instrumentos de sopro eletrônico), um sintetizador controlado pelo sopro e ergonomia é próxima ao de saxofone permitindo que sons comumente associados aos teclados

¹⁰⁸ No original: Here, however, is a musical parallel to how the streets find their own use of things, in the sense that abuse of technical equipment obviously brings along new sounds and new sonic environments. Extending the sonic field, even with dimensions that would be seen as eccentric, is thus at the same time a challenge to think what sound could be. (STEINSKOG, 2018, p. 50)

e sintetizadores fossem explorados por sopristas. O instrumento é utilizado até hoje por Marshall Allen, saxofonista da Arkestra de Sun Ra, e foi muito utilizado nos anos 1980 e 1990 por Michael Brecker. Ambos os instrumentos são exemplos do “futuro do passado” estando em acordo com as visões de Baraka e o potencial para reler a história das tecnologias sonoras e experimentações apontado por Lewis, que ilustra onde pode-se encontrar a resposta de sua indagação sobre o que som diria do afro-futuro (STEINSKOG, 2018, p. 60, 96; LEWIS, 2008).

Assim, para Steinskog o que é mais interessante nessa discussão é observar que a ideia da mesma mudança não se trata apenas de discutir o presente em relação ao passado, ou história e a memória, como também há uma perspectiva de futuro, no sentido que o futuro será de outras mudanças do mesmo núcleo cultural. O futuro sobre o qual Baraka escreve, observa Steinskog, é do hibridismo cultural entre as culturas negras e culturas de outras origens como as indianas (vide o casal Coltrane), das formas de manutenção culturais e formas musicais negras agregadas à novas tecnologias, como dispositivos elétricos. Embora o texto seja de 1966, o número de “aparelhos elétricos” encontrados e ouvidos pelo autor era limitado, considerando as produções R&B da época, por guitarras, baixos e diferentes teclados. Se considerarmos o jazz e suas vanguardas do período, Sun Ra já usava o teclado elétrico bem antes de 1966. Por isso, ao mesmo tempo que Steinskog considera que é mais interessante focar nos “dispositivos” do que na “eletricidade”, ele considera que a combinação deles é interessante para se especular sobre os sons futuros, algo que Baraka não aborda tanto. Dessa forma, os hibridismos culturais (HALL, 2018; STOCKHAMMER, 2012, GILROY, 2017), as tradições negras e dispositivos elétricos “abre geograficamente (especialmente), historicamente (os antigos *spirituals*), a espiritualidade e inclui “o impulso do blues” junto com as futuras eletrificações propostas”. Isso é a antecipação de como o passado e a distância geográfica farão parte desse som.

2.1.6 Questão do timbre

O segundo ponto que Nyong’o (2014, p. 174) aponta é a questão do timbre como crucial na música negra. Para o autor, o timbre deveria ser entendido no Estudo do Som Negro de acordo com a definição de Henriques como “a ideia sinestésica da “cor” do som” (HENRIQUES, 2011, p. 54), que ao mesmo tempo, “resiste à notação” (HENRIQUES, 2011, p.54). Como observa Steinskog, esse argumento também pode levar a uma dúvida sobre se o timbre da música negra é diferente de outras músicas, o que é uma questão muito complicada, pois necessita de uma definição que tenta descrever e subscrever a dimensão da raça na música negra (STEINSKOG, 2018, p. 11).

A forma que Nyong'o coloca o timbre na discussão nos parece superficial diante de sua importância, e como Steinskog passa pela questão corrobora para uma confusão conceitual, onde a definição de Henriques de alguma forma poderia relacionar o timbre à cor de pele. Na realidade, o que o autor coloca como timbre é o resultado da combinação de amplitude e frequência das ondas sonoras (HENRIQUES, 2011, p. 53). O equilíbrio entre esses elementos resultaria, então, em uma coloração, que representa características sonoras do timbre, "a cor do som" (HENRIQUES, 2011, p.54).

O timbre é uma qualidade particular de um som que o torna distinto - seus harmônicos, ou a mistura de amplitudes e frequências descritas em termos das características dinâmicas de vibrato, envelopes de ataque-decaimento, sobretons e assim por diante. Timbre nunca foi um tema popular entre musicólogos, principalmente porque resiste à notação. Mas já em 1822 Joseph Fourier descobriu que todas as ondas sonoras, tanto irregulares e complexas, eram compostos por ondas seno (ou ondas simples). Cada tipo particular de instrumento tem seu próprio "tom" (distinto de sua altura de frequência), de modo que, com a mesma altura de frequência e o mesmo volume, como o som do trompete e violino, por exemplo, são experimentados de forma completamente diferente por um ouvinte. O termo timbre, conforme indicado pela ideia sinestésica de "cor" do som, nome pelo qual também é conhecido, junto com ressonâncias e sobretons para a frequência fundamental, tornam-no uma complexa e sutil característica da audição (HENRIQUES, 2011, p. 54-55)¹⁰⁹.

Dentro do contexto da música *dancehall* jamaicana que o autor trata, o timbre, ao lado da amplitude e das frequências sonoras, é vital para experiência que os sistemas de som produzem nas festas (HENRIQUES, 2011, p. 55). O timbre envolve harmônicos, que contornam as sutilezas do som, a própria ressonância do som. Em suma: o timbre é a essência do som, segundo o autor (HENRIQUES, 2011, p.55). A busca das equipes de som é produzir um sistema que reproduza uma experiência única sonora, principalmente dos sons graves e subgraves, que afete corporalmente os participantes, ou seja, a experiência do som é um convite para o movimento e para a dança.

Em relação a resistência à notação, o autor observa que a triangulação timbre, frequência e amplitude apresenta uma relação que não é encontrada na tríade ritmo, melodia e harmonia na música ou altura, largura e profundidade no espaço visual, pois "o timbre não é um elemento

¹⁰⁹ No original: The third feature of vibrations, in addition to their loudness and pitch, is their timbre, or sound colour, as it is also called.³⁰ Timbre is a particular quality of a sound that make it distinctive – its harmonics, or the mixing of amplitudes and frequencies described in terms of the dynamic characteristics of vibrato, attack–decay envelopes, overtones and so on. Timbre has never been a popular topic amongst musicologists, principally because it resists notation. But as long ago as 1822 Joseph Fourier found that all sound waves, however irregular and complex, were composed of sine waves (or simple waves). Each particular type of instrument has its own "tone" (as distinct from its frequency pitch), such that, at the same pitch and the same loudness, the sounds of a trumpet and a violin, for example, are experienced as completely different by a listener. The term timbre, as indicated by the synaesthetic idea of sound "colour," by which name it is also known, together with resonances and overtones to the fundamental frequency, make it a complex and subtle feature of audition (HENRIQUES, 2011, p. 54-55).

irredutível à maneira das três dimensões da música ou do espaço visual”¹¹⁰ (HENRIQUES, 2011, p. 55), mas sim a mistura de amplitude e frequência. Para compreender o resultado da triangulação que resulta no timbre a percepção auditiva deve ser incluída, pois essa é a nossa experiência e participação subjetiva em soar, afirma Henriques. Dessa forma “o som triangula a objetividade da amplitude e da frequência com a subjetividade do timbre” e “isso pode ajudar a explicar as características envolventes, conectivas e associativas da música que são tão amplamente reconhecido”¹¹¹, conclui Henriques (2011, p. 55).

É óbvio que o timbre é crucial para qualquer prática musical e realmente é difícil responder como esse elemento pode ser diferente na música negra. Steinskog (2018, p. 12) argumenta que embora o timbre seja frequentemente visto como “a cor do som”, ele pode ser uma forma de descrever diferentes “vozes”, que pode ser traduzido como a ideia do musicista desenvolver o seu próprio som, uma identidade musical sonora, que faz parte de contar a sua própria história (LEWIS, 1996, p. 117), e como essas diferenças podem ser descritas. O termo Afrológico, em contraste à uma perspectiva Eurológica da práxis musical, pode ser usado para refletir essa construção sonora de um artista ou grupo musical. Dentro da noção Afrológica, o som de um improvisador é análogo ao estilo composicional da concepção Eurológica, segundo Lewis. Isso significa, que não é algo da essência do artista, mas sim um desenvolvimento técnico, estilístico, tímbrico, fraseológico, rítmico feito pelo músico.

Lewis coloca que os termos Afrológica e Eurológica se referem “metaforicamente a sistemas de crenças musicais e comportamento que exemplificam tipos particulares de “lógica” musical” (LEWIS, 1996, p. 93) e, ao mesmo tempo, eles buscam historicizar a particularidade de perspectivas características de dois sistemas que evoluíram em ambientes culturais divergentes, que se refere à música experimental norte-americana nos anos 1950 (LEWIS, 1996, p. 93).

A relação de timbre e voz, enquanto uma manifestação da identidade sonora de um musicista, parece apresentar algumas questões delicadas para refletir o som onde a raça está em jogo, seja tanto do lugar do performer ou do ouvinte. A cantora e professora norte-americana Nina Sun Eidsheim (2019) investiga a racialização do timbre vocal na música norte-americana,

¹¹⁰ No original: Timbre is not an irreducible element in the manner of the three dimensions of music or space (*ibidem*, p.55).

¹¹¹ No original: This is our subjective experience of – and participation in – sounding. Thus, it can be said that sounding triangulates the objectivity of amplitude and frequency with the subjectivity of timbre. This might go some way to explaining the involving, connective and associative characteristics of music that are so widely acknowledged (HENRIQUES, 2011, p. 55).

e seu argumento faz pensar sobre como o timbre na música negra da forma que Nyong'o colocou e o senso-comum entorno da "voz" dos musicistas pode ser mal interpretado e apontar para uma visão que essencializa racialmente o som.

Segundo Eidshein,

O timbre vocal também é frequentemente referido como "qualidade" vocal: a cor, a impressão vocal e o som da voz. O timbre vocal é frequentemente descrito por analogia com a cor e [...] muitas dessas analogias assemelham-se muito ou implicam descrições racializadas. A origem da ideia de que as cores podem estar relacionadas à música não é racial; ao contrário, é baseado em princípios matemáticos e sinestésicos derivados na antiguidade das relações entre música e forma, luz, intervalos e timbre. Hoje, o timbre é o parâmetro mais associado à cor, possivelmente devido à palavra alemã para timbre, *Klangfarbe* ou tom-cor. [...]. Portanto, o termo "cor" ou "cor do som" pode significar uma variação do timbre sem necessariamente implicar em nenhuma conotação racial (EIDSHEIM, 2019, p. 5)¹¹².

Segundo a autora, a razão de muitas definições de voz não conseguirem captar as suas nuances é pelo fato que a voz é um evento complexo, que consiste tanto na experiência acústica, como em ação, material e dinâmica social (EIDSHEIM, 2019, p. 4). A complexidade da voz humana e os tecidos culturais que ela e a escuta são formados são pouco examinados. O pequeno número de investigações, que embora não forneçam resultados de uma essência estável da voz e raça, resultam em uma série de avaliações e atos discriminatórios, como em casos judiciais e desvantagens de potenciais locatários de imóveis que ao telefonar a respeito de aluguéis são percebidos como não-brancos, segundo a autora (EIDSHEIM, 2019, p. 4). Da mesma forma, há precedentes históricos para expectativas em relação às origens étnicas ou raciais dos cantores em relação ao gênero musical, habilidade e som vocal (EIDSHEIM, 2019, p. 4). A partir dessa situação a autora busca a partir de diversas disciplinas (estudos culturais norte-americanos, afro-americanos, gênero, cultura popular e pós-colonialismo) criar consciência sobre a discriminação tímbrica da mesma forma que a consciência foi elevada em torno de fenótipos negros, desmascarando mitos sobre raça como uma categoria essencial.

A autora observa que

Da mesma forma que sistemas culturais precedentes tornaram organizações de notas em escalas, determinando um campo vibracional como afinado ou desafinado, um sistema cultural precedente da raça tornou um determinado campo vibracional ligado à uma pessoa como uma "voz branca", "uma voz negra" – isso é, "afinaram" às correlações esperadas entre a cor da pele e o timbre vocal - ou alguém que soa

¹¹² No original: Vocal timbre is also often referred to as vocal "quality": the color, vocal imprint, and sound of the voice. Vocal timbre is often described by analogy to color and, as the case studies in this book discuss, many of these analogies closely resemble or imply racialized descriptions. The origin of the idea that colors may be connected with music is not racial; rather it is based on mathematical and synesthetic principles derived in antiquity from the relationships between music and form, light, intervals, and timbre. Today timbre is the parameter most closely associated with color, possibly due to the German word for timbre, *Klangfarbe*, or tone-color. [...]. Thus the terms "coloring" and "tone-coloring" can be used to signify timbral variation without necessarily implying any racial connotations (EIDSHEIM, 2019, p. 5).

“branco” ou “preto”, o que significa que a vocalização não correspondia (estava “desafinado”) às maneiras como a pessoa como um todo foi taxonomizado (EIDSHEIM, 2019, p.4)¹¹³.

Esse é um exemplo evidente dos efeitos da estrutura imaginária que o racismo estabelece e parece afetar todos os sentidos da percepção, como também está ligada à formação dos músicos que pode reforçar a ideia do desenvolvimento musical como algo natural, aponta a autora. A expectativa de alguém soar “branco” ou “negro” está evidentemente envolvido na percepção do ouvinte, como exemplo quando se ouve uma música *soul* com um timbre vocal característico do gênero e a expectativa que se cria é de que aquela voz seja de um indivíduo negro ou da surpresa de ver um cantor negro em uma ópera¹¹⁴. Esses exemplos apontam que a escuta de alguma forma suspende o fato de que a produção de um timbre vocal, assim como a produção instrumental, envolve questões de domínio técnico e estilístico, e busca localizá-los geograficamente e historicamente, e como consequência, socialmente sobre categorias de raça e gênero, por exemplo (EIDSHEIN, 2019, p. 68).

Portanto, a construção da Afrológica e da Euroológica

refere-se à localização social e cultural e é teorizado aqui como historicamente emergente ao invés de etnicamente essencial, respondendo assim para a realidade da comunicação transcultural e transracial entre improvisadores. Por exemplo, a música afro-americana, como qualquer música, pode ser executada por uma pessoa de qualquer "raça" sem perder seu caráter como historicamente Afrológico, assim como uma execução de música vocal Karnática de Terry Riley não transforma o raga em uma forma de música Euroológica. (LEWIS, 1996, p. 93)¹¹⁵

Lewis acrescenta que embora seu argumento tente delinear etnicidade ou raça, sua visão busca assegurar que a realidade do componente étnico ou racial de um grupo sócio-musical historicamente emergente deve ser enfrentada de forma direta e honesta (LEWIS, 1996, p.93). Como observa Steinskog, a dimensão do som como uma construção de uma identidade

¹¹³ No original: In the same way that culturally derived systems of pitches organized into scales render a given vibrational field in tune or out of tune, a culturally derived system of race renders a given vibrational field attached to a person as a white voice, a black voice—that is, “in tune” with expected correlations between skin color and vocal timbre—or someone who sounds white or black, meaning that the vocalization did not correspond to (was “out of tune” with) the ways in which the person as a whole was taxonomized (EIDSHEIM, 2019, p.4).

¹¹⁴ Eidsheim escreve sobre o fenômeno dos cantores negros norte-americanos clássicos relegados a papéis de negros estereotipados apresentações menestréis e burlescas que chocavam o público branco do século XIX e início do século XX. Ela relata que mesmo quando eles foram incluídos em apresentações de repertório clássico, as habilidades vocais e timbres desses cantores para o público branco eram impossíveis de avaliar independentemente de informações visuais e contextuais (*ibidem*, p.69).

¹¹⁵ No original: refers to social and cultural location and is theorized here as historically emergent rather than ethnically essential, thereby accounting for the reality of transcultural and transracial communication among improvisers. For example, African-American music, like any music, can be performed by a person of any "race" without losing its character as historically Afrológico, just as a performance of Karnatic vocal music by Terry Riley does not transform the raga into a Eurological music form (LEWIS, 1996, p. 93).

sonora, proposta pela Afrológica faz parte de toda a história da música negra (STEINSKOG, 2018, p. 12).

Portanto, o que queremos reforçar é que estamos tratando de questões culturais e epistemológicas, onde a experiência sonora está sempre envolvida dentro de um contexto social-histórico.

Nesse sentido, Steinskog conecta a Afrológica à ideia Afro-tecnológica (WASHINGTON, 2008), que trata de invenções e experimentações tecnológicas e técnicas na música negra. Alguns exemplos que autor oferece são a técnica de percussão corporal hambone, o desenvolvimento *steel drum* a partir de resíduos de lixo e dos conjuntos de tambores que formaram a bateria, centra na música *pop* global; a amplificação da guitarra por Charlie Christian, o uso do feedback por Jimi Hendrix e de sintetizadores por Stevie Wonder, Herbie Hancock e o pioneirismo do uso do toca-disco feito por Grandmaster que estabeleceu *turntablism*; e ainda práticas mais radicais como as explorações computações, como as feitas por George Lewis em *Voayager*¹¹⁶ (WASHINGTON, 2008, p. 236). Washington também explora diferentes dimensões sonoras valorizadas na música afro-americana e que seriam evitadas dentro de uma tradição europeia de conservatório, como abordagens percussivas, sons rasgados, gritos, guinchos e gemidos, principalmente nas vozes ou nos instrumentos de sopro (WASHINGTON, 2008, 236). Dessa forma, a ideia de "som" sobre o qual Lewis está escrevendo se relaciona à visão tecnológica que Washington propõe, que não está ligada diretamente às máquinas, mas à dimensões e práticas culturais afrodiáspóricas (STEINSKOG, 2018, p. 12).

É interessante notar que Washington em seu texto relaciona e faz paralelos da afro-tecnologia entre literatura de ficção científica, onde ele comenta como a música nas obras de Henry Dumas e Samuel Delany representam artifícios tecnológicos centrais nas narrativas, cujo potencial é capaz de transformar a realidade e facilitar as tarefas de quem a exerce (WASHINGTON, 2008, p. 239). Aqui há possíveis conexões o entre som, afrofuturismo e ficção sônica, como também a citação de nomes do cânone do afrofuturista e relação com a ficção científica abrir caminhos para compreender as relações entre suas produções sonoras e a influência do imaginário das ficções literárias.

¹¹⁶ Voyager é um sistema computacional interativo que analisa aspectos do desempenho de um improvisador humano em tempo real e usa “essa análise para guiar um programa de composição automática (ou, se preferir, improvisação) que gera tanto respostas complexas ao toque do músico quanto comportamento independente que surge de seu próprio comportamento interno processos” (LEWIS, 2000, p. 33)

Steinskog observa que quando o afrofuturismo é discutido em relação à Era Espacial, dos anos 1960, a tecnologia é vista como parte de uma expansão de um mundo de aparatos – foguetes, naves espaciais, computadores – que busca a compreensão e exploração do cosmos. Nessa visão a linearidade da historicidade do mundo e do desenvolvimento científico é inerente à dimensão do futuro. Enquanto, a ficção científica, de certa forma, possibilita realizar viagens espaciais e habitar outros mundos e prever o futuro, como uma forma de “projeto da realidade ou da história” (STEINSKOG, 2018, p. 175). E por ela poder ser também uma “distorção do presente”, ela permite imaginar outros futuros, onde a presença de negro no futuro é uma dimensão fundamental” (STEINSKOG, 2018, p. 175). Contudo, embora as tecnologias espaciais sejam espetaculares, para o estudo do som a atenção para o desenvolvimento no campo da eletrônica no século XX e da eletricidade parecem ser mais importantes, embora estes diferentes desenvolvimentos tecnológicos possam estar inter-relacionados (STEINSKOG, 2018, p. 175)

Dery (1994, p. 180) explicita o recorte do contexto tecnológico da tecnocultura do século XX no afrofuturismo, o que conseqüentemente faz o termo ter a sua ideia relacionada a visão de tecnologia pós-guerra. Mas como foi já exposto a tecnologia pode ser entendida em um sentido mais amplo. Isso não tira a importância de uma visão mais restrita da tecnologia, mas pode ser uma forma de interrogar os desenvolvimentos tecnológicos que ao longo do tempo se tornaram objetos do cotidiano, e como eles podem ter perdido dimensões de novidade, e passaram a não ser notados. Pois, quando as tecnologias envelhecem, algumas se tornam obsoletas, algumas dificilmente são notadas e algumas são usadas de novas maneiras” (STEINSKOG, 2018, p. 176).

Ao considerar que existe mais de uma história de sons eletrônicos no século XX a serem contados, cujas histórias estão relacionadas à tecnocultura, o pós-guerra, era espacial e à imaginação dos sons do futuro, Steinskog investiga quais os critérios nos exemplos musicais oferecidos por Dery (1994). Essa discussão permite observar quais são os sons que o discurso inicial do afrofuturismo se referem, e que conseqüente são a referência para as produções atuais associadas ao termo ou não, e entender como o som do futuro é imaginado e realizado, diante do paradoxo dos músicos trazerem o som do futuro no “aqui e agora” (STEINSKOG, 2018, p. 175-176). O autor nos relembra que afrofuturismo é a ficção especulativa, que no contexto musical pode ser substituída pela ficção sônica (ESHUN, 1998), como "significação afro-americana" apropriando-se de "imagens de tecnologia e um futuro proteticamente aprimorado" (DERY,1994, p.180).

Embora Dery (1994) não trate especificamente de música, o autor apresenta algumas sugestões musicais em sua argumentação, que posteriormente formaram parte do cânone afrofuturista:

em discos como “*Electric Ladyland*” de Jimi Hendrix, “*Computer Games*” George Clinton, nos, o “*Future Shock*” de Herbie Hancock e Bernie Worrell's *Blacktronic Science*; e no jazz intergaláctico big-band produzido por Omniverse Arkestra de Sun Ra; Dr. Seussian astrofunk de Parliament- Funkadelic, e dub reggae de Lee ‘Scratch’ Perry, que em sua forma mais assustadora soa como fossem feitos de matéria escura e registrados no campo de gravidade esmagadora de um buraco negro [...]. (DERY 1994, 182)¹¹⁷

Steinskog considera que há provavelmente duas narrativas históricas paralelas acima, cujas referências são dos meados dos 1950, com as primeiras gravações de Sun Ra até o álbum de Worrel, “*Blacktronic Science*” (1993), contemporâneo do texto de Dery. Destacam-se além da tríade primária Sun Ra, George Clinton e Lee Perry, Jimi Hendrix, Herbie Hancock e Bernie Worrel, que participou dos projetos musicais de George Clinton. E também a referência a eletrônicos, futuro e ciência nos títulos dos álbuns. Nisto, observa Steinskog, a contemporaneidade que está em jogo é representada pela eletricidade da guitarra elétrica, pelo choque do futuro na fusão da ficção científica com o funk e o universo de sons sintetizados pelos teclados (STEINSKOG, 2018, p. 178).

Esses elementos contidos nos títulos das músicas e dos álbuns (*Electric Ladyland*, *Computer Games*, *Future Shock* e *Blacktronic Science*). Embora, a importância de títulos sugestivos dentro da música afrofuturista possa ser problematizada, como Lewis (1996) fez ao indagar a relevância de títulos para comunicar o que está acontecendo ou para mostrar o futuro no som, eles são, junto da letra da música, partes inerentes das composições e performances dos músicos citados por Dery, que tomados em conjunto oferecem uma resposta implícita ao autor (STEINSKOG, 2018, p. 178):

Se as vozes afro-americanas têm outras histórias para contar sobre cultura, tecnologia e coisas que estão por vir, a questão seria "como essas histórias soam?", uma pergunta muito semelhante à de Lewis: “que o som pode nos falar sobre o futuro afro?” (STEINSKOG, 2018, p. 179)

A lista de Dery, observa Steinskog, da conta de quase de três décadas de produção musical: com Sun Ra e Jimi Hendrix na década de 1960, o trabalho de Clinton com sua banda Funkadelic e Parliament nos 1970 e seu disco “*Computer Games*” em 1982, o mesmo caso de Herbie Hancock, cujo o disco citado, “*Future Shock*”, é de 1983, mas o compositor apresenta

¹¹⁷ No original: in records such as Jimi Hendrix’s *Electric Ladyland*, George Clinton’s *Computer Games*, Herbie Hancock’s *Future Shock*, and Bernie Worrell’s *Blacktronic Science*; and in the intergalactic big-band jazz churned out by Sun Ra’s *Omniverse Arkestra*; Parliament-Funkadelic’s *Dr. Seussian astrofunk*, and Lee ‘Scratch’ Perry’s dub reggae, which at its eeriest sounds as if it were made of dark matter and recorded in the crushing gravity field of a black hole [...]. (Dery 1994, 182)

uma importante obra elétrica nos anos 1970 (de “*Fat Albert Rotunda*” (1970), “*Mwandishi*” (1971), *Crossings* (1972), “*Sextant*” (1973a), “*Head Hunters*” (1973b), “*Dedication*” (1974a) até “*Thrust*” (1974b), chegando aos anos 1990 com o álbum de Bernie Worrell. Embora, o autor ressalta que a dimensão afrocentrada no trabalho de Hancock durante os anos 1970, o que poderia ser relacionado com a ideia “afro-tecnológica” de Washington (2018), consideramos que todos os trabalhos acima contribuíram de alguma forma para a tecnologia cultura sonora negra, já que de alguma forma todos são visionários sonoros dentro do patrimônio de assinaturas sonoras negras (STEINSKOG, 2018, p. 179).

Ao mesmo tempo, eles parecem compartilhar o desejo de criar mundos alternativos por meio da música” (STEINSKOG, 2018, p. 179). E uma maneira pela qual essa criação foi feita envolveu a experimentação do som e diferentes fontes sonoras. Diante disso, a fonte de som mais realista, quase banal, pode ser vista como uma tecnologia e tal “visão pode ser surpreendente quando se trata de tambores ou vozes, mas mesmo aqui as dimensões de uma tecnologia amplamente compreendida estão em jogo” (STEINSKOG, 2018, p. 179). Dessa forma, o autor argumenta, que invés de nos apenas concentrarmos na narrativa histórica, podemos pensar na história da sonoridade do afrofuturismo a partir das primeiras referências de Dery, e assim responder questões interessantes de como, afinal, soa o afrofuturismo, a ficção científica e ainda como soa o futuro a partir de uma perspectiva negra (STEINSKOG, 2018, p. 179).

Aqui, diante desse contexto a ficção sônica parece ser o conceito que trata dessa história eletrônica da música, que é acompanhada pelo imaginário ficcional e o exercício de especulação e pelas possibilidades tecnológicas da eletricidade, dos dispositivos de gravação e reprodução e do fonograma do século XX e pelas conexões culturais que diáspora negra traça pelo mundo.

CAPÍTULO 3 - Ficção Sônica

3.1 O que é a ficção sônica?

A ficção sônica é um conceito fundamental para tratarmos as questões do som afrofuturista. Considerando que o afrofuturismo é um movimento de ficções especulativas e narrativas da experiência negra, a ficção sônica pode ser um paralelo sonoro para o afrofuturismo (STEINSKOG, 2018). O afrofuturismo é caracterizado como um programa para a recuperação da história e memória social do povo negro para criação e imaginação de futuros. Este trabalho crítico de produzir ferramentas capazes de intervir no atual regime político pode ser visto como um caminho para extrapolar as bases epistemológicas hegemônicas sociais, culturais e históricas ocidentais.

Nesse sentido Schulze (2020) explora a ficção sônica como um conceito caracterizado por hibridismos das culturas negras e suas questões político-revolucionárias num ambiente de pesquisa em som, ainda formado majoritariamente por pessoas brancas. Para Schulze, o objetivo de Eshun é reorganizar o discurso sobre a história da música, apresentando uma contra-história da música eletrônica, experimental e de vanguarda. O estudo não trata apenas da música, pois dialoga com outras dimensões da cultura negra. O termo, então, é uma possibilidade de ouvir e sentir a partir de uma epistemologia negra, que aborda energeticamente, miticamente e corporalmente por meio do toque, contato, interpenetração e amálgama de conceitos, culturas vernaculares negras e ficções especulativas (SCHULZE, 2020, p. 5).

Apesar da ficção sônica ser um termo heurístico, permitindo diferentes relações, interpretações e aplicações, Schulze observa que o conceito é um pensamento preciso sobre a alta complexidade e meticulosa sensibilidade das sonoridades negras. E a expansão das intersecções entre som e ficção científica, o nexos das ideias de Eshun, nos apresenta um retrato da música negra anglo-saxã que está ligada à invenção, à eletricidade, à subversão de linguagens, narrativas, conceitos, figurinos, fantasias, imagens, títulos, textos e dimensões da subjetividade afrodiáspórica.

A ficção sônica, então, consiste em pequenas notas, aforismos ou fragmentos de som (samples), gestos performativos, anotações, o design de capa de um álbum, figurinos, novos instrumentos ou softwares (SCHULZE, 2020, p.1). Os elementos que constituem as ficções sônicas também representam historicamente um denso amálgama de sentidos e práticas, sensibilidades e técnicas (SCHULZE, 2020, p.2) localizadas no Atlântico Negro (GIRLOY, 2017), descritas não apenas por Eshun, mas por Akomfrah (1996) e Weheliye (2005). Em

comum os autores consideram que o som também representa espaços e tempos distantes, tanto do passado como do futuro. Essa visão relaciona-se com uma visão revisionista da história que o afrofuturismo compartilha. Um exemplo pode ser como a origem do pensamento Europeu é desafiada por George G. M. James e sua teoria do Legado Roubado (2001), onde o autor argumenta que os egípcios seriam os “inventores” da filosofia Grega. Outro exemplo, onde as discussões de Eshun, Akomfrah e Weheliye se localizam, é sobre a “modernidade” e como tráfego de negros e o subsequente sistema escravagista são fundamentais para emergir esse marco histórico (GILROY, 2017); e posteriormente as trocas culturais que acontecem dentro do atlântico negro, como o caso da distribuição de fonogramas de artistas e suas diferentes assimilações pelas comunidades diaspóricas negras pelo mundo. Isso mostra como a afro-modernidade (WEHELIYE, 2005) deve ser pensada como uma alternativa à modernidade normativa, à euro-modernidade (STEINSKOG, 2018, p. 80). Por fim, “qualquer pensamento da África como “antes” ou “fora” da história, pensamento muito referenciado pela ideia de “humanidade” e “humanismo”, “é desafiado e apresentado como uma interpretação contestada ao invés de um fato”¹¹⁸ (STEINSKOG, 2018, p. 80).

A ficção sônica mostra-se como uma ferramenta de análise para trabalhos sonoros. Schulze (2020) expõe uma organização das definições de ficção sônica apresentadas por Eshun, e conseqüentemente as possíveis compreensões do termo e dos elementos que a constituem. A organização das definições facilita na análise das ficções “inerentes aos artefatos culturais, produções e performances” apresentadas por Eshun, como também no uso do conceito como ferramenta de análise e interpretações de outras produções e experiências sonoras, além de ser um recurso criativo. Outro caso da ficção sônica como uma epistemologia analítica encontra-se no campo “Estudos do som negro” proposto por Steinskog (2018), que contribui para delimitar a música discutida sob o termo afrofuturismo, esclarecendo algumas fronteiras da música afrofuturista em relação a outras formas musicais semelhantes e relacionados (STEINSKOG, 2018, p. 25). Como recurso criativo a ficção sônica será explorada no terceiro capítulo onde relataremos o desenvolvimento das músicas que compõem a ficção sonora “Impactitos” e os seus processos composicionais.

¹¹⁸No original: Finally, and related to the dimensions above, any thought of Africa as “before” or “outside” of history—a thought found in the European tradition often just referenced with the name “Hegel”—is challenged and put forward as a contested interpretation rather than a fact. Here similarities are found with anticolonial and postcolonial perspectives, even if the discourses should be differentiated (STEINSKOG, 2018, p. 80).

Embora a ficção sônica tenha sido elaborada como conceito por ocasião de artefatos culturais principalmente afrofuturistas, de performances, composição musical e peças sonoras, uma das suas principais características é assumir tradições, práticas e interpretações principalmente fora do afrofuturismo. Essa qualidade prolífica, viral, contagiosa e assimilativa da ficção sônica a torna uma força continuamente inventiva e transformadora, capaz de gerar ficções sonoras, cinestésicas e sensoriais criadas de diferentes e novas maneiras (SCHULZE, 2020, p. 4).

Kowdo Eshun (1998) cunhou o termo ficção sônica como um movimento heurístico de muitos sons e artistas que ressalta experiências sonoras, sensoriais, imaginações, ficções e técnicas proporcionadas a partir de produções sonoras afrodiáspóricas. Em seu “estudo de visões do futuro na música, que vai de Sun Ra até 4 Hero”¹¹⁹ (ESHUN, 1998, p. 176), o autor une som e ficção científica para abordar as culturas e técnicas sonoras “afrodiáspóricas futuristas” (ESHUN, 1998, p. -06). As principais práticas levantadas pelo autor são o jazz elétrico dos anos 1960 e 1970, de artistas como Alice Coltrane, Miles Davis, Herbie Hancock, George Russell, Eddie Harris e Sun Ra, assim como o Dub jamaicano, o Funk, o Techno, Hip-Hop nos anos 1980, e o Jungle e o Drum’N’Bass nos anos 1990. Esse recorte apresentaria um quadro da produção musical futurística negra, uma perspectiva pós-humana da música do atlântico negro (ESHUN, 1998, p. -005).

Essa perspectiva estaria em oposição à outra tendência da música negra, a *soulful* (com alma), representada por uma visão humanista do R&B, onde o gênero musical representaria uma “luta perpétua pelo status humano, um anseio pelos direitos humanos, uma luta pela inclusão dentro da espécie humana” (ESHUN, 1998, p.-005). Contudo, o autor reconhece que ambas as tendências fazem parte do fazer musical das culturas afrodiáspóricas (ESHUN, 1998, p. -006). Vale notar que o artigo de Weheliye (2002) discute a produção contemporânea de R&B e a interação entre raça, som e tecnologia. O autor aborda as dimensões pós-humanas produzidas através do som pela utilização do *vocoder* e seu efeito de “robotizar” vozes, abrindo um debate sobre a subjetividade negra intermediada por tecnologias de produção e reprodução de som.

Dentro dessa oposição, Eshun aponta para uma tendência dos críticos culturais dos anos 1990 ignorarem qualquer sugestão de um “futurismo afrodiáspórico e sua rede de ritmos computacionais, mitologia de máquina e técnicas conceituais” (ESHUN, 1998, p. -006).

¹¹⁹ Grupo de música eletrônica influente nos anos 1990 baseado em Londres.

A perspectiva pós-humana descreve um atlântico negro futurista e uma música “alienígena”, uma música extraterrestre que vem do futuro e se afasta da ideia do humano e do humanismo da era moderna (ESHUN, 1998, p. -006). A música *alien* também está na quebra dos limites do que é considerado música negra tradicionalmente, abrangendo rock, jazz, soul, electro, hip-hop, house, acid, drum'n bass, eletrônica, techno e dub, segundo Eshun (1998, p. -001). Outra característica da música alienígena está no uso de alter egos e heterônimos pelos produtores, criando múltiplas personas e ficções paralelas em seus trabalhos. Eshun aponta vários casos de grupos e artistas e suas múltiplas facetas, que por vezes correspondem a produções artísticas, coletivos ou selos e gravadoras. Como exemplo o coletivo Underground Resistance também assina trabalhos como X-102, World 2 World, Galaxy 2 Galaxy, The Martian; o Dj Kool Keith como Funk Igniter Plus, Rhythm X, Dr Octagon; 4 Hero como Tek 9, Internal Affairs, Tom & Jerry, Nu Era; Juan Atkins adota nomes de máquinas: M500, X-Ray, Channel One Frequency, Audiotech e Infiniti (ESHUN, 1998, p. 106).

A música “alienígena” é um recombinação sintético, uma tecnologia de arte aplicada para amplificar as taxas de se tornar alienígena. Otimizar as taxas de excentricidade. Sintetize-se. Desde o início, esta era pós-álma foi caracterizada por uma extrema indiferença em relação ao humano. O humano é uma categoria sem sentido e traiçoeira (ESHUN, 1998, p. -005)¹²⁰.

O próprio teórico contextualiza a perspectiva acima ao explicar que essa transformação entre “humano” versus “pós-humano” começou com a abdução dos negros africanos e sua travessia pelo oceano Atlântico, que resultou na construção de nações alienígenas, a partir do século XVIII nas américas, ou seja, o processo de alienação, dispersão e escravização de negros africanos, que como consequência marcou o paradigma da modernidade e a condição de sub-humano aos negros. O traslado causou a mutação dos indivíduos negros na América para não-humanos. Na música, “o futurismo sônico sempre adota uma postura cruel, despótica e uma atitude amoral para com a espécie humana” (ESHUN, 1998, p. -005). Essa perspectiva pós-humana pode ser observada nos trabalhos de Sun Ra, Rammellzee e Mad Mike, como de outros artistas, ao tratarem estética e conceitualmente essas questões através de personagens, textos, imagens e sons (ESHUN, 1998, p. 192-193). As obras desses artistas apontam para como a categoria humana não pertence ao afro-americano. Sun Ra é um caso excepcional ao afirmar que veio do Planeta Saturno e os seus fãs celebrarem a sua “chegada” ao Planeta Terra ao invés de seu nascimento, por exemplo. Aqui, o que vemos nessas

¹²⁰ No original: Alien Music is a synthetic recombinator, an applied art technology for amplifying the rates of becoming alien. Optimize the ratios of excentricity. Synthesize yourself. From the outset, this Postsoul Era has been characterized by an extreme indifference towards the human. The human is a pointless and treacherous category (ESHUN, 1998, p. -005).

alegorias, na realidade, explicita a condição de sub-humano do negro na sociedade, e a tomada de uma possível condição de pós-humano se considerarmos que Ra abandonou a categoria “humano” para ser uma divindade solar alienígena.

As conseqüentes influências e efeitos das máquinas e a tecnologia sobre as práticas e produções sonoras são pontos centrais na visão de Eshun. Se por um lado esses elementos proporcionam uma abordagem não essencialista das produções musicais pelo teórico, por outro lado muitas vezes parece haver um deslumbramento tecnicista em sua visão. Como exemplo, o autor rebate as críticas à desencarnação humana em relação à tecnologia, argumentando que as máquinas não distanciam as pessoas de suas emoções. Para Eshun é o contrário, já que as máquinas de som no século XX permitem sentir mais intensamente um maior número de emoções. “Sonoramente falando, a era pós-humana não é de desencarnação, mas é exatamente o contrário: é uma hiper-corporificação, via Technics SL 1200¹²¹” (ESHUN, 1998, p.-002)¹²².

Ao escrever sobre culturas emergentes da música eletrônica negra nos anos 1990, o autor observa que ao apontar a luz para o papel das máquinas nessas músicas sua pesquisa ganhou uma nova complexidade. Ao abordar culturas negras e o papel das máquinas, o autor foi remetido ao coro de tambores e a polirritmia de tradições africanas. Dessa forma o escritor observa que esses coros percussivos já eram “máquinas de ritmos” nos séculos XVIII e XIX, construídas através da história. Contudo, hoje uma série de máquinas construídas com as tecnologias eletrônicas atuais têm representado a cultura negra e o que Eshun chama de “música de máquina”. Esses dispositivos eletrônicos atualmente são globalmente famosos. Para o autor essa popularidade poderia representar de alguma forma uma revanche aos críticos culturais que ignoram essas manifestações sonoras afrofuturistas (ESHUN, 1998, -005).

A música de máquina, escreve Eshun, está ligada à transgressão de parâmetros musicais tradicionais por Dj’s, produtores e instrumentistas, já que a “máquina força a música em direções desumanas e compele o ser humano à parâmetros inflexíveis e impalpáveis” (ESHUN, 1998, p. 20). Eshun também traz uma dimensão tecno-conceitual da música maquínica. O autor escreve que “[...] elaborar a tecnologia conceitual de um novo som, a máquina abstrata que impulsiona uma nova música de máquina”¹²³ (ESHUN, 1998, p. 31) envolve um processo de conceituação e investigação do produtor que oscila entre a restrição

¹²¹ Technics SL 1200 é um toca-disco de alta performance comumente utilizado por dj’s em suas performances.

¹²² No original: “Sonically speaking, the posthuman era is not one of disembodiment but the exact reverse: it's a hyperembodiment, via the Technics SL 1200” (ESHUN, 1998, p. -002).

¹²³ No original: “[...] to elaborate the conceptual technology of a new sound, the abstract machine which drives a new Machine Music” (*ibidem*, p.131).

em função do potencial do instrumento, ou seja, as funcionalidades, ergonomia oferecidos por ele, e as formas de utilização do equipamento pelo músico e os respectivos resultados sonoros. Isso descreveria todo o processo de escolha de samples, timbres, criação de padrões rítmicos e linhas melódicas, como também as estratégias técnicas para controlar os instrumentos feitas pelos músicos para suas composições, produções e performances.

Essa elaboração técnico-conceitual dos artistas através das máquinas e seus sistemas eletrônicos é o que torna a música de máquina “cosmogénica”, pois “gera perpetuamente mundos míticos de experiência processada eletronicamente”¹²⁴ (ESHUN, 1998, p. 131), como os trabalhos de Sun Ra, 4 Hero, Killarmy, Dr. Octagon e as compilações do selo Red Planet, que apresentam dimensões filosóficas, míticas, ficcionais e imagéticas que estão atreladas às sonoridades de suas produções. Por fim, o autor vai observar sobre o caráter *underground* da música de máquina, considerando a subnotificação do jornalismo cultural em relação às práticas da música eletrônica negra, como o techno de Detroit e jungle do Reino Unido, e como as questões político-identitárias étnicas foram omitidas, em parte, pelos artistas em seus trabalhos com uso de heterônimos que os identificavam como máquinas, divindades, corpos celestes ou personagens. Isso velava a sua identificação racial, assim como a sua humanidade (ESHUN, 2003, p. 296).

Eshun observa que a tecnologia digital emergente de sequenciadores, *sampleadores*, sintetizadores e aplicativos de software nos anos 1980 começou a embaralhar a capacidade de atribuir identidade aos artistas e, assim, racializar a música (ESHUN, 2003, p. 296). Essa lacuna da identificação racial para o ouvinte cria um espaço de autonomia para o músico para ser uma figura “homem-máquina”, esse sujeito duplo, híbrido é central no afrofuturismo, argumenta Eshun. E dessa forma o autor considera que as fantasias dos produtores de techno de Detroit, como Juan Atkins e Derrick May, foram usadas para alienar o som de suas identidades (ESHUN, 2003, p. 296).

Portanto, para Eshun “a música de máquina”, em especial o techno e gêneros relacionados, chega como “não negra, impopular e não cultural, um objeto de áudio não identificado sem base, sem raízes e sem cultura”¹²⁵ (ESHUN, 1998, p. 131). Evidentemente há um excesso na afirmação controversa de Eshun. Ele parece suspender o fato de estar discutindo

¹²⁴ No original: “It perpetually generates 'mythic worlds of electronically processed experience’” (ESHUN, 1998, p. 131).

¹²⁵ No original: “Machine Music therefore arrives as unblack, unpopular and uncultural, an Unidentified Audio Object with no ground, no roots and no culture” (ESHUN, 1998, p. 131).

uma tradição afrodiaspórica. Uma justificativa para colocação acima seria considerar como uma estratégia do autor reforçar a atitude dos artistas de romper com uma tradição de conteúdo explícito e reflexivo sócio-político da música negra “acústica” e “humana”.

Outro argumento está ligado à questão da origem do techno e a influência do grupo alemão Kraftwerk nos trabalhos de artistas negros norte-americanos. Essa influência europeia quebraria uma “autenticidade” de origens culturais negras. Mas o que pode se notar é mais um exemplo de trocas e misturas culturais, já que os produtores de música eletrônica, como Juan Atkins, Derrick May ou Afrika Bambaata, ao mesmo tempo que adotam os elementos da eletrônica alemã, se mantêm ligados à influência das sonoridades negras como funk e soul dos anos 1960 e 1970 (ESHUN, 1998; AKOMFRAH, 1996).

O suposto rompimento de raízes culturais negras da música eletrônica seria, então, por conta da identificação racial obscura, tanto para o público, como para o músico (ESHUN, 2003, p. 296) e por uma influência europeia. O que parece ser mais relevante nesse ponto é que essas diferentes influências culturais e suas possíveis adaptações e misturas representam um elemento importante na discussão da ficção sônica, que parece atravessar todo o pensamento afrodiaspórico, e uma visão não essencialista ou de pureza cultural. Essas transformações culturais parecem apresentar marcas de uma “descontinuidade” cultural nas práticas da música futuristas afrodiaspóricas.

De Sun Ra à 4 Hero, a descontinuidade alienígena de hoje opera não por continuidades, retenções, genealogias ou heranças, mas antes, por meio de intervalos, lacunas, quebras. Afasta-se das raízes; ela opõe o senso comum com a força do ficcional e o poder da falsidade (ESHUN, 1998, p. -003)¹²⁶.

Para Eshun, um efeito colateral da descontinuidade alienígena é a rejeição de qualquer noção de uma condição negra obrigatória. Essa condição seria dissolvida e exacerbada pelas máquinas de som (ESHUN, 1998, p. -003). Dessa forma, a ideia da ficção sônica foge da abordagem tradicional das notas sobre cultura negra serem restritas a autobiografias politizadas dos artistas. Eshun fez o esforço para valorizar os espaços dos discos que transmitiam signos, sentidos e significados às músicas. Uma abordagem que explora mais os múltiplos sentidos e sensações do material fonográfico e suas possíveis narrativas subjacentes e captura os espectros sensoriais criados pelos artistas e seus sons.

¹²⁶ No original: From Sun Ra to 4 Hero, today's alien discontinuum therefore operates not through continuities, retentions, genealogies, or inheritances but rather through intervals, gaps, breaks. It turns away from roots; it opposes common sense with the force of the fictional and the power of falsity (*ibidem*, p. -003).

Além do tópico tecnológico e das possibilidades sonoras e sensoriais desses dispositivos eletrônicos, a dimensão da ficção e das narrativas explícitas e implícitas propostas por artistas pela sua produção sonora e conceitual, assim como os consequentes efeitos no ouvinte por essas invenções, são centrais no pensamento de Eshun. A ficção é usada para descrever os resultados e as experiências causadas por um amplo repertório tratado pelo autor. Como exemplo, ele descreve que a mescla de performance de músicos ao vivo e gravações em fita em “*Electronic Sonata for Souls Loved by Nature*” (1968 e 1980) de George Russel, “criam uma sonata ficcional de música impossível” (ESHUN, 1998, p. 003)¹²⁷. George Russell é um dos representantes do jazz abordados por Eshun. O autor considera Russell como o pioneiro da “era eletrônica do jazz”, que abrange a sonata eletrônica de Russell de 1968 até o álbum “*Dark Magnus*” de Miles Davis, produzido por Teo Macero, em 1975 (ESHUN, 1998, p. 1).

3.1.1 Era eletrônica do Jazz

Eshun ressalta a diversidade estilística e a inventividade do gênero durante esse período, marcadas pela incorporação de instrumentos elétricos, efeitos, técnicas de estúdios de gravação e hibridismos entre diferentes linguagens musicais. Os amálgamas e transformações na morfologia sonora dos instrumentos tradicionais e novas possibilidades composicionais proporcionadas por dispositivos eletrônicos irão estabelecer instrumentos ficcionais, ou novos instrumentos (ESHUN, 1998, p. 007). O resultado das novas disponibilidades técnicas e os hibridismos musicais marcam o período através de sonoridades psicodélicas, caóticas, novas texturas rítmicas e harmônicas, que Eshun descreve como texturas-mutantes.

A “Era eletrônica do Jazz” representa “o período em que seus principais músicos transformaram o jazz em um programa espacial afrodélico, um mundo alienígena eletrônico”¹²⁸ (ESHUN, 1998, p.1). O autor elenca seis categorias que mostram tópicos comuns do período: jazz eletrônico, jazz elétrico, astro jazz, jazz fissão, jazz psicodélico, jazz cósmico. As definições de nomenclaturas por vezes não são diretas ou objetivas na escrita de Eshun. Um caso é o do jazz elétrico e o do jazz eletrônico que parecem ter cruzamentos e por muitas vezes se confundem em seus exemplos, ou os antagonismos entre jazz fissão¹²⁹ e jazz fusion. Eshun pontua a diferença entre jazz fissão e jazz fusion, termo mais comum para tratar da produção

¹²⁷ No original: “[...] creates a fictional sonata of impossible music” (ESHUN, 1998, p.003).

¹²⁸ No original: “the era when its leading players engineered jazz into an Afrodelic Space Program, an Alien World Electronics” (*ibidem*, p. 1).

¹²⁹ Aqui mais um jogo linguístico do autor que marca o espaço de sua perspectiva em relação à nomenclaturas e conceitos estabelecidos ou hegemônicos.

de jazz elétrico a partir do fim da década de 1960. A ideia do jazz *fissão* dirige-se a trabalhos sonoros com caráter exploratório que apresentam novas propostas composicionais e de improvisação, marcando novas sonoridades, estruturas harmônicas, rítmicas, timbres e o uso dos recursos de estúdio na tradição do jazz. Para o autor as invenções sonoras do jazz *fissão*, se por um lado estabeleceram uma tradição ou uma “tradição radical negra” (MOTEN, 2003) que representam uma marcos de práticas que romperam com formas tradicionais do jazz, por outro são esquecidos ou subestimados nas histórias das músicas. Para Eshun o jazz *fusion* representaria produções mais ligadas ao mercado. Uma tendência de mudança nas produções de jazz *fissão* para *fusão* representa, para o autor, o menosprezo às sonoridades mais radicais e uma visão mercadológica que encara as produções do jazz *fissão* “como um experimento precipitado e fracassado” (ESHUN, 1998, p.2).

3.1.2 Jazz Eletrônico

O jazz eletrônico é marcado pelo uso de efeitos processando os sinais dos instrumentos. “Os efeitos inauguram uma era alquímica, uma ciência não linear de síntese dos sons”¹³⁰ (ESHUN, 1998, p. 11).

Entre os anos de 1968 e 1975, [o produtor Teo] Macero e Miles [Davis], [Herbie] Hancock *et al* transformaram os efeitos em instrumentos, dissolvendo a hierarquia ao conectar ambos em um circuito camaleônico que gerou novas texturas-mutantes. Amplificaram trompete, pedal *wah-wah*, *clavinet*, unidades de echoplex, órgão, guitarra: todos estes tornaram-se novos instrumentos, híbridos enxertados, sons de unicórnio e centauros. Os efeitos agora são próteses acústicas, extensões de áudio, que misturam estratos sonoros, transmutadores, multiplicadores e agentes mutagênicos¹³¹ elétricos (ESHUN, 1998, p. 6)¹³².

Os efeitos eletrônicos dissolvem a organização original do instrumento musical, pois suas configurações sonoras e técnicas são afetadas pelo processamento do som. Os efeitos eletrônicos fundem novas camadas de som à sonoridade original. O equilíbrio entre as camadas de som produz resultados inéditos, que por vezes torna impossível reconhecer os sons originais

¹³⁰ No original: “Effects inaugurate an alchemical era, a science of nonlinear synthesis (ESHUN, 1998, p. 11).

¹³¹ Agente mutagênico é todo agente físico, químico ou biológico que, em exposição às células, é capaz de induzir uma mutação genética.

¹³² No original: Between '68 and '75, Macero and Miles, Hancock *et al* turned effects into instruments, dissolving the hierarchy by connecting both into a chameleonic circuit which generated new mutant textures. Amplified trumpet, wah-wah pedal, clavi net, echoplex unit, organ, guitar: all these became new instruments, grafted hybrids, unicorn sounds, centaur sounds. Effects are now acoustic prosthetics, audio extensions, sonic destratifiers, electric mutators, multipliers and mutagens (ESHUN, 1998, p.6)

na amálgama sonora (ESHUN, 1994, p. 6). O resultado da transformação é “uma visão de som *esquizmática*” (ESHUN, 1998, p. 7). *Esquizmática* aqui é lida como um jogo entre as palavras esquizo e esquemática. Dessa forma, a visão de som do autor pode ser entendida como um esquema de desagregação sonora produzido pela junção de efeitos e instrumentos, ou seja, processamentos que desfiguram as propriedades originais de um som. Esse esquema representa um novo dispositivo musical, um instrumento ficcional (ESHUN, 1998, p.7). Os sons desses novos dispositivos marcam a sonoridade da era do jazz eletrônico, assim como grande parte da produção sonora da música afrodiaspórica futurista, sendo um dos elos principais no repertório proposto por Eshun. Para o autor, a “distinção entre música real e efeitos sonoros entra em colapso, em um fluxo de matéria sônica que atravessa o estado líquido da sustentação do piano para o estado gasoso de derivação de vapor do sopro silenciado”¹³³ (ESHUN, 1998, p. 7).

3.1.3 Jazz fissão

Essa dimensão sonora inovadora da música negra é o que parece representar a ideia de jazz fissão para o autor. Fissão alude tanto ao processo físico de separação e cisão, como também descreve o processo cosmológico das origens de estrelas múltiplas e sistemas planetários. O jazz fissão “derreteu as hierarquias que a tradição do jazz trabalha tão duro para manter” (ESHUN, 1998, p. 2) e produziu “matéria mutante e psicodelias polirrítmicas, que desencadeou um universo pós-jazz” (ESHUN, 1998, p.2). “As datas para o assassinato do jazz são numerosas e todos os seus assassinos há muito deram um passo à frente: [John] Coltrane, Ornette [Coleman], [Sun] Ra, Miles [Davis]. [...] A máquina futurista do jazz fissão trata a tradição como efeitos, entradas a serem alimentadas em sua gigante máquina de conexão sonora” (ESHUN, 1998, p. 2).

Enquanto os efeitos inauguraram uma era do jazz eletrônico que músicos controlam instrumentos que possibilitam mutações e sínteses sonoras em rápidas transições de extrema turbulência para prolongadas calmarias estáticas. Como exemplo, a música “*Hornets*” (1973) de Herbie Hancock ou o álbum *Gondwana* (1975) de Miles Davis mostram as mutações produzidas pelos processamentos sonoros de pedais de *wha-wha* e distorções *fuzz* nos sons dos *clavinet*s, órgãos e pianos elétricos (ESHUN, 1998, p. 7). Ouvir essas músicas, segundo Eshun, “torna-se uma perseguição no meio da percussão”¹³⁴ (ESHUN, 1998, p. 6), pois são compostas

¹³³ No original: The distinction between real music and sound effects collapses, in a stream of sonic matter that crosses from the liquid state of piano sustain into the gas state of mute horn vapour drift (ESHUN, 1998, p. 7).

¹³⁴ No original: “Listening becomes a chase through the thickets of percussion” (*ibidem*, p.6).

por camadas rítmicas articuladas pelas levadas de bateria e percussões que respondem de forma dinâmica aos solistas, construindo texturas rítmicas intrincadas. Tais músicas também são marcadas por “tonalidades móveis, de origem desconhecida, que enxameiam atrás de você, incomodando-o à medida que desaparecem nas bordas rítmicas, obscurecidas pelo crescimento excessivo [de dinâmicas da música e da sessão rítmica], ricocheteiam nas paredes da teia sonora”¹³⁵ (ESHUN, 1998, p. 7). Em outras palavras, o uso de clusters e harmonias dissonantes criam tensões que são acompanhadas pelo grupo, densificando a sonoridade da música como todo.

Outros exemplos trazidos por Eshun descrevem a dissolução causada pelos efeitos sonoros no jazz eletrônico tendo foco nas transformações rítmicas dos processamentos. Seus resultados criaram motores polirrítmicos, cujas características sonoras são adjetivadas como não lineares, trêmulas, crocitar, estalar, guinchar, chocalhar (ESHUN, 1998, p. 7-8). Esses sons estão presentes nas sonoridades dos álbuns “*Mwandishi*” (1971), “*Crossings*” (1972) e “*Sextant*” (1973) de Herbie Hancock e “*Dark Magnus*” (1975) de Miles Davis. Outro exemplo é a música “*Nobu*” de Hancock (1974) cuja base rítmica é uma trama de fragmentos sintéticos, estabelecendo uma pulsação regular para o ostinato do teclado e os desenvolvimentos harmônico-melódico (ESHUN, 1998, p. 11).

Além das experimentações sonoras presentes nesses álbuns, Eshun comenta sobre as camadas visuais e conceituais presentes nesses trabalhos que fazem uma ponte entre passado e futuro e conectam ao imaginário tribal o espaço sideral. O autor entende que as capas de Miles Davis feitas pelos artistas Mati Klarwein e Tadanoori Yokoo, e as de Hancock produzidas por Robert Springett, são visões sonoras, “sons em pinturas que dramatizam esse continuum *eletrotribal*”¹³⁶ (ESHUN, 1998, p.9).

¹³⁵ No original: “Motile tonalities, origin unknown, swarm after you, bugging you out as they disappear around the edges of the rhythmaze, obscured by overgrowth, rebound off the walls of the webweave (ESHUN, 1998, p.7).

¹³⁶ No original: “soundings in paint which dramatize this electribal continuum” (*ibidem*, p.9)



Figura 4: Capa e contra-capa do álbum Sextant (1973) de Herbie Hancock. Arte de Robert Springett.

Eshun descreve a capa do álbum de Hancock:

Em Sextant, um menino e uma menina norte-africanos dançam em um deserto planejado como uma pista [de dança]. Uma lua cheia de crateras paira sobre eles. Uma cadeia gigante de contas, seus dois fios saindo de um amuleto como antenas metálicas, flutuam além de uma pirâmide zigurate, uma torre de observação egípcia da Babilônia. Na contra-capa há um alienígena africano em uma túnica, seus ossos-dedos apontando para a corrente gigante. Atrás dele está uma máscara azul de Buda com olhos rosados, sol estourando atrás dele, nuvens ondulando (ESHUN, 1998, p. 9)¹³⁷.

Outro exemplo do imaginário *eletroribal* é a capa de “*Bitches Brew*” (1970) de Miles Davis onde o artista visual Klarwein

[I]lustra seus ciborgues eletroribais, casais paradisíacos de menina e menino. Na frente, o cabelo da menina se torce em um redemoinho de gás listrado que se lança através das correntes térmicas em uma nuvem de tempestade azul e preta. É um circuito meteorológico reversível, então a tempestade elétrica gera uma simultaneamente a corrente atmosférica de [Salvador] Dalí que produz a garota. Atrás, um homem cantando, rosto delirante de concentração, é cercado por um campo de força estelar. Contra um cosmos estrelar, um menino albino, o reverso do rosto negro, calmo com lábios azuis na frente, chora lágrimas marrons (ESHUN, 1998, p. 9)¹³⁸.

¹³⁷ No original: On Sextant a North African boy and girl dance on a desert planed like a runway. A cratered moon hangs over them. A giant chain of beads, its 2 strands breaking out of an amulet like metallic antennae, floats past a ziggurated pyramid, a Babylonian <> Egyptian observation tower. Flip the sleeve over and there's an alien African in a robe, his bony fingers pointing to the giant chain. Behind him is an azure Buddha mask with roseate eyes, sun bursting behind it, clouds billowing (ESHUN, 1998, p. 9).

¹³⁸ No original: With Bitches Brew Klarwein illustrates his eletrtribal cyborgs, paradisaical girl-boy couples. On the front, the girl's hair twists into a swirl of striped gas that hurls itself across the thermal currents into a blue-black stormcloud. It's a reversible weather circuit, so the electric storm Simultaneously generates Dalí 's atmosphercephalic current which produces the girl. On the back, a singing man, face set in delirious concentration, is surrounded by a stellar forcefield. Against a star cosmos, an albino boy, the reverse of the calm black face with blue lips on the front, weeps brown tears (*idem*).



Figura 5: Contra-capa e capa frontal do álbum *Bitches Brew* (1970) de Miles Davis. Arte de Mati Klarwein.

Para a capa de *Thrust* (1974), Hancock é um Afnauta – um piloto-operador – olhando desdenhosamente pela janela de bolha, enquanto seus dedos tocam o painel de controle do sintetizador que guiará seu OVNI através das brumas roxas até a pista no topo da montanha. A pista é de tecnologia assíria, com uma cidade esculpida no planalto. Uma lua gigante, suas crateras liláses como pústulas planetárias, assoma no alto, bloqueando o céu (ESHUN, 1998, p. 9)¹³⁹.



Figura 6: Capa do álbum *Thrust* (1974) de Herbie Hancock. Arte de Robert Springett.

Na capa do álbum *Crossings* [1972] revela que os homens enrugados com crânios alongados, em suas vestes brancas, são necromantes do norte da África, visitantes alienígenas. A cena é anacrônica por um garoto com o mesmo perfil faraônico dos vizires envelhecidos, sentado à beira de uma onda que se estende pela contra-capa até as profundezas negras da capa da frente. Os necromantes estão na água. Há um barco chegando, mas não há praia; as ondas de um azul escuro batem na água em vez da costa. Refugiados se amontoam contra o vento da costa (ESHUN, 1998, p. 10)¹⁴⁰.

¹³⁹ No original: For the cover to *Thrust*, Hancock's an Afnauta - a pilot operator looking disdainfully out of the bubble window, as his fingers play the synthesizer-control panel that will guide his *ufo* down through the purple mists and onto the mountain-top runway. The runway is Assyrian tech, with a city carved into the plateau. A giant moon, its mauve craters like planetary pustules, looms overhead, blocking out the sky (*idem*).

¹⁴⁰ No original: *Crossings* reveals that the wizened men with elongated skulls, standing in their white robes, are North African necromancers, alien visitors. The scene's anachronized by a boy with the same Pharaonic profile as the ageing viziers, sitting on the edge of a wave which sweeps across the back sleeve into the black sea-depths of the front sleeves. The necromancers are standing in water. There's a boat pulling in but there's no beach; the jet-blue waves lap onto more water instead of a shore. Refugees huddle against the coast wind (ESHUN, 1998, p.10).



Figura 7: Capa do álbum "Crossings" de Herbie Hancock (1972)

Por fim, “na capa de Agharta [Miles Davis, 1975] de Yokoo, o título forma um *fonotron*¹⁴¹ que sai de uma cidade emoldurada por uma folhagem exuberante e um fluxo líquido vermelho que sai dos arranha-céus. Na parte de trás, um trator puxa um OVNI para fora de uma cidade e sobe através de um céu subaquático de recifes de coral”¹⁴² (ESHUN, 1998, p. 10).

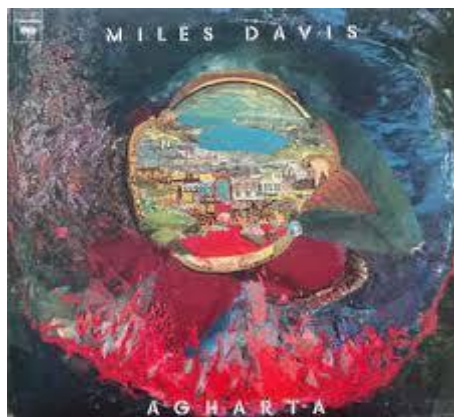


Figura 8: Capa do álbum Agharta, de Miles Davis (1975)

A partir dessas capas, Eshun afirma que durante esse período do jazz, a era da afrodelia, o compositor de jazz se tornou o alquimista do áudio, onde a imaginário visual criado de Yokoo, Springett e Klarwein desencadeiam correntes que alternam entre tecnologia e magia; e “o futurista e o arcaico invertem as polaridades e perseguem um ao outro em um futuro passado

¹⁴¹ Fonotron é um dispositivo eletrônico obrigatório de segurança para veículos motorizados com comprimento superior à dez metros, geralmente articulados, que permite ao condutor perceber os sons de outros veículos que se aproximam.

¹⁴² No original: “in Yokoo's Agharta sleeve, the title forms a phonotron that blasts off from a city framed in lush foliage and a red liquid flux which arches out of the skyscrapers. On the back a tractorbeam draws a ufo out of a city and up through an underwater sky of coral reefs (*idem*).

anacrônico”¹⁴³ (ESHUN, 1998, p. 10). Essas imagens colapsam os tempos entre o que está por vir e o que ainda não aconteceu. Passado e futuro implodem e se dobram um sobre o outro (ESHUN, 1998, p.10).

3.1.4 Jazz elétrico

Por sua vez, o jazz elétrico adota os recursos de edição, mixagem e técnicas de estúdio. Eshun cita a faixa “You’ll Know When you Get There” (1971) de Herbie Hancock como um exemplo uma nova sonoridade eletrônica que explora a imagem panorâmica do som com contornos irregulares e incorpora o som da fita reversa, o aumento gradual e radical de volumes e o corte abrupto da fita (ESHUN, 1998, p. 11).

Nas duas versões da sonata eletrônica de Russell (1968 e 1980), o compositor “tecnologiza o jazz” (ESHUN, 1998, p. 2) e cria diálogos com a música concreta, as mixagens dub, o minimalismo de Steve Reich, as composições e experimentações eletrônicas de Stockhausen e do Krautrock, rock eletrônico alemão dos anos 1970. Para Russell, escreve Eshun, “a Sonata Eletrônica é uma música global”, uma fita eletrônica “pan-estilística” produzida nos Estúdios de Música Eletrônica da Suécia, “composta de fragmentos de muitos estilos diferentes de música, jazz de vanguarda, ragas, blues, rock, música serial, etc., tratados eletronicamente”¹⁴⁴ (ESHUN, 1998, p. 3). Assim, ao reconfigurar o jazz através do “labirinto magnético” proporcionado pelas tecnologias de estúdio, Russell e os engenheiros de som fabricaram um “vórtice magnético de dub em 1968” (ESHUN, p. 5).

Eshun descreve alguns pontos desse vórtice sonoro, uma massa sonora composta por extratos de drones, de acordes, linhas melódicas dos instrumentos de sopros com direcionalidades incongruentes, em diferentes profundidades sonoras produzidas por longas reverberações e sons reversos que transitam até estabelecerem um pulso regular, conduzido pelo *walking bass* e pela bateria, para um solo de saxofone. Seguido desse momento inicia-se um solo de bateria que explora os tambores graves, que remete aos coros de tambores africanos:

Aos 18 minutos, a percussão cai como um tambor sendo chutado. O órgão da igreja toca debaixo d'água. O vazamento de ondas curtas se funde com os tons transitórios de rádio, celular e sino. Aos 22 minutos, o drone modula no zumbido dos aviões taxiando na pista. Os sons perdem seu perfil harmônico, alteram sua identidade

¹⁴³ No original: “The futuristic and the archaic reverse polarities and chase each other down into an anachronistic future past” (ESHUN, 1998, p. 10).

¹⁴⁴ No original: “the Electronic Sonata is a global music, a 'panstylistic electronic tape; a tape composed of fragments of many different styles of music, avant-garde jazz, ragas, blues, rock, serial music etc, treated electronically (ESHUN, 1998, p. 3).

estabilizada no processo eletromagnético de implosão de sons folclóricos (ESHUN, 1998, p. 5)¹⁴⁵.

O compositor relata que um antigo órgão de igreja foi o material que baseou toda a composição da fita, que em conjunto com as referências da “[...] música africana se encaixa na implosão cultural mundial”¹⁴⁶ (ESHUN, 1998, p. 5). Dessa forma, o compositor gostaria de refletir a implosão cultural que ocorre entre as populações da Terra e sua união (ESHUN, 1998, p. 5).

A experiência da fragmentação cultural sonora processada eletronicamente é exposta da seguinte forma pela análise de Eshun:

Em 6 minutos [da primeira parte], o som é infiltrado pela névoa e correntes barulhentas. Aplicados intensamente, os elétrons confundem sinais sólidos e metálicos com informações, mistificando o ouvido conforme os sons escapam de seu corpo acústico e se desprendem de seu envelope [sonoro] para se tornarem informes. O espaço coagula e depois se enruga, alterando sua densidade, convolui perspectivas até que os sons cheguem até você em frações e fragmentos. Seus poderes de reconhecimento vão para o inferno enquanto você se move por uma república desconcertante de matéria indistinta. A corrente o atrai para uma estação de energia que se reduz em moedas girando sobre o vidro. Aos 13 minutos, tudo é inundado por um rugido impossível de localizar, ouvido através de bancos de névoa como os drones sinistros de Vittorio Gelmetti no filme *II Deserto Russo* de 1964 de Antonioni. Aos 15 minutos, o sax estilo [Archie] Shepp de [Ian] Garbarek, e todos os rabiscos acres e *Twombly-ized* [referência à estética do artista plástico norte-americano Cy Twombly (1927-2011)], começam a duelar em alta frequência. Os violinos voam abissalmente. A gravidade desaparece, abrindo um horizonte no limite da percepção. O órgão espirala em chamas enquanto a percussão africana se torna audível. Em 20 minutos, os osciladores se materializam em um tiro certeiro, formando ligas metalofônicas desconhecidas, fundindo-se com o labirinto de marimba. [Comentário de Russel] “Aquilo que parece uma marimba é, na verdade, um velho africano e seus dois filhos. As vozes ouvidas na Sonata Eletrônica são de um africano de 70 anos e seus dois filhos. Um alaúde africano está sendo usado. Um amigo me trouxe uma fita de música folk de Uganda, então passamos por alguns moduladores de frequência. As texturas se sobrepõem antes de serem engolidas pelas reverberações de uma fonte de energia oculta. Aos 23 minutos, sonoridades sintéticas simuladas em fita percorrem uma cortina harmônica do órgão da igreja. O movimento de queda, como ouriços batendo nas cavidades de metal fundido, lentamente se transforma em percussão, atraindo o foco de sua audição (ESHUN, 1998, p. 3-4)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ No original: At 18 mins, percussion tumbles like a drum is being kicked over. The church organ plays underwater. Shortwave leakage fuses with the transient tones of radio, mobile and bell trees. At 22 mins, the drone modulates into the whine of aero planes taxiing on the runway. Sounds lose their harmonic profile, alter their stabilized identity in the electromagnetic process of folk implosion (ESHUN, 1998, p. 5).

¹⁴⁶ No original: “[...] African music which fits into the world cultural implosion” (*idem*).

¹⁴⁷ No original: At 6 mins fog seeps in over test-tones and clanking chains. Applied intensively, electrons confuse solids with signals and metal with information, mystifying the ear as sounds escape their acoustic body and shed their envelope to become formless. Space coagulates then crinkles, altering its density, convoluting perspectives until sounds reach you in fractions and fragments. Your powers of recognition are shot to hell as you move through an affling republic of indistinct matter. Current attracts you towards a powerstation that shrinks into coins spinning on glass. At 13 mins everything is suffused in an unlocatable roar, heard through fog banks like Vittorio Gelmetti's ominous drones in Antonioni's '64 film *II Deserto Russo*. At 15 mins, Garbarek's Shepp-style sax, all acrid Twombly-ized scribbles, starts dueting with a high frequency. Violins swoop abysmally. Gravity drops out, opening a horizon at the far edge of perception. Organ spirals through in curling flames as African percussion fades into hearing. At 20 mins, oscillators materialize into earshot, forming unknown metallophonic alloys,

Sobre a segunda parte da sonata o autor escreve:

[...] o alaúde norte-africano e os sinais de voz viajam pelo espaço, passando um pelo outro. Tambores de mão lançam pontes farfalhantes de intermitência. A segunda voz desaparece ao alcance da voz, materializando-se no brilho dos címbalos. As vozes na Parte II, evento VIII existem simultâneos no tempo do futuro-passado simultâneo da mixagem. A Sonata é uma lógica de mistura em tempo real. Aos 3 minutos, a guitarra de [Terje] Rypdal trava. É sugada pela boca da modulação de frequência. Aos 6 minutos, a fita é tratada até se tornar uma orquestra fantasma. Rodeado por raios crescentes, você ouve um novo mundo, uma paisagem fantasmagórica de sinos deslocados, ecos que chegam de origens desconhecidas, salpicos distantes. Aos 12 minutos, o espaço passar por uma topologia complexa, oscilações rotativas por meio de uma varredura helicoidal. Baixo e piano emergem momentaneamente relíquias acústicas lançadas da borda do vórtice eletromagnético. Aos 16' e 50'', lâminas de wah-wah cortam o espaço e são confundidas por um banco de névoa que cai diante de seus ouvidos. Você para de ouvir a guitarra elétrica; o espaço pelo qual o som viaja torna-se gasoso. Em vez de transportar o som, o espaço se adensa e o impede de soar (ESHUN, 1998, p.4)¹⁴⁸.

Eshun afirma que essa convergência de colagens transforma a Sonata Eletrônica em uma máquina de mistura sonora. A equação de fita mais processamentos e música ao vivo formaria uma *texturológico*, uma lógica sonora textural: “a fricção passageira de incongruências tímbricas, fricção de blocos de som incompatíveis um contra o outro”, cuja distinção entre fita e performance ao vivo “cria uma sonata fictícia de música impossível”¹⁴⁹ (ESHUN, 1998, p. 3). Dessa forma Russel “acelera um descontinuo no qual o futuro vem do passado”¹⁵⁰ (ESHUN, 1998, p.5), através de suas referências à musicalidade do continente africano e utilização dos recursos tecnológicos de estúdio. As edições, manipulações e mixagem

melding with marimba maze. The thing that sounds like a marimba is actually an old African man and his two sons. The voices heard on the *Electronic Sonata* are of a 70-year-old African and his two sons. An African lute is being used. A friend brought me a tape of Ugandan folk music, so we just ran that through some ring modulators.' Textures superimpose each other before being swallowed up by the reverberations from a hidden power source. At 23 mins, tape-simulated synthetic sonorities strafe across a harmonic curtain of church organ. Tumbling motion, like urchins drumming in the cavities of cast metal, slowly resolves itself into percussion, pulling focus on your hearing (ESHUN, 1998, p. 3-4).

¹⁴⁸ No original: In Part II of *Electronic Sonata* [...], North African lute and voice signals travel across space, panning past each other. Hand drums throw out rustling bridges of intermittence. The second voice fades into earshot, materializing out of cymballic shimmer. The voices in Part II Event VIII exist in the simultaneous future-past time of the mix. The Sonata is mixology in unreal time. At 3 mins, Rypdal 's guitar crashes in. >is sucked into the maw of ring modulation. At 6 mins, the tape is treated until it becomes a ghost orchestra. Circled by escalating radii, you hear a new world, a wraith scape of delocalized chimes, echoes arriving from origins unknown, distant splashes. At 12 mins, space undergoes topological involution, rotating oscillations through a helical scan. Bass and piano momentarily surface, acoustic relics flung from the edge of the electromagnetic vortex. At 16.50 mins, sheets of wah-wah cut through space, are baffled by a fogbank which falls before your ears. You stop hearing through to the guitar; the space through which sound travels turns gaseous. Instead of transporting sound, space thickens and impedes it (*ibidem*, p.4).

¹⁴⁹ No original: “the fleeting friction of timbral incongruities, incompatible sound blocs rubbing against each other. Blurring the realtime <>tape distinction creates a fictional sonata of impossible music. (*ibidem*, p. 3).

¹⁵⁰ No original: “Russell's magnetic mixology accelerates a discontinuum in which the future arrives from the past” (*ibidem*, p. 5).

de sons de diferentes culturas, estabelecem uma estrutura complexa de amálgama de sons do passado que aponta para novos futuros musicais.

3.1.5 Astro Jazz

O astro jazz é representado pelas composições de Alice Coltrane, John Coltrane e Pharoah Sanders. Os trabalhos desses artistas são comumente reconhecidos como expoentes do *spiritual jazz* dos 1960, onde dimensões espirituais e religiosas são expressas por longos improvisos sobre bases harmônicas e ostinatos modais, apresentando uma dimensão transcendental da música influenciada pelo orientalismo, em especial tradições indianas.

Eshun dá atenção à obra de Alice Coltrane apresentando uma cosmologia própria atravessada pela espiritualidade oriental, o misticismo, a consciência cósmica, a combinação de instrumentos elétricos e acústicos. Porém, sua abordagem coloca a artista à sombra de John Coltrane, seu companheiro em vida. Como observa Steinskog, ela não consegue o espaço suficiente em sua exposição das ficções sonoras (STEINSKOG, 2018, p. 134). Ainda assim, Eshun valoriza seu “remix” de John Coltrane no álbum “Infinity” (1972), composto por *overdubs*¹⁵¹ de cordas, pianos, sessão rítmica e harpa em gravações de John Coltrane da década de 1960, vendo isso como um ato imaginativo, ao invés de um sacrilégio com a obra do saxofonista, como alguns críticos do álbum argumentaram. Mesmo assim Eshun, nota Steinskog, também parece vê-la como uma continuação de John Coltrane, a tal ponto que Alice Coltrane parece não ter o seu próprio lugar.

Eshun destaca que o uso de cordas por Alice Coltrane criou dimensões celestiais em grande parte de sua discografia. Steinskog comenta que o uso das cordas pela compositora apresenta outra dimensão que não está presente na leitura de Eshun, uma dimensão metafísica que está intimamente ligada à sua produção sonora, outro mundo à ser ouvido, e também outro tipo de “remix”. Steinskog observa que no caso de Alice Coltrane e sua cosmologia, “a relação com o pensamento indiano é audível; não é simplesmente uma parte de sua estrutura teórica e filosófica”¹⁵² (STEINSKOG, 2018, p. 133). A compositora cria um desafio, no entanto, em teorizar e ouvir o que os sons “asiáticos” estão fazendo dentro de uma estrutura afrofuturista (STEINSKOG, 2018, p. 133). O autor aponta algumas possibilidades possíveis de reflexão: i) ver uma dimensão generalizada de pessoas de cor, que também poderia ser vista mais

¹⁵¹ *Overdub* é a técnica de gravar uma nova parte sobre uma parte pré-gravada (MANZO; KHUN, 2015, p. 32).

¹⁵² No original: “In the case of Alice Coltrane the relation to Indian thinking is audible; it is not simply a part of her theoretical, philosophical framework, it is also given sound” (STEINSKOG, 2018, p.133).

precisamente como uma crítica à Europa e o eurocentrismo, ii) pensar a partir de uma perspectiva “afro-asiática”, como escrito por Martin Bernal (1987), iii) comparar, por exemplo, o grupo de hip-hop Wu-Tang Clan e seu uso de dimensões asiáticas, e a partir daí discutir a “remixagem” de diferentes tradições, sistemas de crenças, visões de mundo dentro do Afrofuturismo (STEINSKOG, 2018, p. 133-134).

A dimensão generalizada de pessoas de cor contra a hegemonia europeia poderia ser refletida a partir da ideia de negritude, pois um dos possíveis usos do termo não se restringe apenas aos negros, mas à todos aqueles grupos humanos afetados pela ótica branca de mundo e seus subseqüente efeitos (MUNANGA, 2009). Correlacionando com a visão histórica que trata da movimentação e influência cultural marcada por diferentes fluxos migratórios de grupos do Norte da África, Ásia, Oriente Médio, entre os anos 2100 à 1100 a.c, na formação cultural Grega, o que o autor chama de Atenas Negra (BERNAL, 1987, p. 17-18). Acrescentado à influência da cultura asiática em comunidades negras norte-americanas nas décadas de 1960 e 1970, principalmente pelas lutas marciais, como técnicas de autodefesa no dia-a-dia, a popularidade de figuras como Bruce Lee representados na filmografia negra norte-americana¹⁵³, e os diálogos entre movimentos sociais negros e asiáticos que compartilhavam as lutas antirracistas e a descolonização da África e Ásia (PEREIRA, 2019) e influenciaram artistas como o grupo Wu-Tang Clan ou uso da alcunha de *Grandmaster* (grande mestre) por diferentes artistas do hip-hop.

A “remixagem” cultural de Alice Coltrane é mais um caso de conexões culturais na diáspora negra, e novamente reforça como uma das características fundamentais da ficção sônica, o que Eshun chama de *mixilógica*, uma lógica de mistura de influências, ideias, vivências expressas nas obras dos artistas. Ao mesmo tempo, as possibilidades propostas por Steinskog traçam elementos que evidentemente merecem uma maior investigação. Contudo, ele aponta para questões que abrem outros mares de conexões culturais, como também mostra que as disputas contra-hegemônicas apresentam diferentes perspectivas, como as das populações asiáticas. Dessa forma, Alice Coltrane é um caso em que o afrofuturismo não necessariamente se encerra em culturas somente “afro”, onde se pode refleti-lo a partir de inúmeras confluências culturais. Além disso, o caso de Alice Coltrane deflagra um caráter machista na formação da história futurista negra, onde sua figura fica à sombra de seu marido.

¹⁵³ Alguns exemplos são: “Black Belt Jones” (1974) dirigido por Robert Clouse e “Black Samurai” (1977) Al Adamson.

Mais adiante iremos abordar essa visão de mistura por Eshun, mas nota-se durante todo esse capítulo que os artistas citados pelo autor carregam essa característica de cruzamentos de signos, símbolos, filosofias, culturas, linguagens artistas e etc. Esses complexos projetos envolvem diferentes camadas e olhar cuidadoso em suas análises. Considerar a ficção sônica como uma ferramenta de análise envolve construir um arcabouço tanto teórico como experiencial que permite ver, ouvir e sentir além e entre as linhas de códigos mistos, onde ideias totalizantes não têm espaço.

Por fim, Eshun observa que o *futurismo atlântico* do jazz é sempre promissor com suas máquinas sonoras futurísticas, tecnologias sensoriais, instrumentos que renovam a percepção e sintetizam novos estados de espírito, enquanto penetram o futuro-passado anacrônico das imagens *eletrotribal*, das influências afro-asiáticas e dos tambores africanos processados eletronicamente, alimentando o presente (ou seria presente-passado?) do fazer musical negro pós-humano (ESHUN, 1998, p.12).

3.1.6 Alter egos, títulos sugestivos e jogos de palavras

Assim como a fusão da linguagem do jazz com as novidades tecnológicas e diferentes culturas e gêneros musicais, os alter egos e heterônimos, títulos de músicas e álbuns, jogos de palavras e neologismos abrem dimensões ficcionais à experiência sonora. Eshun ao citar o grupo de *Eleto Mantronix*, dos anos 1980, nos ilustra a dimensão da ficção e do som do conjunto e como esses elementos ficcionais e sonoros dialogam nas produções musicais afrodiaspóricas futuristas:

Com o Mantronix, este grande aumento da capacidade de ritmo torna-se uma energia eletrônica, uma potência super sintética. Homem + Elétron + [ics = l ix = Mantronix, o ciborgue da máquina de ritmo. O 'cs' em 'tronics' é comprimido para 'x', de modo que transmita a corrente elétrica sonora do homem-andróide. O Electro é a eletricidade ficcionalizada em fantasias de força máxima de frequências, ritmos programados para capturar e compelir, capturar e acionar o movimento *wetware*¹⁵⁴ (ESHUN, 1998, p.79)¹⁵⁵.

¹⁵⁴ O termo *wetware* é usado para descrever a integração dos conceitos da construção física conhecida como “sistema nervoso central” e a construção mental conhecida como a “mente humana”. *Wetware* pode indicar o ser humano como síntese do software e do hardware; a integração entre o sistema nervoso central e a mente humana mediante um processo de abstração análogo ao utilizado para descrever, no âmbito informático, o hardware e o software; o cérebro como um conjunto de capacidades lógicas e computacionais do ser humano (FERRARIS, 2013, online). Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/glossary/print.php?id=66812&mode=cat&hook=-1&sortkey=&sortorder=asc&offset=90>>. Acesso em: 22, novembro de 2020.

¹⁵⁵ No original: With Mantronix, this massive augmentation of rhythm capability becomes an Electronic Energy, a super sonotronic power. Man + Electron + [ics = l ix = Mantronix, the Rhythmachine cyborg. The 'cs' in 'tronics' is compressed to 'x', so that it transmits the PhonoCurrent of the Mandroid. Electro is electricity fictionalized into full-force fantasies of frequencies, rhythms programmed to capture and compel, trap and trigger wetware motion (ESHUN, 1998, p. 79).

A experiência proporcionada pelo Electro e suas frequências e ritmos programados permite que o ouvinte “entre no *groove*”. Entrar no “*groove*”, segundo Eshun, “é travar no *polirritmotor*, a ser adaptado por um motor de ritmo ficcional que atrai você em seu próprio momento”¹⁵⁶ (ESHUN, 1998, p. 82). O autor compreende o *groove* como uma sobreposição rítmica intercalada e em sincronia que gera um efeito de automação, inexorável, uma sensação que sem esforço move o ouvinte, que estabelece uma máquina rítmica, um motor-rítmico, o “*polirritmotor*” (ESHUN, 1998, p. 82). Segundo o autor, o álbum “*Hustle with speed*” (1975) do conjunto JBs' ficcionaliza essa imagem de sincronia-motora-rítmica de música através da referência da faixa “(*It's not the express*) *It's the jb's monaurail*”, um jogo de palavras entre *monorail* (monotrilho) e a audição. Além desse jogo de palavras, há a dimensão visual criada pela imagem de um monotrilho suspenso no ar na capa do álbum.

Drexcia é mais um exemplo emblemático de ficção sonora afrodiaspórica futurista. O duo de produtores de música eletrônica formado em 1992 por James Stinson e Gerald Donald, “usa eletrônicos para repetir o sequestro alienígena da escravidão com um resultado fictício”¹⁵⁷ (ESHUN, 1998, p. 84). A ficção do duo é contada nas notas do álbum “*The Quest*” (1997). Nela, os Drexcians são os descendentes de negras escravizadas jogados ao mar, com mutação aquática, respiradores de água, mutantes alados do Atlântico Negro, seres anfíbios adaptados às planícies abissais do oceano. Ao trazer a abdução alienígena de volta à Terra, Drexcia mostra que a fronteira entre realidade social e ficção científica, ficção social e realidade científica é uma ilusão de ótica (HARAWAY, 2009). Eshun (2003) observa que o duo eletrônico aborda a ideia do atlântico negro de Paul Gilroy (2017) como uma ficção científica desenvolvida em diferentes estágios de imigração e de mutação da África à América, para então construir uma mitologia negra atlântica que especula com sucesso sobre o código evolutivo da subjetividade negra (ESHUN, 2003, p. 300).

Segundo o autor “Drexcia ficcionaliza frequências em ambiente irreais”¹⁵⁸, como na introdução e no fim da faixa “*Bubble Metropolis*” (1993), que narra a preparação para o veículo sub-aquático Lardossan Cruiser 8-203 X atracar na Atlântida distópica negra do duo. Assim,

¹⁵⁶ No original: “To get into the Groove is to lock into the polyrhythmotor, to be adapted by a fictionalized rhythm engine which draws you on its own momentum (*ibidem*, p. 82)

¹⁵⁷ No original: Drexcia use electronics to replay the alien abduction of slavery with a fictional outcome (*ibidem*, p. 84)

¹⁵⁸ No original: “Drexcia fictionalize frequencies into sound pictures of unreal environments” (ESHUN, 1998, p.84).

“eles ficcionalizam o volume psicoacústico de um submersível gigante”¹⁵⁹ (ESHUN, 1998, p. 84).

O projeto ficcional de Drexciya se estendeu ao espaço sideral com o lançamento do seu disco “Grava 4” (2002) e o processo de nomear e registrar uma estrela com o mesmo nome do álbum. Com a propriedade de uma estrela, “Drexciya se concede o direito imperial de nomear e colonizar o espaço interestelar” (ESHUN, 2003, p.300). O absurdo de comprar e possuir uma estrela gera uma plataforma artística inesperada, onde o enunciado sonoro ficcional “funde o metafórico com o jurídico e o sintético com o cartográfico” (ESHUN, 2003, p.300). O fato contratual encontra a ficção sonora e o mapeamento astronômico na colonização da imaginação audiovisual contemporânea antes do domínio militar, comenta Eshun (2003, p.301). Apesar da jurisprudência provavelmente inédita dessa situação, o espaço sideral já era presente nas notas de capa e arte visuais do disco da música eletrônica negra nas décadas anteriores, onde “as formas de onda são fictícias em cenários fora do mundo, no pôr do sol lunar” (ESHUN, 1998, p.102).

As imbricações entre os campos do som e ficção científica permitem a dissolução de ideias tradicionais da ciência, enquanto a ficção sonora extrai de todos os campos, ciência e arte, ficção e som para se estabelecer nas obras e interpretações. Os indícios da dissolução entre campos são explícitos durante toda a elaboração do texto de Eshun. Quando o autor explana o que são frequências ficcionalizadas os campos acima são totalmente atravessados e justapostos:

As frequências são fictícias em desertos fora do mundo, ambientadas nas cápsulas exogeográficas dos títulos das faixas dos EPs 1-8 do [selo] Red Planet: O longo inverno de Marte, estação do vento solar, estação base 303, Marisian Probes over Montana, Journey to the Martian Polar Cap, 808 "[Surface Temperature Mix]. Os sons ásperos e cáusticos de ajustes de filtragem geram chuva ácida. Na meteorologia da máquina da série *Red Planet*, frequências quentes metabolizam temperaturas extremas. A série usa [instrumentos da empresa] Roland como máquinas de terraformação para formas de arte marcianas. A série de Ep's sintetiza ecologias em formas de ondas sonoras (ESHUN, 1998, p. 128)¹⁶⁰.

Os sons sintéticos de baterias eletrônicas e sintetizadores (máquinas de som), com suas características sonoras “ásperas” e “cáusticas” em conjunto com os títulos sugestivos, vão propor um imaginário espacial, alienígena, científico ficcional sônico. A ativação da

¹⁵⁹ No original: “They fictionalize the psychoacoustic volume of a giant submersible” (*idem*).

¹⁶⁰ No original: Frequencies are fictionalized into offworld deserts, environmentalized into the capsule exogeographies of track titles from the Red Planet Eps 1-8: The Long Winter of Mars, Season of the Solar Wind, Base Station 303, Marisian Probes over Montana, Journey to the Martian Polar Cap, 808" [Surface Temperature Mix]. The rasping, caustic overtones of filtration and tweaking generates acid rain. In the machine meteorology of the Red Planet series, hot frequencies metabolize extreme temperatures. The Red Planet series uses Rolands as terraforming machines for Martian artforms. It synthesizes ecologies from waveforms (ESHUN, 1998, p. 186).

imaginação através do som e os elementos, signos, metáforas, imagens que estão envolvidos em uma produção sonora é a dimensão sensorial pela ficção sônica. Esses são espaços conceituais que estão escritos nos discos, nas notas de capas e aforismos. Eshun faz o trabalho de ressaltar essas ricas tramas de referências, onde ficção científica, técnica musical e visual compõe complexos projetos artísticos da música eletrônica negra.

Consideramos que a ficção sônica pode ser uma proposta de análise, escuta e criação, que envolve compreender, que “escrever ficções sonoras [...] significa então desdobrar aquelas ficções inerentes a artefatos culturais, produções musicais e performances sonoras (SCHULZE, 2020, p. 6). É uma concepção multissensorial onde ouvimos imagens e vemos pelos ouvidos. Dessa forma, ao observar, descrever, analisar e narrar os efeitos que uma ficção sônica gera podemos ir para outros campos do conhecimento, para narrações e significados conectados, semântica e imagens enraizadas na experiência sensorial. A ficção sônica é um motor de subjetividade, segundo Eshun (1998, p. 121). O motor da subjetividade é o potencial que a música tem de ativar sensações e imaginação onde há espaço de experiência musical e imaginação sonoras (SCHULZE, 2020, p. 7).

3.1.7 Os fantasmas das máquinas

Seguindo com os exemplos de Eshun, a técnica de mixagem do Dub, desenvolvida na Jamaica na década 1960 por engenheiros de som, produtores e Dj's, é mais um espaço de ficção sonora afrofuturista. Segundo Eshun, o “som organizado colide na mixagem” dub, onde uma terceira faixa emerge da mistura de duas outras faixas, logo, “o espaço de possibilidade do dub para o encontro [dos sons] funciona como um plano ficcional psicoacústico onde mundos se chocam” (ESHUN, 1998, p. 130). O autor descreve a experiência auditiva do Dub como:

A afirmação lógica do abandono, a gravidade da música sendo mergulhada em um abismo enorme, do espaço como uma força invasiva na música, radiografando a estrutura da música, desincorporando a música, distribuindo seus traços, caçando os fantasmas de texturas sônicas. [O] Dub [...] desorganiza a canção, subtrai em uma aparição, um fantasma *funk* de furtividade e intermitência (ESHUN, 1998, p. 58)¹⁶¹.

O autor descreve o efeito sonoro produzido pelo o uso radical de reverberações, *delays*, filtragens e modulações que os Dj's executavam sobre canções de reggae, ou ainda o *riddin*, que são bases instrumentais de canções cuja voz principal é retirada

¹⁶¹ No original: [...] dub asserts the logic of the dropout, the song's gravity being plunged into a yawning chasm, of space as an invasive force on the song, x-raying the song structure, disembodiment the song, distributing its traces, hunting the ghosts of sonic textures. Dub is the nth-degree warp factor, the trace element. It disorganizes The Song, subtracts into an apparition, a phantom funk of stealth and intermittence (ESHUN, 1998, p. 186).

da mixagem. A sonoridade das mixagens de dub têm como características reverberações atmosféricas onde os ataques percussivos ganham repetições, por vezes infinitas até se tornarem feedbacks. Essas texturas abissais e fantasmagóricas são criadas e manipuladas em tempo real, a partir das dinâmicas dos elementos da faixa através da mesa de mixagem.

Dentro da discussão do som afrofuturistas, Lee “Scratch” Perry é uma das principais referências e um dos precursores do dub. Eshun ao citar o produtor foca na produção de som e nos usos dos recursos técnicos e tecnológicos usados pelo músico em seu estúdio *Black Ark* (Arca Negra) e sua conexão com rastafarianismo, apesar de subestimar essa relação espiritual que estaria dentro do contexto *soulful* da música negra. Já Corbett (1994) dá mais atenção para a relação entre tecnologia e espiritualidade, o mundo “tecno” e o “astral” do artista. Quando questionado sobre a origem do dub e uso de efeitos sonoros e várias técnicas excêntricas de estúdio, Perry respondeu que eles eram os fantasmas saindo pelo sistema de som. Corbett nota que “de fato, em um contexto jamaicano, a palavra Dub tem conexões etimológicas com "dup" ou "dupe", dialeto para "fantasma" (CORBETT, 1994, p. 20).

Eco, junto com reverb e delay, até hoje, continua sendo um dos núcleos do dub traços, inserindo espacialidade na trilha musical, mas também mexendo em suas dimensões temporais; na verdade, o efeito espacial do eco é obtido por meio da repetição e da dispersão do tempo da música. Além disso, o termo 'dub' em si não indica apenas duplicação ou cópia, mas carrega conotações homônimas de *duppy* (a palavra jamaicana para espírito ou fantasma), de modo que a versão dub de uma música fornece não apenas sua sombra, mas também sua outra versão espectral do que inicialmente aparecia no verso de um registro, mas que eventualmente se tornou muito mais popular do que sua fonte “original” (WEHELIYE, 2005, 102)¹⁶².

Dessa forma, Eshun considera que o dub exige a simbiose entre o produtor humano e as máquinas, “um áudio cyborg” (ESHUN, 1998, p. 63). Para o autor “quando você esculpe o espaço com a mesa de mixagem, esses efeitos técnicos - *gate* e *reverb*, *echo* e *flanger* - são rotas através de uma rede de volumes, portas e túneis conectando arquiteturas espaciais”¹⁶³ (ESHUN, 1998, p.63).

¹⁶² No original: Echo, along with reverb, and delay, to this day, remains one of dub’s core features, inserting spatiality into the musical track, while also messing with its temporal dimensions; in fact, the spatial effect of echo is achieved via the stuttering and dispersion of the music’s time. Also, the term ‘dub’ itself not only indicates a doubling or copying but carries homonymic overtones of *duppy* (the Jamaican word for spirit and/or ghost) so that the dub version of a song provides not only its shadow but also its spectral other than initially appeared on the flipside of a record, but eventually became much more popular than its ‘original’ source (WEHELIYE, 2005, p. 102).

¹⁶³ No original: When you sculpt space with the mixing desk, these technical effects - gate and reverb, echo, and flange - are routes through a network of volumes, doorways and tunnels connecting spatial architectures (ESHUN, 1998, p. 63).

3.1.8 A captura dos movimentos

O hip-hop apresenta suas ficções sônicas tanto com o uso de heterônimos de Mc's e Rappers e Dj como o caso de Kool Keith e seus “multi-egos” (Rhythm X, Funk Igniter Plus, X-Calibur) ou do Dj Grandmaster Flash, como também pelas palavras e fragmentos de som (ESHUN, 1998, p. 27). Para o Kool Keith, escreve Eshun, as palavras são peças da máquina, a serem soldadas em objetos de áudio desconhecidos”¹⁶⁴ (ESHUN, 1998, p. 27). Segundo Eshun, “o hip-hop começa como um mecanismo de analogia” (ESHUN, 1998, p. 27) dos versos do rap e tecno-concepções para criar processos sônicos, como o *breakbeat* e o *scratch*. Ou seja, os poemas sobre as bases instrumentais são um campo aberto para desenvolver narrativas e ficções sônicas, assim como tecno-concepções técnicas instrumentais.

Ao abrir o espaço de possibilidade da ciência *breakbeat*, Grandmaster Flash, pioneiro do DJ, mixer e rap, amplia e aprofunda a habilidade de capturar fragmentos e trechos de gravações de soul, funk e R&B e ressignifica-las em quebras rítmicas (ESHUN, 1998, p. 13). Eshun comenta que o termo “*grandmaster*” (grande mestre) indica níveis de habilidades e profundidade na forma de discotecar, tal como uma arte marcial. O nome Grandmaster Flash reúne quadrinhos e filmes de kung fu, super-herói. Assim, o nome acende uma aventura de conceitos e uma fusão de sensações que catalisa um mundo de fantasia (ESHUN, 1998, p. 14).

Eshun descreve o *Breakbeat* como um “dispositivo de captura de movimento, um mecanismo de ritmo destacável, um motor rítmico móvel que acelera a cultura hip-hop no intervalo de qualquer som curto capturado dos discos”¹⁶⁵ (ESHUN, 1998, p. 14). Esses recortes de gravações permitem ao “hip-hop minerar dados desconhecidos, com veias do funk e roubar o *groove* dessas músicas” (ESHUN, 1998, p.14), embora essas capturas, por vezes, possam ser indiferentes à adoração dos músicos antecessores e da tradição. Como DJ Shadow sugere que o Hip-Hop não é um gênero, mas sim um omni-gênero, uma abordagem conceitual para a organização sonora ao invés de um som particular em si mesmo (ESHUN, 1998, p.14).

Grandmaster Flash é um dos pioneiros da tecno-concepção que permitiu o DJ desenvolver e executar sua música e suas ficções sônicas de forma única: o *turntable*. o toca-discos foi transformado em um instrumento musical. Para Eshun, Flash inaugura a mitologia da máquina dos toca-discos. Segundo o autor

¹⁶⁴ No original: For Kool Keith, words are machine parts, to be soldered together into Unknown Audio Objects (ESHUN, 1998, p. 27).

¹⁶⁵No original: “The Breakbeat is a motion-capture device, a detachable Rhythmengine, a movable rhythmotor that generates cultural velocity” (ESHUN, 1998, p. 14).

Esta nova tecnologia conceitual pressupõe que os *decks* [dos toca-discos] se tornaram um estado de espírito para o DJ. Depois de Flash, o toca-disco se torna uma máquina para construir e fundir estados mentais de sua coleção de discos. Os toca-discos [...] tornam-se um motor de subjetividade [...] totalmente sintonizada e ligada pelo ruído encontrado da degeneração do vinil por arranhões, estalos, *fuzz*, assobios e estática como instrumentos [...] (ESHUN, 1998, p. 14)¹⁶⁶.

Para Eshun, a partir de Flash nos anos 1980, o DJ foi introduzido à “ciência micro-sônica que converte vozes em novos efeitos de ritmo”¹⁶⁷ (ESHUN, 1998, p. 15) que foi denominada nos anos 1990, pelo produtor Sonz of a Loop da Loop Era de “*skcratchadelia*” (ESHUN, 1998, 15). O autor considera que o *scratch*, gesto que envolve puxar ritmicamente com as pontas dos dedos o disco de vinil alterando sua velocidade de rotação, não é apenas um efeito rítmico, como também um efeito textural. “*Skratchadelia* é realmente uma profanação de consciência, o barulho de artefatos sendo obliterados em fluxos da matéria do vinil e dos vocais da faixa” (ESHUN, 1998, p. 15)¹⁶⁸.

[O] termo transforma a música em uma nova liga fono-plástica. Vozes são molecularizadas em texturas tagarelas, em glóbulos de piche que murmuram e mudam ao longo do espectro de velocidade do toca-disco, assim como a fase e a posição da panorâmica do som controlados pelo interruptor do transformador [ou mixer] (ESHUN, 1998, p. 15)¹⁶⁹;

Skratchadelia é uma estética sintética de abuso meticuloso e sabotagem sonora. Apenas para os obliterados, os virtuosos que transformam o vinil em matéria. *Scratch* mistura a voz e o vinil em novas texturas que ficam na fronteira entre o sólido e o líquido. Ele transforma as batidas em matéria sonora em fluxo (ESHUN, 1998, p.15)¹⁷⁰.

A forma que Eshun adota a ideia de *Skratchadelia*, ao invés de simplesmente dizer *scratch*, é um posicionamento na construção de uma narrativa onde as referências conceituais ou teóricas são os próprios artistas e como prática musicais estão profundamente ligadas à contextos histórico-sociais. Nesse sentido é interessante a colocação do autor que conecta John Cage à *skratchedelia* com sua composição “*Imaginary Landscape*” (1939) também marcada pela manipulação de toca-discos algumas décadas antes de Flash. No entanto, argumenta

¹⁶⁶ No original: This new conceptual technology or concept-technics presupposes that the decks have become a state of mind for the dj. After Flash, the turntable becomes a machine for building and melding mind states from your record collection. The turntables, [...] become a subjectivity [...], wholly tuned in and turned on by the found noise of vinyl degeneration that hears scratches, crackle, fuzz, hiss and static as lead instruments (*idem*).

¹⁶⁷ No original: “inducted into a Microsonic Science which converts voices into new rhythm effects (*ibidem*, p. 15).

¹⁶⁸ No original: “Skratchadelia is really conscientious desecration, the noise of artefacts being obliterating into streams of vocal-vinyl matter “(*idem*).

¹⁶⁹ No original: Skratchadelia phase shifts music into a new phonoplastic alloy. Voices are molecularized into chattering, gibbering textures, into globules of pitch that grumble and shift along the spectrum of Technics speed, phased and panned by the transformer switch (ESHUN, 1998, p. 15).

¹⁷⁰ No original: Skratchadelia is a synthetic aesthetic of painstaking abuse and sonic sabotage. Only for the obliterated, the virtuosos who force vinyl [in]to matter. Scratching de-stratifies voice and vinyl into new textures standing on the border between solid and liquid. It turns beats into sonic matter in flux (*idem*).

Eshun, “Cage não é o *Cut Creator* original”¹⁷¹, pois o uso de Cage é diferente do que os Dj’s do hip-hop, que investigam em suas performances o corte preciso do trecho mais impactante de uma gravação para o público na pista.

O corte, a seleção de uma parte de música, é tanto uma técnica quanto uma concepção que pretende de intensificar a experiência do fluxo rítmico tornando o ritmo em uma série de picos e quedas é uma característica dos primeiros Dj’s de hip-hop (ESHUN, 1998, p. 16). A faixa “*Advetures of Grandmaster Flash on the Wheel of Steel*” (1981) não começa um desenvolvimento sequencialmente, mas em vez disso começa repetindo multiplas variações da frase “*He says...*”. O *scratch* cria a tensão de um início iminente da música que é resolvido com a entrada do refrão, descarregando uma energia para movimentar a pista de dança (ESHUN, 1998, p. 16). “Ao deixar cair a agulha no vinil no ponto certo, Dj Flash isola a frase e amplia o comando para cortar” e assim, “*Adventures...*” é uma máquina para transmitir as avançadas técnicas de corte do Dj (ESHUN, 1998, p. 17).

Assim, Eshun considera que manifestações “populares sempre resgatam retroativamente práticas não-populares da prisão de seus admiradores”. Aqui, Flash vem em auxílio de Cage, enquanto a ideia da “*skcratchadelia* libera a vanguarda de suas células citacionais ao liquefazer suas instituições sancionadoras” (ESHUN, 1998, p. 19)¹⁷².

O posicionamento de Eshun em recorrer à outras possíveis referências para pensar a música e suas histórias é um ponto chave para considerarmos a ficção sônica uma proposta de contra-história musical, e assim o conceito ressoam dentro do campo do afrofuturismo e seu exercício de construção de memória e crítica à perspectivas hegemônicas culturais. Nessa introdução ao termo, acredito que podemos observar uma vasta gama de práticas musicais e correlações culturais e tecnológicas. Também podemos notar que a ficção sônica parece deixar mais claro que um dos elementos do som afrofuturistas é sua ligação com a produção fonográfica, não apenas com a questão técnica do estúdio, mas o potencial que o suporte do álbum proporcionou aos exemplos acima. Além da dimensão artística do álbum, o termo mostra diversos pontos do poder de influência desses fragmentos culturais na história do século XX. Tal influência parece ser menosprezada ou desconhecida das teorias musicais e mesmo que por vezes Eshun faça posicionamentos exagerados, seu exercício de escavação dessas histórias é

171

¹⁷² No original: Pop always retroactively rescues unpop from the prison of its admirers: here Flash comes to Cage's aid. Skratchadelia releases the avant garde from its citational cells by liquefying its sanctioning institutions (ESHUN, 1998, p. 19).

força motora para fomentar outras bases epistemológicas da música eletrônica, do experimentalismo e da vanguarda musical.

3.1.9 Paralelos visuais e sonoros

[A] Ficção sônica é a embalagem que funciona por transferência de sensação de fora para dentro. A capa da frente. A contra-capa, o encarte, o interior do encarte, a própria capa do disco. A etiqueta, a capa do cd, as notas, o próprio cd; tudo isso são superfícies para conceitos, plataformas de textura para fono ficções. (ESHUN, 1998, p. 121)¹⁷³

Schulze (2020, p.7) observa que essa definição trata dos objetos e inscrições que materializam a música. O disco e seus detalhes gráficos e visuais são interfaces para o som contido nos fonogramas. A ficção sônica considera, então, as imagens e textos como parte do universo que os artistas propõem em suas produções. Esses elementos podem revelar ou sugerir diferentes camadas de ficções e narrativas nas faixas sonoras presentes em um álbum.

Um exemplo interessante de investigação está na discussão proposta por Steinskog sobre os paralelos entre as dimensões sonoras e visuais da capa de um álbum, dentro do contexto da música negra: as camadas que compõem a ficção sônica. Steinskog começa o seu pensamento partir da seção em que Eshun discute a ideia do legado roubado (JAMES, 2001) e a concepção Egíptológica (ESHUN, 1998) através da capa do álbum “*I am*” (1979) da banda Earth, Wind and Fire (EWF). Eshun comenta que no final dos anos 1960 e o surgimento de um Pan-africanismo popular em meados dos anos 1970 com Bob Marley, marcou o imaginário musical afrodiaspórico por

uma afrofilia que invocava um idílio libertador do arcaísmo africano com a ideia da modernidade africana científica, ambas mantidas em um equilíbrio instável, mas útil. Esse equilíbrio foi representando popularmente pelas fantasias egíptológicas do Earth, Wind & Fire¹⁷⁴ (ESHUN, 2003, p. 294).

[...] Volte para a contracapa da arte de Shunzei Nagaoka para “*I Am*” e lá está a paisagem egíptológica iluminada pela luz vermelha glaucosa de *Dali-ized*, misticismo nuclear. Nuvens de cogumelo pairam em segundo plano. Estátuas faraônicas de pedra ao lado de zigurates babilônicos alimentados por versos sobre cúpulas de Fuller; grades de transporte passam por templos construídos por D. W. Griffiths para seu

¹⁷³ No original: Sonic Fiction is the packaging which works by sensation transference from outside to inside. The front sleeve. the back sleeve, the gatefold, the inside of the gatefold, the record sleeve itself. the label, the cd cover, Sleeve notes, the cd itself; all these are surfaces for concepts, texture-platforms for PhonoFictions (ESHUN, 1998, p.121).

¹⁷⁴ No original: the Afrodiaporic musical imagination was characterised by an Afrophilia that invoked a liberationist idyll of African archaism with the idea of scientific African modernity, both held in an unstable but useful equilibrium. This equilibrium was personified, in populist terms, by the Egyptological fantasias of Earth, Wind, and Fire. The oscillation between preindustrial Africa and scientific Africa, however, was established in the 1960 with Sun Ra, the composer and bandleader whose lifework constitutes a self-created cosmology (ESHUN, 2003, p.294).

filme *Intolerância*. Navios elisabetanos caem sobre cachoeiras; Os OVNI's circulam preguiçosamente. (ESHUN, 1998, p. 156)¹⁷⁵



Figura 9: Capa do álbum “I am” do grupo Earth, WInd and Fire (1979) feita pelo ilustrador Shuzei Nagaoka.

Em sua interpretação Eshun dá mais atenção à ilustração de Shuzei Nagaoka do que à música do grupo. A interpretação do autor, observa Steinskog, se concentra em diferentes entidades vistas na imagem, referências que vão do antigo Egito e a Babilônia, via Estados Unidos, para algum espaço sideral, ou seja, referências típicas afrofuturistas (STEINSKOG, 2018, p. 91). Já Steinskog propõem uma análise de outra capa do Earth, Wind and Fire (EWF), também ilustrada por Nagaoka: “*All’ N’all*” (1977). O autor considera que essa capa, em especial, apresenta uma profundidade de significados que não estão presentes em outros trabalhos do desenhista.

¹⁷⁵ No original: *Stolen Legacy* triggers the Egyptillogical Sonic Fiction of Earth Wind and Fire. Flip to the back cover of Shunzei Nagaoka’s artwork for ‘79’s *I Am* and there’s the Egyptillogical landscape lit in the glaucous redlight of Dali-ized nuclear mysticism. Mushroom clouds hover in the ackground. Pharaonic rock statues sit next to Babylonian ziggurats powered by lines about Fuller domes; transport grids run through temples built by D. W. Griffiths for his film *Intolerance*. Elizabethan ships crash over waterfalls; UFOs circle lazily (ESHUN,1998, p.156).

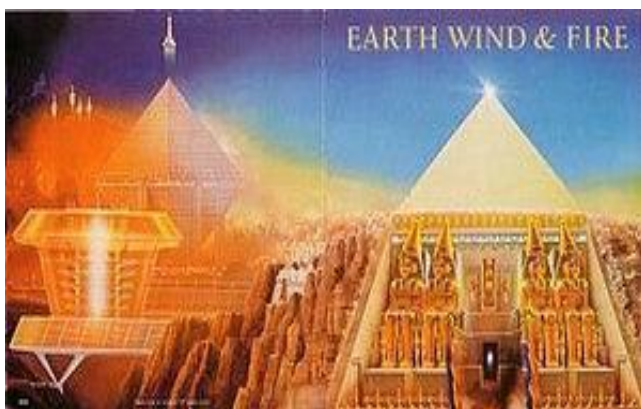


Figura 10: Contra-Capa e capa frontal do disco All'N'All do Earth, Wind & Fire (1977)

A interpretação de Eshun, que apresenta apenas a visão do ilustrador, levanta uma discussão sobre uma dimensão cultural comum no debate afrodiaspórico em relação à África, em especial ao norte da África e as antigas culturas egípcias. A visão da arte e do artista ressaltam a dimensão que Eshun chama de Egíptológica. Essa visão está de acordo com o argumento que prevalece da imagem do antigo Egito durante os anos 1960 e 1970. Essas imagens significaram uma importante forma de comunicação das ideias pan-africanistas. O “antigo Egito” é tópico contemporâneo que se relaciona tanto ao pan-africanismo e afrocentrismo, assim como a movimentações políticas negras globais (STEINSKOG, 2018, p. 91).

A África como uma imagem ancestral não é vista como uma oposição da modernidade, mas uma alternativa da continuidade de desenvolvimento tecnológico e científico ocidental. Apropriando-se desta forma, as imagens tradicionais do antigo Egito não foram contrapostas as visões da realidade moderna, mas sim apresentada de uma forma que enfatiza sua continuidade com os desenvolvimentos tecnológicos e científicos contemporâneos (GILROY, 1993). Para Steinskog a capa de “All’N’All” exemplifica o argumento anterior.

O autor comenta que ao invés de “contemporânea”, essa capa expande o contexto para o futuro, já que mostra uma pirâmide com quatro estátuas na frente, enquanto a contracapa transforma a pirâmide em uma estação espacial e a sua forma é mantida intacta como sinal da durabilidade do monumento (STEINSKOG, 2018, p. 92). Nesse exemplo, Egito e o espaço sideral se juntam claramente, assim como acontece na visão e obra de Sun Ra e outras narrativas afrofuturistas. Contudo Steinskog considera difícil identificar no som do EWF essa relação no mesmo nível que ela é visível nas capas de seus discos (STEINSKOG, 2018, p.92). Seguindo o argumento de que o imaginário Egípcio é um meio de relacionar o passado, presente e o futuro simultaneamente, e ao mesmo tempo em que se relaciona com o ideário pan-africanistas,

Steinskog afirma que nenhuma dessas dimensões exige uma compreensão arqueológica do Egito. Para ele, trata-se de um tipo de memória sobre o Egito ou uma compreensão sobre o Egito do presente. A dimensão da revisão histórica tem, segundo o autor, consequências para a discussão dos sons reais dessa música. Afinal, quais são as dimensões sônicas paralelas às dimensões visuais da capa do álbum? (STEINSKOG, 2018, p. 92)

Steinskog utiliza o argumento de Gilroy (1993) para localizar os possíveis paralelos. Segundo ele, Paul Gilroy aponta para a questão do suporte visual¹⁷⁶ dos LP's em relação ao dos Cd's em que a dimensão visual é mais impactante, e comenta a respeito de uma sensibilidade política mais prevalente nas décadas de 1960 e 1970, onde o discurso político negro migrou e utilizou as capas dos discos como um meio para sua expansão e auto desenvolvimento (STEINSKOG, 2018, p. 92).

Nesse contexto, um cenário afrofuturista é apresentado como uma resposta necessária para a sociedade americana contemporânea (STEINSKOG, 2018, p.93). É o caso da capa do álbum da banda Funkadelic, *One Nation Under a Groove* (1978), onde as cores pan-africanistas – vermelho, preto e verde – estão nas bandeiras dos afonautas. O argumento celestial e interplanetário do grupo servia como uma forma de satirizar a América imperialista e desenvolver visões utópicas para uma nação negra (GILROY, 1992, p. 240).



Figura 11: Capa do álbum *One Nation Under the Groove*, Funkadelic (1977)

Outra dimensão do imaginário Egitológico no contexto contemporâneo está ligado às forças místicas contidas nas pirâmides do antigo Egito, que simbolizam um orgulho negro e força criativa que evoca diferentes questões em produções estéticas. No caso, a produção artística de EWF relaciona-se com a dimensão mística das pirâmides e com o antigo Egito, e ao mesmo tempo ao imaginário pan-africano pelas sonoridades e uso da mbira ou kalimba

¹⁷⁶ Suporte visual trata da capa, contracapa, embalagem e o encarte de um álbum.

(STEINSKOG, 2018, p. 94). O lado místico do grupo dá caminho para comentários políticos mais abertos em comparação ao discurso proposto pelo Funkeadelic. A retórica do EFW é carregada de uma visão universalista de paz e comunhão, presente tanto no visual da banda como em suas letras (STEINSKOG, 2018, p. 94).

A sonoridade pan-africana do EFW é expressa com uso da mbira tocada por Maurice White e tornou-se uma das assinaturas sonoras (CHARLES, 2018. p.5) do grupo. A banda apresenta uma “versão eletrificada do instrumento, e assim uma combinação (seja real ou imaginária) da África ancestral com a Era da eletricidade” (STEINSKOG, 2018, p.95)¹⁷⁷. Enquanto se poderia questionar a “autenticidade” ou as dimensões tradicionais do instrumento, essa combinação funciona como um signo de africanidade ou afrocentricidade, segundo Steinskog (2018, p.95). “*Kalimba Story*”, do álbum *Open Our Eyes* (1974), como também performances solísticas de White são exemplos do uso do instrumento pelo músico no grupo. Outro exemplo é a primeira gravação feita por White tocando mbira na faixa “*Uhuru*” do Ramsey Lewis Trio de 1969 no álbum “*Another Voyager*”¹⁷⁸ (STEINSKOG, 2018, 95).

Steinskog aponta que a inspiração por trás do uso da kalimba por White veio de Phil Cohran, um dos trompetistas da Sun Ra Arkestra no início da década de 1960, que desenvolveu outra mbira elétrica chamada “Frankiphone”. O autor escreve que Cohran também esteve envolvido na fundação da *Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM), e teve seu conjunto *Artistic Heritage Ensemble*. Após a saída de Cohran do grupo, também influenciado pelo antigo Egito, vários músicos se tornaram mais tarde parte do Earth, Wind & Fire. Dessa forma, nota-se uma linhagem direta entre o Sun Ra Arkestra, o AACM, o Artistic Heritage Ensemble e Earth, Wind & Fire (STEINSKOG, 2018, p.96). Embora Maurice White nunca tenha tocado com Cohran, o autor Clovin E. Semmes sugere que a influência de White se deu observando ensaios e apresentações do trompetista, e semelhanças tanto musicais quanto espirituais entre os trabalhos dos dois artistas (STEINSKOG, 2018, p. 96).

Steinskog traz outro exemplo de eletrificação da mbira na diáspora no trabalho do produtor de hip-hop Shabazz Palace, cuja produção apresenta o dualismo de referências “históricas à África e a modernidade e eletricidade do hip hop” (STEINSKOG, 2018, p. 96). Esse caso do produtor apresenta uma outra forma de troca entre EUA e África nas

¹⁷⁷ No original: “an electrified version of the instrument, and thus a combination of Africa (be it real or imagined) and the electric age” (STEINSKOG, 2018, p.95).

¹⁷⁸ Vale notar que que “uhuru” é a palavra suaili para liberdade. A palavra também inspirou o nome da personagem Nyota Uruha ou Tenente Uruha na série Star Trek, na década 1960.

representações entre tradição e modernidade. Um dos músicos que contribui bastante nas produções de Palace é o multi-instrumentista Tendai “Baba” Maraire, filho de Dumisani Maraire, intérprete das práticas tradicionais da mbira. Maraire pai é originário do Zimbábue e estudou na Universidade de Washington, Seattle de 1968 à 1972, e outros locais da região até 1982, quando voltou para sua terra natal. Depois disso, e até sua morte em 1999, ele vivia entre Zimbábue e Seattle. Esse histórico, evidentemente, influenciou Tendai “Baba” Maraire como pode ser ouvido em seu projeto Chimurenga Renaissance e nas contribuições da música de Shabazz Palaces. Neste contexto, há outro tipo de movimento entre os continentes, descrito por Gilroy (2017) no Atlântico Negro, “com movimentos para frente e para trás no que também estabelece uma possibilidade de um retorno à África” (STEINSKOG, 2018, p.96).

Dentro dessa discussão da discussão de eletrificação de instrumentos tradicionais africanos, a série de discos *Congotronics* produzida pelo selo *crammed disc*¹⁷⁹ reúne trabalhos de diversos artistas de todo o Congo que eletrificaram instrumentos da música tradicional do país, com sistemas de captação feitos à mão e pedais de efeitos, criando transes distorcidas que conquistaram sucesso de público e crítica em festivais pelo mundo e tornaram referências para artistas de música eletrônica e de rock. Konono N°1 é conhecida como a primeira banda a eletrificar seus instrumentos ainda nos anos 1960 e com maior projeção, participando de gravações com Björk, Herbie Hancock entre outros artistas internacionais. O grupo criado por Mingiedi Mawangu que amplificou o likembé, instrumento similar a mbira, com captadores feitos à mão a partir de ímãs de sucatas de carros e conectados à amplificadores de guitarra. A banda com três likembé (grave, médio e agudo) em sua formação.

Os artistas pertencentes desse movimento nos apresentam uma visão africana dessas tensões entre “tradição” e “moderna”, mostrando que o afrofuturismo sempre exige um o exercício da investigação para encontrar e compor essa ampla constelação de manifestações africanas, explorando mais esse imenso continente. Aqui, temos novos exemplos dos novos instrumentos produzidos pela fusão de eletricidade, assim como na visão do jazz apresentada anteriormente, criando texturas distorcidas que induzem ao transe da dança e do rito amplificados para o mundo como uma tendência musical única. Aqui, o movimento é a expansão África, mais uma vez

¹⁷⁹ Ver em: http://www.crammed.be/index.php?id=34&art_id=41&bio=full Acessado em 19 de dezembro de 2020)

3.1.10 Teoria-ficção

Considerando o caráter ficcional da teoria de Eshun, podemos considerá-la uma teoria-ficção (SCHULZE, 2020, p.15). A teoria se torna teoria-ficção quando a articulação de necessidades do autor é misturada, representada e estilizada em proposições que carregam desejos, sonhos, imaginações e obsessões em seus textos (SCHULZE, 2020, p. 15). Essas características se expressam na ficção sônica em definições como: “as faixas de áudio tornam-se ficções sônicas, sistemas sonoros por onde espaçonaves de áudio viajam na velocidade do pensamento” (ESHUN, 1998, p. 25)¹⁸⁰ ou “a ficção sônica substitui a letra por espaços de possibilidade, com um plano para sair da prisão em liberdade. [O] Escapismo é organizado até que se apodere dos meios de percepção e multiplique os modos de realidade sensorial” (ESHUN, 1998, p. 103)¹⁸¹. Ou “ficção sônica é o manual para o seu próprio programa de fuga e re-entrada fora do mundo, para entrar na órbita da Terra e tocar a pista de pouso dos seus sentidos” (ESHUN, 1998, p. 103)¹⁸²;

A ficção sônica transforma sua mente em um universo, um espaço interno através do qual você, o *fonoastronauta*, está viajando. Você se torna um astronauta alienígena nos controles do convés de combate da nave solar de Coltrane¹⁸³, na Nave-mãe do Parliament, na Arca Negra de Lee Perry, da frota de Sun Ra de 26 Arkestras, da Nave Estelar do [grupo] Creation Rebel, no *Monorail* dos JB's (ESHUN, 1998, p. 133)¹⁸⁴.

Essas definições ressaltam tanto o caráter ficcional e a riqueza polissêmica da concepção, o que abre diversos caminhos para leituras e escutas de obras e performances sonoras, como também o conhecimento amplo da história da música negra, onde artistas de diferentes gêneros e práticas musicais dialogam a partir de criações e conexões com elementos da tecno-cultura e da experiência do negro na diáspora.

¹⁸⁰ No original: “Track become Sonic Fictions, sonar systems through which audioships travels at the speed of thought” (ESHUN, 1998, p. 25).

¹⁸¹ No original: “Sonic Fiction replaces lyrics with possibility spaces, with a plan for getting out of jail free. Escapism is organized until it seizes the means of perception and multiplies the modes of sensory reality.” (ESHUN, 1998, p. 103)

¹⁸² No original: “Sonic Fiction is the manual for your own offworld break-out, reentry program, for entering Earth's orbit and touching down on the landing strip of your senses” (ESHUN, 1998, p. 103)

¹⁸³ O autor cria um jogo de palavras a partir dos trabalhos citados nessa passagem: Sun Ship é um álbum de John Coltrane (1965), nave-mãe é referência ao álbum Mothership Connection (1975) de Parliament, Arca Negra é o nome do estúdio de Lee Perry, Black Ark. A frota é uma alusão aos músicos de seu grupo Arkestra. Starship Africa (1980) é um disco do grupo de dub inglês Creation Rebel e Monorail é uma faixa do disco Hustle with Speed (1975) do grupo JB's.

¹⁸⁴ No original: Sonic Fiction turns your mind into a universe, an innerspace through which you the headphonaut are travelling. You become an alien astronaut at the flightdeck controls of Coltrane's Sunship, of Parliament's Mothership, of Lee Perry's Black Ark, of Sun Ra's fleet of 26 Arkestras, of Creation Rebel's Starship Africa, of the JB's' Monaurail (ESHUN, 1998, p.133). O autor faz um jogo de palavras com os nomes artísticos, títulos de composições e álbuns.

A partir dessas definições a ficção sônica teria para Schulze uma força de libertação de epistemologias e historiografias hegemônicas, estilos de vida e regimes sensoriais, gostos culturais e práticas cotidianas – assim como a dança, som, composição e performance. A proposição da ficção sônica é uma direta rebelião conceitual dentro do mundo “alienígena colonial” (SCHULZE, 2020, p. 7). A compreensão de Schulze remete ao argumento do som ser uma força política social, onde sonoridades estão ligadas a manifestações de resistência, luta e poder cultural e ao mesmo remete as metáforas extraterrestre da condição de sub-humana dos negros na diáspora, presente em diversos artistas afrofuturistas.

3.2 Pensadores Sonoros

É explorando as impossibilidades da música e ressaltando a experiência com o som e sua materialidade nos discos, anotações, vídeos, imagens e a engenharia conceitual desses artistas que Eshun elabora seu pensamento. A figura do *engenheiro conceitual* desenvolvida por Eshun para designar o artista que elabora seus próprios conceitos e ressignifica outros. Nesse sentido o engenheiro conceitual é o que

faz tudo mais fresco, com a perspectiva de um olhar renovado, excitante e sem saber em que resultará, pois está gerando, especulando ficções e conceitos, alucinações de sua perspectiva e vivência e traduzindo para outras linhas de pensamento, misturando campos de conhecimento e deslumbrando possíveis efeitos (ESHUN, 1998, p. 186).

Como observamos durante esse capítulo, para expressar suas experiências o próprio autor mistura distintas ideias e adota conceitos de diferentes fontes e neologismos, apresentando sua própria forma de engenharia conceitual. Como exemplo, o autor vai adotar “sonotron”, termo utilizado por Iannis Xenakis, para designar os sintetizadores¹⁸⁵; a *drum machine* torna-se sintetizador de ritmo, pois não há tambores, mas pulsos e sinais elétricos, argumenta Eshun. Essa estratégia parece ser uma forma de marcar um lugar e desvincular-se de pensamentos ou nomenclaturas estabelecidas na teoria do som.

Essas conexões de referências distantes e subversões linguísticas sublinham o argumento de Eshun durante seu texto. O autor defende que a música negra futurista apresenta casos de processos técnicos e conceituais que envolvem uma ciência, um profundo

¹⁸⁵ Iannis Xenakis descreve metaforicamente a sua peça *Terretektorh* (1965-1966), composta para 88 músicos dispostos pelo espaço, como uma “espécie de ‘sonotron’, um acelerador de partículas sonoras, um desintegrador de massas sonoras, um sintetizador” (RIMOLDI; SCHAUB, 2012, p. 13). O termo, então, compreende o espaço da performance da obra a partir da ideia de um dispositivo ou meta instrumento, pelo qual o compositor articula topologias e trajetórias. A justificativa de Eshun pelo uso do termo é que “sonotron soa apenas como uma história em quadrinhos de super-herói, então uma convergência de sons em balística”, o que abrangeria a junção entre som e ficção em seu texto.

conhecimento que é construído por misturas e ressignificações de ideias e conceitos, que por vezes já são estabelecidos. Como exemplo, os termos *skcratchadelia*, *turntabilization*, *mixadelics*, criados pelo produtor de *Sons of a Loop Loop Era*, Dj Krush e George Clinton, representam algumas dessas tecno-concepções (ESHUN, 1998). Esses criadores podem ser descritos como “*pensadores sonoros*” por Schulze. Eles têm experiência e envolvimento na escrita e estudam as sensibilidades sônicas que estão submersas na escuta. Eles pensam com os ouvidos e seu conhecimento e definição de som é feita de forma empírica (SCHULZE, 2020, p. 19). Schulze afirma que não é um conhecimento sobre o som em si, pois este vai “com, através e além do som de uma vez só” (SCHULZE, 2020, p. 28). Essa parece ser uma forma de Eshun promover os conhecimentos, habilidades incorporadas por praticantes e produtores das músicas comentadas em seu trabalho, já que para ele a música já é feita, ouvida e analisada por seus teóricos (ESHUN, 1998, p. 04).

A ideia de *pensadores sonoros* pode ser descrita também como uma epistemologia sônica (SCHULZE, 2020). A epistemologia sônica pode ser encontrada em campos sócio culturais na qual as práticas dominantes ainda não se estabeleceram como uma epistemologia relevante ou mesmo como prática científica. Esses saberes não reconhecidos formalmente, formam um corpo de conhecimento que se projeta na mistura e combinação de múltiplas práticas sonoras. A mistura emerge de uma sensibilidade desenvolvida diariamente pelos praticantes, cujo resultados são diferentes tipos de artefatos sonoros (SCHULZE, 2020, p. 28). Portanto, a ideia de epistemologia sonora, assim como do engenheiro conceitual, representa a teoria do praticante, do artista, do produtor, do engenheiro de som ou do compositor. Teorias compostas pelas reflexões e explicações dos próprios criadores, praticantes sobre seus trabalhos e suas sensibilidades idiossincráticas.

Em ressonância com as perspectivas acima, Salomé Voeglin utiliza o termo ficção sônica para desenvolver o conceito de sensibilidade idiossincrática, termo que trata de sensibilidades sonoras, corporais e ilógicas (SCHULZE, 2020, p. 36). O entendimento de Voeglin, segundo Schulze, segue as proposições iniciais de Eshun, porém o foco da autora é a busca “ilógica através de um corpo ouvinte” (SCHULZE, 2020, p. 37). A autora entende a ficção sônica a partir da fenomenologia, uma ficção generativa ao invés de uma ficção referencial (SCHULZE, 2020, p. 37). Ou seja, a pesquisadora está interessada nas possibilidades que o som pode adicionar em experiências sensoriais, ao considerar o dinamismo, plasticidade, características situadas e relacionais que cada indivíduo pode ter com as vibrações sonoras. Dessa forma a abordagem da autora permite muitas formas conflitantes

de conhecimentos sonoros e mundos, aceitando o grande espectro de conhecimentos, perspectivas, epistemologias e ontologias nas práticas sonoras (SCHULZE, 2020, p. 38).

Essa lógica de reconhecimento de diferentes perspectivas da prática musical e sonora e da engenharia conceitual desenvolvida pelos artistas talvez permita outras bases teóricas tanto para o estudo da música como para os estudos do som. Ao lançar luz sobre essa dimensão conceitual de artistas e músicas negros, que para Eshun foram mal representados pelas publicações tradicionais de música, coloca em xeque a hegemonia do pensamento musical e da percepção, pois leva para o centro manifestações vernaculares afrodiaspóricas que foram colocadas às margens dentro dos processos de hierarquização do conhecimento na história. Manifestações comumente reduzidas por lógicas essencialistas e binárias, como “baixa” e “alta” cultura, ou do entendimento da cultura popular como algo arcaico, anacrônico e menor (GILROY, 2017; HALL, 2018).

Eshun comenta sobre a dimensão do tópico da cultura negra em seu trabalho. O autor observa que grande parte de seu trabalho é focada na cultura negra norte-americana, contudo ele diz que escrever sobre qualquer cultura negra é parte de uma construção contra-histórica. O autor dialoga com o pensamento transatlântico de trocas culturais proposto pela ideia do Atlântico Negro (GILROY, 2017). Ele comenta como o pensamento negro norte americano assume uma intenção de unificação do movimento negro, apesar de haver controvérsias em relação a uma visão unificada. A observação sobre uma perspectiva da hegemonia negra norte-americana nas discussões diaspóricas é uma das críticas comuns ao afrofuturismo, cujo argumento é que a ideia, numa perspectiva unificada, anula outras visões e especulativas afrodiaspóricas, caracterizando uma nova força hegemônica.

3.2.1 Ciência Mítica, Mixológica e Texturas Mutantes

O reconhecimento da multiplicidade de práticas sonoras e subjetividades é um tópico comum aos autores que tratam a ficção sônica. Tal reconhecimento é um exercício de deslocamento de perspectivas, epistemologias e ontologias hegemônicas do centro do conhecimento, dimensão que está em jogo nas discussões afrofuturistas. A ficção sônica ao utilizar conceitos propostos pelos artistas, de alguma forma, estabelece uma epistemologia teórica alternativa que aborda a experiência sonora a partir de uma perspectiva afrodiaspórica, onde os criadores são as principais fontes. Ao ressaltar o caráter experimental e inovador das engenharias conceituais das músicas tratadas em seu texto, tendo as experiências dos artistas e produtores como base teórica, Eshun articula um discurso onde a transferência do conhecimento

é feita de forma transversal e saberes e pensadores menosprezados pela crítica cultural e pela história oficial da música no século XX são reconhecidos como pensadores sonoros

A ficção sônica apresenta três conceitos chaves para suas interpretações: i) o mito da ciência, sistema filosófico-mito criado por Sun Ra e que fundamenta sua obra; ii) a mixológica ou mixidelia (*mixillogic* ou *mixidelic*), termo que George Clinton usa para expressar as misturas de sons e conceitos em seus grupos; iii) e a textura-mutante, termo cunhado por Eshun que representaria o resultado sonoro das ficções sonoras, a partir do mito da ciência e a mixológica. Esses três conceitos sintetizam as aspirações que a ficção sônica apresenta. O primeiro termo está ligado a ideia de conhecimentos, saberes e ciências alternativas em relação a visões eurocêntricas de ciência, como também representa a camada poética, ficcional, mítica ou conceitual contida numa ficção sônica, um reconhecimento da subjetividade sonora do artista e suas práticas. Já a segunda concepção, mixológica aponta para o potencial da mistura, mescla ou hibridismo de referências, técnicas e práticas, elemento comum das produções artísticas afrodiaspóricas contemporâneas (MERCER, 1994) e se mostra central dentro da ficção sônica. Esse conceito se aproxima de neologismos como *psychedelic*, *funkadelic* ou *freakadelic* e representam a uma possível difração de lógicas, segundo SCHULZE (2020, p. 21), tais como por exemplo Euroológica e Afrológica (LEWIS, 1996). Difração lógica pode ser descrita como uma interferência raciocínio, uma transformação da lógica. Segundo Schulze, o efeito da difração lógica é de grande interesse das práticas artísticas contemporâneas, como a instalação, arte conceitual e reflexões teóricas. Segundo o autor, elas realizam misturas que transgridem, de tal modo que a transgressão é um traço característico da mixidelia e dos pensadores sonoros (SCHULZE, 2020, p. 21).

A experiência sonora de difrações lógicas é geralmente descrita como “enlouquecedor, perplexo, alarmante, sedutor” (SCHULZE, 2020, p. 21). Dessa forma, afirma Schulze, a mixológica e o mito científico produzem um rastro de um material sonoro que descreve a textura-mutante. Seguindo a compreensão de Eshun uma textura-mutante resulta da aplicação de uma lógica de mistura diferente. Para Schulze, a textura-mutante emergente de “um som ou em qualquer outro artefato como prova real e física de uma lógica difratada produzida pela mixológica (SCHULZE, 2020, p.21). Portanto, as texturas-mutantes são a prova material da mixidelia em ação, fundamentada na ciência mítica (SCHULZE, 2020, p. 21). Os efeitos e práticas desses três conceitos principais da ficção sonora - ciência, mitologia, mixológica, texturas mutantes - constituem um pensador sonoro, afirma Schulze (2020, p.22).

3.2.2 O mito da ciência, a Ficção Sônica de Sun Ra

O mito da ciência é uma concepção fundamental para a ficção sônica. Para Eshun o mito da ciência é um campo de conhecimento e pode ser definido como “a ciência e a tecnologia que desenvolvem o desconhecido e não o conhecimento, uma ciência que desenvolve o que não é racional” (ESHUN, 1998, p. -004). O que nos parece configurar uma espécie de conhecimento e filosofia metafísica e poética. Steinskog considera uma boa alternativa chamar a ideia de Sun Ra de “campo do conhecimento”, considerando possíveis divergências conceituais entre mito e ciência. Os dois termos são comumente vistos em oposição e o novo termo parece necessariamente ser esotérico e, como tal, aponta para uma camada oculta de compreensão, segundo o autor (STEINSKOG, 2018, p. 117).

Sun Ra é o pensador sonoro que influenciou a concepção de som para o afrofuturismo, e ao mesmo tempo sua filosofia alinha-se com ideais afrofuturistas dos anos 1990 (STEINSKOG, 2018, p. 116; YOUNGQUIST, 2016), assim como para a ficção sônica. Ele criou o mito da ciência, um sistema filosófico que guiou a sua música e visão de mundo. O sistema de Sun Ra é baseado em duas fontes, o antigo Egito e o espaço sideral. Para Steinskog essas origens ficcionais diferentes têm equivalentes sonoros – ou seja, uma ficção sônica - e afirma que essas diferentes fontes abrem um espaço para sons fantásticos, ou para um fantástico sonoro, já que fazem referência a sons inéditos bem como sons que só podem ser construídos por pesquisa ou imaginação (STEINSKOG, p.116). Contudo, é importante colocar que não são apenas as fontes da filosofia do músico que estão em jogo, e sim todo o contexto artístico, sonoro, performático e visual, e sócio-político e histórico que atravessa sua produção.

O filme *Space is the Place* (CONEY, 1974) é o texto chave para entender a complexidade do mito da ciência e como esse pensamento se manifesta através do som, possibilitando uma imersão audiovisual no mundo do músico, que nos oferece referências importantes de suas ideias. A narrativa é um rico exemplo de ficção sônica, cheias de aforismos, fragmentos de sons, figurinos e performances de Sun Ra e seu grupo Arkestra.

Space is the Place é uma ficção científica com referências do *Blaxpoitation*, um gênero cinematográfico negro norte-americano, que contém um senso realístico ao tratar as questões sociais da população negra na década de 1970. Steinskog comenta sobre a camada político racial da visão de Sun Ra apresentada na cena em que Sun Ra encontra um grupo de jovens negros em um centro comunitário em Oakland e diz:

Como você sabe que sou real? Eu não sou real; eu sou igual a você. Você não existe nesta sociedade. Se você existisse, seu povo não estaria buscando direitos iguais. Você não é real. Se você fosse, teria algum status entre as nações do mundo. Então, nós dois somos mitos. Eu não venho para você como realidade. Eu venho até você como o mito porque é isso que o negro é. (CONEY, 1974)¹⁸⁶

Steinskog observa que a irrealidade denunciada por Ra é semelhante às questões que estão em jogo para os movimentos dos direitos civis, como pode ser visto na referência às pessoas em busca de direitos iguais. Ao mesmo tempo é uma a declaração de natureza quase ontológica ou cosmológica: o negro ou a negritude é um mito (STEINSKOG, 2018, p. 114). Dessa leitura o autor levanta duas questões: É esta a incorporação da forma da sociedade de ordenar as relações raciais? É Sun Ra desistindo de ser incluído na categoria “seres humanos”? (STEINSKOG, 2018, p. 114).

O autor afirma que há uma vertente do afrofuturismo que dirige o seu discurso numa resposta positiva às perguntas. Para Eshun, por exemplo, Sun Ra estaria contornando a categoria de humano para se tornar um super ou pós-humano (ESHUN, 1998, p. 114).

Contudo, tal solução também pode ser vista como uma espécie de esforço utópico, em que a dimensão utópica necessita abandonar a categoria do “humano”. Como mostra a história, primeiro durante a escravidão, onde os negros eram entendidos como “sub-humanos” e depois com a crescente incapacidade da “América Branca” para aceitar direitos iguais, a própria categoria é falha (STEINSKOG, 2018, p. 114).

Enquanto o filme apresenta uma realística representação de relações raciais, a parte da ficção científica propõe como solução para as tensões sociais: a busca espacial para encontrar um planeta para o povo negro fundar uma nova sociedade. A solução, então, é o desenvolvimento desta sociedade, “onde o “mito” da negritude é levantado para fora do tempo e da história”¹⁸⁷ (STEINSKOG, 2018, p. 114). É assim que a narrativa se relaciona ao que Sun Ra chama de mito da ciência, segundo Steinskog.

Nas primeiras palavras do filme Ra oferece algumas pistas para sua noção de música e como ela se relaciona a sua visão mito científica:

A música é diferente aqui. As vibrações são diferentes. Diferente do planeta Terra [...] poderíamos montar uma colônia de negros aqui. Veja o que eles podem fazer em um planeta por conta própria, sem nenhum povo branco. Eles poderiam beber na beleza deste planeta. Isso afetaria suas vibrações, para o melhor, claro. [...] É aí que entrará o alter-destino. Em termos de equações, a primeira coisa a fazer é considerar o tempo como oficialmente encerrado. Trabalhamos do outro lado do tempo. Vamos trazê-los

¹⁸⁶ No original: How do you know I'm real? I'm not real; I'm just like you. You don't exist in this society. If you did, our people wouldn't be seeking equal rights. You're not real. If you were you'd have some status among the nations of the world. So we're both myths. I do not come to you as reality. I come to you as the myth because that's what's black. (CONEY, 1974)

¹⁸⁷ No original: "where the "myth" of blackness is lifted outside time and history" (STEINSKOG, 2018, p. 114).

aqui através de qualquer teletransporte de isótopos, transmolecularização ou, melhor ainda, teletransportar o planeta inteiro para aqui através da música (CONEY, 1974).¹⁸⁸

Steinskog, ao comentar sobre a óbvia importância da música no pensamento de Ra, observa a dimensão metafísica. Primeiro, a música é fundamental na percepção das diferentes experiências vividas entre o planeta em que Sun Ra está e o Planeta Terra. O autor também nota, que nas passagens “a música é diferente aqui” e “as vibrações são diferentes aqui” reforçam a música como as *vibrações* capaz de afetar o mundo material (STEINSKOG, 2018, p.115) Para o autor a visão e percepção da música como vibração para Ra “faz parte de um *continuum* onde o pensamento cosmológico e especulação, ciência e mito se encontram, sendo vitais para o pensamento do mito da ciência”¹⁸⁹ (STEINSKOG, 2018, p. 115).

Seguindo a lógica de Ra, Steinskog observa que a música do pensador sonoro pode ser entendida “como meio de um transporte de um coletivo e, neste sentido, a Arkestra [...] - não é apenas uma orquestra "com erros ortográficos", mas se torna uma Arca (*Ark*), uma espécie de espaçonave movida pelo som”¹⁹⁰ (STEINSKOG, 2018, p.115). O autor ainda levanta mais uma questão sobre a ficção musical de Sun Ra: mesmo que não sabendo localizar em que tempo que ocorre a história em *Space is the Place*, se é no futuro ou não, “como soa a música ou a vibração do “outro lado do tempo”?” (STEINSKOG, 2018, p.118)”. Por fim, o autor afirma que a importância das diferentes experiências com as vibrações nas atmosferas dos planetas são um testemunho de uma profunda concepção sonora e interconexão entre o ambiente e som. “O som que reverbera pelo ar é, portanto, um fato físico banal e está relacionado a algum tipo de compreensão metafísica, uma visão de mundo ou sistema de crenças” (STEINSKOG, 2018, p. 116)¹⁹¹.

¹⁸⁸ The music is different here. The vibrations are different. Not like Planet Earth [...] We could set up a colony of black people here. See what they can do on a planet all on their own without any white people. They could drink in the beauty of this planet. It would affect their vibrations, for the better of course. [...] That would be where the alter-destiny will come in. Equation-wise, the first thing to do is to consider time as officially ended. We work on the other side of time. We'll bring them here through either isotope teleportation, transmolecularization, or, better still, teleport the whole planet here through music. (CONEY, 1974)

¹⁸⁹ No original: “it is rather to point to this understanding as being part of a continuum where cosmological thinking and speculation, science, and myth meet, and thus it is central to Sun Ra’s “MythScience” (STEINSKOG, 2018, p. 115).

¹⁹⁰ No original: music is here understood as a means of transporting a collective, and in this sense the Arkestra—Sun Ra’s big band—is not just a “misspelled” orchestra, but becomes an Ark, a kind of spaceship fuelled by sound (*idem*).

¹⁹¹No original: That sounds reverberate through air is thus both a banal physical fact and is related to some kind of metaphysical understanding, a worldview or belief system (*ibidem*, p. 116).

Uma relação mais direta com o som e filosofia de Ra é a noção de que os musicistas são cientistas do som¹⁹². Aqui, observa Steinskog, Ra explicita uma concepção de ciência, mais uma proposta alternativa à norma eurocêntrica; uma concepção de ciência dentro do que pode ser entendido como contra-história, contracultura e (ESHUN, 1998, 2002; GILROY, 2017).

O músico James Jacson, integrante da Arkestra, relata como Ra lhe explicou noção de cientista sonoro:

Uma vez ele me disse: 'Jacson, toque todas as coisas que você não sabe! Você vai ser surpreso com o que você não sabe. Há uma infinidade do que você não conhece'. Outra vez, ele disse: "Você sabe quantas notas existem entre dó e ré? Se você lidar com esses sons, você pode brincar com a natureza e natureza não sabe notas. É por isso que as religiões¹⁹³ têm sinos, que fazem soar todos os sons transitórios. Vocês não são músicos, vocês são cientistas sonoros (SWZED, 1998, p.112)¹⁹⁴.

O entendimento de Sun Ra sobre o cientista sonoro é, então, sobre a busca por um “som próprio”, uma identidade sonora do musicista e sua forma de explorar os sons, e conseqüentemente, dimensões da personalidade e significados vão além de sons e intervalos (STEINSKOG, 2018, p.118).

Essa ideia de um “som próprio” pode se relacionar com a ideia Afrológica (LEWIS, 1996). A distinção feita por George Lewis entre Afrológica e Eurológica diz que o “som” do improvisador é análogo ao estilo composicional. A identidade sonora, a sonoridade, habilidade e técnicas do improvisador seria, então, a “sua voz” (STEINSKOG, 2018, p. 117). Steinskog observa que a ideia de voz é frequentemente associada a um entendimento íntimo, onde o “som” relaciona-se com a subjetividade do improvisador, pois para Lewis “noções de personalidade são transmitidas via som, e os sons tornam-se sinais de níveis mais profundos de significado além de tons e intervalos” (Lewis 1996, 117)¹⁹⁵.

Porém, Steinskog também nota uma dimensão coletiva na noção de cientista sonoro dentro do discurso de Sun Ra. O primeiro nível da dimensão coletiva seria pensar em como as visões de Ra influenciam a performance de sua orquestra. Steinskog argumenta que o coletivo

¹⁹² Em inglês *tone scientist*.

¹⁹³ Na verdade, as religiões, ou ao menos as cristãs, usam sinos para chamarem a comunidade para as missas. A cidade inteira, ou parte dela, escuta e sabe que está na hora de ir para a igreja. É o mesmo que nas fazendas, quando se chamavam os trabalhadores que estavam no pasto para virem almoçar. Aqui, Ra está usando uma licença poética, estabelecendo relação entre estabilidade e transformação (RIBEIRO, 2020).

¹⁹⁴ He once said to me, 'Jacson, play all the things you don't know! You'll be surprised by what you don't know. There's an infinity of what you don't know'. Another time he said, 'You know how many notes there are between C and D? If you deal with those tones you can play nature, and nature doesn't know notes. That's why religions have bells, which sound all the transient tones. You're not musicians, you're tone scientists' (Szwed 1998, p. 112).

¹⁹⁵ No original: "Notions of personhood," Lewis argues, "are transmitted via sound, and sounds become signs for deeper levels of meaning beyond pitches and intervals" (LEWIS, 1996, 117).

de Arkestra, ao mesmo tempo que consiste dos sons individuais dos músicos, também realiza a música proposta pelo compositor, e toda a rotina de longos ensaios, com o líder do grupo dando palestras, se relaciona a como esses sons emergem do ponto de encontro entre a visão de Sun Ra e sua orquestração (STEINSKOG, 2018, p. 118). Enquanto, o segundo nível é concebido mais amplamente e em certo modo é uma continuidade dessa coletividade. Na visão de Steinskog, o termo “natureza” na citação de Ra poderia ser traduzido como “atmosfera”, tanto como o contexto do som, seja no palco ou no estúdio, mas também em um sentido ainda mais amplo, “como o espaço onde os sons são ouvidos, os espaços onde os sons viajam”¹⁹⁶ (STEINSKOG, 2018, p.118). Nesse nível, o som faz parte do que podemos chamar de cosmologia, um mundo para ouvir (STEINSKOG, 2018, p.118).

Essa proposta de mundo se assemelha com a citação de Jacques Attali: “por vinte e cinco séculos, o conhecimento ocidental tentou olhar para o mundo. Falhou em entender que o mundo não é para ser visto. É para ouvir. Isto não é legível, mas audível” (ATTALI, 1985, p.3)¹⁹⁷. Steinskog nota a referência ao conhecimento ocidental com interesse no contexto afrodiaspórico, pois para o autor as interpretações de cosmologia afro-americanas ao mesmo tempo “que são inerentemente “pré-modernas”, elas transmitem “questões contemporâneas” como um deslocamento dos centros hegemônicos epistemológicos. Neste contexto, a “ciência” por exemplo nunca é neutra, ela está inserida em contextos históricos e sociais e pode apresentar múltiplas perspectivas, como diferentes ciências de povos indígenas e negros na antiguidade, entre outras fontes. A partir disso, podemos argumentar que o “pré-moderno” deveria ser visto no contexto de contra-história, desafiando o conhecimento ocidental e a visão hegemônica de “ciência” (STEINSKOG, p. 119)

Steinskog observa que a noção de cientista do som pode não ser explícito ao pensar sobre os sons reais e a noção do mito da ciência, embora sugestiva, não é particularmente concreta. Para o autor, isso acontece porque descrever o som pode ser difícil e por conta do projeto de Sun Ra, de certa forma, revisar a história da ciência (STEINSKOG, 2018, p. 124). Steinskog nota que Graham Lock (1999) demonstra a dimensão revisionista em Sun Ra, Duke Ellington e Anthony Braxton em seu livro, como demonstra o subtítulo do livro: “visões do futuro e revisões do passado” (STEINSKOG, 2018, p.123). O autor comenta que dado o

¹⁹⁶ No original: “as the space where sounds are heard, the space sounds travel through” (STEINSKOG, 2018, p.118).

¹⁹⁷ No Original: “For twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for the beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible” (ATTALI, 1985, p. 3)

discurso de viagem no tempo no Afrofuturismo, ainda se pode também discutir uma revisão do futuro, mesmo que a noção à primeira vista possa nos parecer paradoxal.

O autor propõe uma análise do álbum “*The Heliocentric World of Sun Ra, Volume 2*” (1966) buscando concretizar a explicação discursiva de Sun Ra sobre o mito da ciência. O álbum é um díptico, cujo primeiro volume foi lançado em 1965. A referência do título, comenta Steinskog, ao heliocentrismo é crucial, e a capa do álbum do segundo volume abre um espaço para uma leitura de relações ao longo da história da ciência (STEINSKOG, 2018, p. 123). O autor descreve detalhes da capa, que apresenta um mapa astronômico alemã do sistema solar, e uma série de retratos, de Tycho Brahe, Leonardo da Vinci, Copérnico, Galileu e Pitágoras, além do próprio Sun Ra. O efeito da imagem com esses cientistas é uma forma de retorno ao “início do moderno” e em uma espécie de início da modernidade que interessa “à Sun Ra - ou ao designer Paul Frick - quando fazem referências explícitas no contexto deste álbum”¹⁹⁸ (STEINSKOG, 2018, p. 124).

Se é audível no álbum é outra questão, mas essas referências - tanto ao sol - incluindo o nome de Sun Ra, como bem como seu heliocentrismo - e para os pensadores, filósofos ou cientistas referenciados, pessoas de antes da distinção entre filósofo e cientista no sentido moderno - pelo menos fornece o que pensar (STEINSKOG, 2018, p.124)¹⁹⁹.

A ideia do heliocentrismo de Copérnico marca uma mudança de paradigma do mundo moderno. O pensamento está relacionado à compreensão do centro do cosmos, e propõe a mudança deste ponto, de geocêntrica pela heliocêntrica. A discussão de Copérnico levantou uma nova perspectiva e uma mudança importante na autoridade da razão e da ciência; uma revolução científica, onde a compreensão do lugar do "homem" no "cosmos" muda (STEINSKOG, 2018, p.124). Steinskog também relaciona esta nova ciência também à dimensões do pensamento matemático de Galileu Galilei e Joseph Kepler à cosmovisão de Sun Ra.

O autor argumenta que há uma relação entre o entendimento de Galileu da natureza como um livro escrito na linguagem da matemática com a ideia de ficção sônica. Enquanto, a ideia de Deus de Kepler apresenta uma figura que não é apenas um geômetra, mas também um músico que criou o universo como um todo harmonioso. Ou seja, “para compreender o cosmos,

¹⁹⁸ No original: “[...] and that Sun Ra—or the designer Paul Frick—explicitly references in the context of this album (STEINSKOG, 2018, p. 124).

¹⁹⁹ No original: Whether it is audible on the album is another question, but these references—both to the sun—including Sun Ra’s name, as well as his heliocentrism—and to the thinkers, philosophers, or scientists referenced, people from before the distinction between philosopher and scientist makes modern sense— at least provide food for thought (*idem*).

temos que prestar atenção à sua música. Na ciência de Galileu, tal música não tinha lugar. Somente observação cuidadosa e experimentos poderiam abrir o livro da natureza (STEINSKOG, 2018, p. 124)²⁰⁰.

O pesquisador considera que na história da ciência ocidental, a revolução científica e a nova compreensão da razão humana podem ser os resultados mais importantes de todo esse processo histórico com as visões de Sun Ra. Primeiro, argumenta Steinskog, o livro de Galileu pode ser visto não apenas como um livro teórico, mas como uma ficção sônica, como uma forma de elaboração sonora literária que trata do som e das vibrações na linguagem matemática. Dessa forma, Sun Ra estaria mais próxima das ideias de Kepler do que de Galilei. Ou seja, o autor considera que “se a razão e a ciência são os resultados da revolução científica e da modernidade, Sun Ra pode continuar a existir no limite onde o som é mais importante do que as observações”²⁰¹ (STEINSKOG, 2018, p. 124). Contudo, ele observa que dentro do contexto de Sun Ra, “o fictício se amplia para incluir todo o cosmos, e o cosmos se tornam uma entidade sônica”²⁰² (STEINSKOG, 2018, p.124). E afirma que esta é a dimensão mais importante do “heliocentrismo de Sun Ra”, onde ela se diferencia dos primeiros cientistas modernos, embora pareça ser diferente da recepção dominante desta ciência (STEINSKOG, 2018, p. 124). “Trata-se”, portanto, “de compreender como as referências entre tempo e espaço falam em outra compreensão da cosmologia, onde, indiscutivelmente, os sons são tão importantes quanto pensar em dar sentido ao cosmos”²⁰³ (STEINSKOG, 2018, p.124).

A interpretação de Steinskog busca investigar essa relação entre o cosmos e o som na música de Sun Ra. Essa conexão carrega ao mesmo tempo uma dimensão metafísica (como na harmonia das esferas) e materialista (como no pensamento das vibrações). Como também uma dimensão de releitura histórica ou conversa com a história (STEINSKOG, 2018, p. 125), que está relacionado com ciência e som, para o autor. Esse diálogo com a história inicia com Sun

²⁰⁰ No original: Closely related to this claim is Galileo’s understanding of nature as a book written in the language of mathematics. There is, however, an important difference: Kepler’s God is not only a geometer but also a musician who created the universe as a harmonious whole. To understand the cosmos we have to attend to its music. In Galileo’s science such music had no place. Only careful observation and experiment could open the book of nature (HARRIES, 2001, p. 273 *apud* STEINSKOG, 2018, p. 124)

²⁰¹ No original: In other words, if reason and science are the results of the scientific revolution and this modernity, Sun Ra may continue to exist on the threshold where the sonic is more important than observations (STEINSKOG, 2018, p. 124).

²⁰² No original: the fictitious broadens out to include the whole cosmos, and the cosmos becomes a sonic entity (*idem*).

²⁰³No original: Rather it is about understanding how the references across time and space speak into another understanding of cosmology, where, arguably, sounds are as important as thinking in making sense of the cosmos (*idem*).

Ra mencionando explicitamente o passado. Steinskog argumenta que Ra dessa forma também questiona a noção de "pré-moderno", bem como "moderno" ou qualquer outra noção eurocêntrica (STEINSKOG, 2018, p.125). Ra estaria contestando o pensamento europeu, a partir de suas referências ao Egito Antigo, onde se poderia argumentar que Pitágoras obteve suas ideias e entendendo o Egito como fonte para contra-história ao longo da história europeia, outra narrativa encontrada nos arquivos, mas talvez com outras consequências além do domínio da história, observa Steinskog (2018, p. 125). O autor ainda acrescenta que embora as discussões sobre contra-história estão sendo mais debatidos, a sua popularidade é ainda pequena. Isso criaria uma relação entre "o que é bem conhecido, o que é esotérico, o que é especulativo" e essa dualidade "está muito em jogo na compreensão do projeto de Sun Ra, seu heliocentrismo e sua cosmologia"²⁰⁴.

No álbum "*The Helecentric... Volume 2*" Ra usou uma formação menor do que a usual em sua obra junto à sua Arkestra, onde os sons de percussões e sopros graves são predominantes. O músico também explora principalmente o uso do teclado eletrônico predecessor do sintetizador, clavioline. Embora o disco apresente uma banda pequena, os músicos criam uma rica variação de sons. Essa instrumentação reforça a multiplicidade de sons utilizados na obra do autor (STEINSKOG, 2018, p. 126).

As três composições presentes no álbum são claramente destinadas a serem ouvidas em relação aos seus títulos, bem como ao título do álbum. Steinskog nota parece que os títulos, em todos os níveis, estão integrados nas composições e funcionam como entradas para a interpretação e compreensão dos sons. o que significa que a pergunta de George Lewis (2008) sobre o que sons podem nos dizer sobre o Afrofuturismo sem focar nos títulos, é difícil de seguir (STEINSKOG, 2018, p. 126) Em vez disso, os títulos parecem abrir espaço para interpretar sons ao invés de estreitar as possibilidades de interpretação (STEINSKOG, 2018, p. 126). Mas, obviamente, não significa que a pergunta e seu interesse estrito ao som estejam equivocados.

Ao lermos os títulos das músicas do álbum - "*The Sun Myth*," "*A House of Beauty*," e "*Cosmic Chaos*" – pode-se imaginar uma perspectiva cósmica, como se o título nos contasse uma história. Essa narrativa parece estar em um lugar distante, como se as composições evocassem um começo primordial, onde o Sol e algum dualismo entre cosmos e caos trouxessem a Criação, que sai da "casa de beleza" até a existência (STEINSKOG, 2018, p. 126).

²⁰⁴ No original: Still, however, this counter-history is not more "counter" than it is also well known, and the relation between what is well known, what is esoteric, what is speculative, etc., is very much at stake in understanding Sun Ra's project, his heliocentrism, and his cosmology (STEINSKOG, 2018, p. 125).

O autor interpreta que a história também conta sobre o “mito” e o “caos”, e a “casa da beleza” poderia ser vista como uma descrição estética do cosmos. Este é um ponto onde o heliocentrismo da capa do álbum referencia-se à interpretação do cosmos e beleza encontrada em teorias antigas sobre vibrações e harmonia, e o cosmos é organizado a partir de relações musicais e matemáticas, mas onde ambas são entendidas como realizações diferentes da mesma manifestação (STEINSKOG, 2018, p. 126).

Em relação ao álbum “*The Heliocentric World of Sun Ra, Volume 1*”, ambos mantêm a característica de um grupo pequeno, porém o primeiro volume apresenta composições mais curtas e com sonoridades de tímpano em algumas faixas. Os títulos, em sua maioria, mantêm o sol como referência central do cosmos sonoro – “*Heliocentric*”, “*Outer Nothingness*”, “*Other Worlds*”, “*The Cosmos*”, “*Of Heavenly Things*”, “*Nebulae*” e “*Dancing in the Sun*”. Dessa forma, o sol, como centro do cosmos e corpo celeste que dá vida é encontrado em ambos os álbuns, junto com a dimensões estéticas, ritualísticas e movimento (STEINSKOG, 2018, p. 127).

A primeira música de “*The Helicentric...Volume 2*” inicia-se com um solo de contrabaixo acústico sendo tocado com arco, depois entram instrumentos de percussão (tambores e sinos), que contribuem para a uma “atmosfera” invés do ritmo, considerando que não é estabelecido uma métrica regular (STEINSKOG, 2018, p. 127). Steinskog afirma que essas relações rítmicas irregulares podem ser ouvidas tanto como diferentes pulsos, que entram e saem do foco, criando a sensação de diferentes tempos coexistindo (STEINSKOG, 2018, p. 127). Ao mesmo tempo, nota o autor, outros sons ocupam diferentes áreas do espectro apesar de serem parecidos tonalmente, como quando o saxofone entra tocando de forma percussiva. Isso torna difícil distinguir individualmente cada som, reforçando a visão de uma construção sonora coletiva a partir do desenvolvimento sonoro de cada músico, como foi tratado anteriormente com a ideia do cientista do som. Como também cria um *continuum* de sons que são introduzidos na música que apareceram ter saído de sons anteriormente apresentados na música, e em seguida apresentam gradualmente outras qualidades sonoras (STEINSKOG, 2018, p. 127).

Para o autor, por vezes o clavioline de Ra soa distorcido ou como um clarone baixo ou um saxofone barítono, instrumentos que fazem parte da banda reduzida do álbum e são executados respectivamente por Robert Cummings e Pat Patrick. Os ajustes no timbre que o músico faz durante a música parece apontar para essas inter-relações morfológicas entre os

instrumentos. Assim a clavioline não é ouvida como um instrumento de teclas, mas como um som encontrado no contra-baixo, quanto nos instrumentos de graves sopro.

Dentro do contexto da história do jazz, em 1965 essa música se insere dentro do contexto da sonoridade do *free jazz*. Mesmo com um conjunto pequeno de músico a música soa como grupo grande de *free jazz*, próximo as sonoridades dos álbuns “*Free Jazz: A Collective*” de Ornette Coleman (1960) ou “*Ascension*” de John Coltrane (1965), embora ouvir “*The Heliocentric... Volume 2*” em uma perspectiva histórica posterior pareça que há um maestro ou condutor por trás dos sons, embora grande parte da música seja improvisada, comenta Steinskog (2018, p. 128).

“*A House of Beauty*” começa com uma passagem de flautim e clavioline, e novamente o instrumento de tecla parece emular o som do instrumento de sopro, nota Steinskog (2018, p.128). Ele argumenta que o fato do sintetizador ser monofônico pode ser uma razão para a semelhança, mas o que é mais importante são as escolhas dos sons, como o instrumento é executado e a interação entre a clavioline e os instrumentos circundantes (STEINSKOG, 2018, p. 128).

A interação entre instrumentos acústicos e eletrônicos estabelece um *continuum* entre os dois, ao invés de qualquer divisão bem definida, o que significa que os sons vindos do clavioline - os sons da civilização eletrônica - ao mesmo tempo soam fora da história, pois estão relacionados com o passado (mesmo o passado distante) e o futuro (STEINSKOG, 2018, p. 128)²⁰⁵.

O autor comenta ainda sobre a nova camada contrapontística produzida com a entrada do contra-baixo. Ele nota que apesar da distância contrastante entre os espectros sonoros dos instrumentos, eles soam juntos. Mas o que parece chamar a atenção é que durante o desenvolvimento da faixa acontece um dueto de piano e baixo e quando Sun Ra retorna a executar o clavioline, o instrumento soa quase como um saxofone barítono, ou seja novamente simulando o instrumento circundante (STEINSKOG, 2018, p. 128).

Por fim, “*Cosmic Chaos*” começa com uma textura “caótica”, uma massa densa de todo o grupo toca ao mesmo tempo, e rapidamente passa para diversas linhas melódicas de saxofone, dentro da sonoridade corrente do *free jazz* no início dos anos 1960. Steinskog, considera surpreendente como o piano, como também a bateria e o baixo contribuem para criar uma experiência em que o sopro operasse em diferentes camadas temporais tocadas “sobre e

²⁰⁵ No original: The interaction between acoustic and electronic instruments establishes a continuum between the two, rather than any clear-cut division, meaning that the sounds coming from the clavioline — the sounds of electronic civilization — at the same time sound outside of history, as related both to the past (even the distant past) and the future (STEINSKOG, 2018, p. 128).

contra o piano”, articulando suingue do jazz e a improvisação livre (STEINSKOG, 2018, p. 128). Esse resultado sonoro é impossível de desassociar das indicações do título, onde cósmico e o caótico pode ser entendido como intimamente relacionados uns aos outros, ou até como um *continuum*, invés de uma dicotomia (STEINSKOG, 2018, p. 129). Assim, a música parece trazer à tona essa relação íntima entre esses atores, que num contexto de prática musical coletiva “mostra como ouvir o coletivo revela como cosmos e caos são duas faces da mesma moeda, e não cosmos entendido como uma organização de um caos amorfo”²⁰⁶ (STEINSKOG, 2018, p. 129).

Steinskog afirma que a discussão sobre cosmologia é também histórica, no sentido que a compreensão dos cosmos tem uma história (STEINSKOG, 2018, p. 129). Ele argumenta que é nesse contexto que a referência aos pensadores renascentistas e gregos encontrada na capa de “*The Heliocentric... Volume 2*” ganha interesse e levanta a pergunta sobre o papel e possíveis associações desses pensadores na história e na música. O autor responde a questão apontando para a relação que Pitágoras e Platão tiveram e têm na história da filosofia, e suas contribuições para a compreensão da teoria da música, e conseqüentemente para a cosmologia (STEINSKOG, 2018, p. 129). Essa relação entre teoria musical e cosmologia, como o caso da música das esferas de Pitágoras, embora seja conhecida, deve ser reiterada, afirma Steinskog. Segundo o autor, essas referências parecem ser um dos planos sobre o qual o discurso afrofuturista sobre o som também pode ser entendido. Esse caminho é chamado de “cosmologia sônica” (STEINSKOG, 2018, p. 129). Ou, como escreve Eshun, referenciando este novo mundo e nova ciência,

O Genealogista de Máquina Lewis Mumford pressiona a tecla *Control* no arquivo *Montagem*: "Apenas uma coisa foi necessária para montar e polarizar todos os novos componentes da megamáquina: o nascimento do Deus Sol. E no século 16, com Kepler, Tycho Brahe e Copérnico oficializando-os como pioneiros, o novo Deus Sol nasceu". Na capa de *The Heliocentric World of Sun Ra Vol 2* de 1965, ao lado de Copérnico, Galileu, Tycho Brahe e Kepler, há uma ilustração de Ra. Ao viajar no tempo e inserir-se no século 16, a heliocentricidade copérnica se transforma em adoração solar europeia. A astronomia da Renascença se torna um ramo próspero da adoração ao deus egípcio. Os Sistemas Míticos egípcios abduzem o universo cristão. Sua cosmologia serve aos fins de Ra (ESHUN, 1998, p. 162).

Na metáfora da viagem de Sun Ra de volta ao século XVI, além de instigante, indica uma movimentação através do tempo de forma não-linear, ilustrando a volta do tempo dentro do próprio tempo (STEINSKOG, 2018, p. 129). Enquanto, outra possível visão, segundo Steinskog, poderia se mover do século XVI para Pitágoras e discutir as dimensões esotéricas

²⁰⁶ No original: “shows how listening to the collective reveals how cosmos and chaos are two sides of the same coin rather than cosmos understood as an organization of an amorphous chaos” (STEINSKOG, 2018, p. 129).

que o filósofo teria aprendido no Egito. A partir disso pode-se argumentar que simultaneamente surgem as bases do pensamento Europeu (STEINSKOG, 2018, p.129). Ou seja, “cortar o fio de volta ao Egito é uma forma de levantar a Europa” e “alegar que a filosofia é invenção dos gregos, e não a transformação de uma história mais longa”²⁰⁷ (STEINSKOG, 2018, p. 129). O autor acrescenta, que uma ruptura histórica semelhante pode ser observada nas discussões teóricas que afirmam que o que aconteceu na Grécia “é um movimento do *mythos* para o *logos*, do mítico, pré-racional para uma visão de mundo baseada na racionalidade e na razão, em oposição ao mito”²⁰⁸. Dessa forma, observa Steinskog, nessa ruptura e na interpretação do discurso teórico de Pitágoras seu pensamento se localizaria entre o “velho” e o “novo” pensamento, sendo o “novo” desdobramentos a partir de dimensões de seu pensamento. O mesmo argumento também pode ser aplicado ao Renascimento, uma ruptura que levou à “modernidade”, onde Galileu poderia representar essa visão, já que seu heliocentrismo é parte de um movimento da religião para a ciência, segundo Steinskog (2018, p. 129). O autor conclui seu raciocínio afirmando, então, que “essas são dimensões da história que apontam para trás e para frente simultaneamente, uma presença preenchida com o passado e o futuro”²⁰⁹ (STEINSKOG, 2018, 129).

3.2.3 A Ciência Rítmica de Dj Spooky

Outro argumento similar ao cientista sonoro é a ciência do ritmo²¹⁰ proposto por Paul D. Miller, conhecido também como DJ Spooky.

A ciência do ritmo não é sobre "transparência" de intenções. A ciência do ritmo é uma investigação forense do som como um vetor de uma linguagem codificada que vai do físico ao informativo e vice-versa. Ciência do ritmo. Tempo de ritmo. Trocas intensas. Som. Pense nisso como um espelho erguido por uma cultura que aprendeu a voar novamente, que se libertou das restrições do solo para vagar pelo espaço de dados, continuamente mudando sua forma em resposta a diversos fluxos de informação. O som é um produto de muitos ambientes de edição diferentes, um resultado de uma arquitetura de interface que gira e gira em sequências sobrepostas com *slogans*, estatísticas, vetores, rótulos e grades (MILLER, 2004, p. 4)²¹¹.

²⁰⁷ No original: Cutting the thread back to Egypt can be said to be one way of lifting Europe up, claiming that philosophy is the invention of the Greeks, rather than being a transformation of a longer history (*idem*).

²⁰⁸ No original: “is a move from mythos to logos, from the mythical, pre-rational to a worldview based in rationality and reason, and, in opposition to myth, history” (STEINSKOG, 2018, p. 129).

²⁰⁹ No original: “these are dimensions of history pointing backward and forward simultaneously, a presence filled with both the past and the future” (*idem*).

²¹⁰ No original: Rhythm Science.

²¹¹ No original: Rhythm science is not about ‘transparency’ of intent. Rhythm science is a forensic investigation of sound as a vector of a coded language that goes from the physical to the informational and back again. Rhythm science. Rhythm time. Rough trade. Sound. Think of it as a mirror held up to a culture that has learned to fly again, that has released itself from the constraints of the ground to drift through dataspace, continuously morphing its

A visão do Dj é evidentemente baseada no vocabulário e cultura tecnológica, tratando tanto do técnico quanto do ambiente digital. Pode-se argumentar que a noção de Spooky é uma continuidade das discussões de Ra, o que aponta para “como timbre, ritmo e som são termos diferentes para tratar de desafios e dimensões semelhantes”²¹²(STEINSKOG, 2018, p. 120)²¹³. Esses termos representam exemplos da ficção sônica.

A clara dependência tecnologia da noção do Dj remete à “cultura de banco de dados”, que dentro do contexto do afrofuturismo pode ser entendido “como um arquivo através do tempo do espaço” (STEINSKOG, 2018, p.120), ou em outras palavras ao processo de reconstrução dos fragmentos das memórias da população negra na era moderna. Essa visão relacionada ao som traria a figura do musicista ao de um “arquivista”, argumenta Steinskog.

Percorra os interstícios da globalização como um fantasma na máquina enquanto avançamos rapidamente pela travessia do atlântico e nos *hiperlinks* de uma cultura de banco de dados cujo arquivo é encaminhado e dissolvido em quase todos os formatos de memória na qual pensamos e pense sobre como descrever a experiência (MILLER, 2004, p. 9)²¹⁴.

Nesta citação há um discurso similar ao personagem Ladrão de Dados do filme O Último Anjo da História (AKOMFRAH, 1996) e um diálogo com Eshun, como nota Steinskog. Para o autor, um cientista do ritmo inicia seu trabalho como um arquivista de som, texto e imagens que podem estar em diferentes formatos de memória. O autor argumenta que mesmo antes da era digital os musicistas e compositores já eram “arquivistas”, diante das influências culturais e referências às quais artistas relacionam-se, e que de alguma forma dá continuidade essas influências em suas produções. Este é o caso de Sun Ra, que apresenta diferentes envolvimento com os sons e os fragmentos de referências culturais antepassadas e da cultura espacial da década 1960. É claro que os resultados dessas trocas acontecem por diferentes vias, considerando as tecnologias existentes e sua distribuição na história. Ou seja, as possibilidades de acesso e usos de Sun Ra à “arquivos” é totalmente diferente se comparada ao acesso de artistas de um período pré-digital como DJ Spooky ou digital como Flying Lotus

form in response to diverse streams of information. Sound is a product of many different editing environments, an end result of an interface architecture that twists and turns in sequences overlaid with slogans, statistics, vectors, labels, and grids (MILLER, 2004, p. 4).

²¹² No original: “to how tone, rhythm, and sound are different terms used to come to grips with similar challenges and dimensions” (STEINSKOG, 2018, p. 120).

²¹³ Outros com compositores vão tratar desses pontos, como Stockhausen que também falava a respeito das vibrações, periodicidade, pulsos, entre ritmo e altura.

²¹⁴ No Original: Roam the interstices of globalization as a ghost in the machine as we fast forward past the middle passage and into the hyperlinks of a database culture whose archive routed and dissolved into almost every format of memory we’ve thought about and think about how to describe the experience (MILLER, 2004, p. 9).

(STEINSKOG, 2018, p. 121). Afinal, cada período oferece possibilidades de interação com sons do mundo, como também as ferramentas de produção musical. Hoje há possibilidades de envolvimento que não existiam durante a vida de Sun Ra, como o acesso instantâneo de informações.

As possibilidades atuais de acesso à dados permitem que o material sonoro se mova por culturas e práticas de maneiras inesperadas. O autor cita o caso em que Dj Flying Lotus usa o sample da banda norueguesa That's Why's dos anos 1970 na faixa "In Xbox Killed My Dog" presente na *mixtape Ideias+drafts+loops* (2013) (STEINSKOG, 2018, p. 121) como exemplo dessas movimentações culturais ou ressignificações de arquivos sonoros. Dessa forma, Steinskog entende os compositores como "arquivistas" e a música baseada em samples (ou músicas com uso intensivo de samples) como uma forma de envolvimento em arquivos e conexões históricas, que podem se mover de forma inesperada como o exemplo de Flying Lotus (STEINSKOG, 2018, p. 121).

DJ Spooky é um dos "arquivistas" do filme *O Último Anjo da História* (AKOMFRAH, 1996). O que é crucial no filme, e que contribuiu para o argumento de Steinskog, é que os arquivistas não trabalham apenas em relação ao passado como também se relacionam ao futuro (STEINSKOGS, 2018, p.121), como o personagem Ladrão de Dados, que vem do futuro e se move através do tempo e do espaço buscando dados, que neste caso são o "som, texto e imagem" dos fragmentos da cultura negra pelo atlântico negro (STEINSKOG, 2018, p. 121).

Na era digital, período em que as discussões de Eshun e Miller se localizam, o fato da informação – som, texto e imagem – serem transformadas em códigos digitais é um importante fenômeno para a coleta de dados. "Em certo sentido, é como se as particularidades das antigas formas de arte desaparecessem no código digital, fundindo, de certo modo, a diferença entre som, linguagem e imagem (STEINSKOG, 2018, p. 122). Através da persona de uma figura nômade do Ladrão de Dados, o filme criou uma rede de ligações entre música, espaço, futurologia e diáspora, redefinindo os processos sonoros africanos como telecomunicações, como os componentes um código tecnológico cultural (ESHUN, 2003, p. 295).

Na descrição da noção do ritmo da ciência há também a descrição da prática musical do Dj, e como suas colagens sonoras são resultados de suas experiências (STEINSKOG, 2018, p. 122) e as compara com práticas musicais antecessoras, como o blues:

Músicos de blues falam em "ir para a encruzilhada" - aquele espaço onde todos podiam tocar a mesma música, e a retorciam de todas as maneiras até que se tornava 'seu próprio som'. No jazz, é o processo fluido de "chamada e resposta" entre os

músicos de um conjunto. Estes são os predecessores da metáfora da mesa de mixagem, de como vivemos e pensamos nesta era da informação. (MILLER, 2004, p. 24)²¹⁵

Esse movimento entre o blues e o jazz até a mesa de mixagem, que também pode ser observada nas pick-ups dos Dj's, são similares aos descritos pela ideia de tecnologia secreta negra em o “Último Anjo da História” e a ideia da “mesma mudança” de Amiri Baraka (2010), que descreve os desenvolvimentos das músicas negras tendo o blues como origem e a manutenção dos elementos originários através dos gêneros e estilos. A mesa de mixagem é um novo instrumento relacionado à essas práticas e sons originários, que permite ao músico se apropriar dessas músicas modificando-as através de equalizações, processamentos de efeitos, filtragens, até alcançar o “seu próprio som”. Para Steinskog, entretanto, DJ Spooky aponta para como as práticas musicais, através das metáforas, trazem dimensões tanto do modo como os músicos pensam, mas de como o público percebe a música e suas transformações (STEINSKOG, 2018, p. 122).

Um ponto crucial abordado por Steinskog como a ciência, ao menos a moderna, é compreendida na visão de Spooky. O Dj a define, “Mas no final do dia, é tudo sobre a mesma mudança, o cerne da repetição no pensamento moderno” (Miller 2004, 28)²¹⁶. Steinskog contrapõem a visão do Dj, considerando que há possíveis visões que podem discordar que o núcleo do “pensamento moderno” em um sentido generalizado seja a ideia de “mesma mudança”, de Amiri Baraka. Em vez disso, o autor pontua:

existem razões para acreditar que este é um dos lugares onde a cultura afro-americano pode se cruzar com o pensamento europeu sobre a repetição (Kierkegaard, Bergson, Deleuze e outros), e contribuir para a conversa em andamento com uma perspectiva um pouco diferente (STEINSKOG, 2018, p. 123)²¹⁷.

Esse caso levanta o argumento de repetição como um elemento chave da música. Segundo Steinskog, se considerarmos a distinção de George Lewis (1996) entre perspectivas as Afrológicas e Eurológicas como ponto de partida, pode-se observar que quando se trata de repetição, diferenças são tão importantes, senão mais, quanto às semelhanças (STEINSKOG, 2018, p.123).

²¹⁵ No original: Blues musicians speak of ‘going to the crossroads’ – that space where everyone could play the same song but flipped it every which way until it became ‘their own sound’. In jazz, it’s the fluid process of ‘call and response’ between the players of an ensemble. These are the predecessors of the mixing board metaphor for how we live and think in this age of information. (MILLER, 2004, p. 24)

²¹⁶ No original: “But at the end of the day, it’s all about the changing same, the core of repetition at modern thought” (MILLER, 2004, p. 28).

²¹⁷ No original: Rather, there are reasons to believe that this is one of the places where African-American culture can intersect with European thinking about repetition (Kierkegaard, Bergson, Deleuze, and others), and contribute to the ongoing conversation with a somewhat different perspective (STEINSKOG, 2018, p. 123).

Parece oportuno fazer dois comentários. Primeiro, a visão do DJ Spooky, em relação à tecnologia e sua discussão sobre compositores como “arquivistas” parecem ecoar na parte artística dessa pesquisa. Há uma ligação óbvia entre o nome Disco Duro ao imaginário computacional e banco de dados, que fez parte do processo de desenvolvimento composicional, com buscas de dados pela internet, como sons, imagens e textos. Além disso, as composições se estabelecem como inúmeras de versões de elaborações desses materiais e ideias musicais durante o processo de pesquisa. Dessa forma, se um compositor pode ser tido como um “arquivista digital”, isso não significa apenas buscar e guardar dados alheios, como também envolve uma construção de um arquivo próprio, que é vivo e flexível, constituindo os resultados de seus processos e investigações sonoras.

Já o segundo comentário é mais uma provocação para futuras reflexões e volta-se para a argumentação de Steinskog em relação às dimensões entre ciência e cosmologia. Evidentemente seu argumento é muito bem construído e situado dentro das discussões afrofuturista, considerando que as suas discussões têm como marco o traslado dos africanos para as Américas e Europa. Contudo, parece haver algumas outras possibilidades para se refletir essa história científica e filosófica. Essas questões parecem interessantes para pensarmos posteriormente numa perspectiva tanto africana como afro-brasileira. Primeiro, quais são as bases que constituíram o pensamento Egípcio? E o resto do continente Africano, como ele se insere nas influências da diáspora? É compreensível a influência do Egito na Grécia por questões geográficas, mas quais seriam outros importantes pontos de conhecimento africano? E como essas ciências africanas se manifestam no Brasil?

São perguntas que nos faltou tempo para nos aprofundarmos, mas ficam registradas, para instigar viagens para períodos de passado mais distantes do que as discussões atuais apresentam e pensar outras alternativas de fontes dessas tecnologias e sons.

3.3 Ficções Sônicas Afro-brasileiras: Afrociberdelia

3.3.1 Afrociberdelia

A seguir especularemos sobre algumas possibilidades de ficções sônicas, com desejo de ampliar o alcance do conceito da ficção sônica e dos debates do som afrofuturista para o contexto cultural brasileiro, propondo alguns casos na produção sonora no Brasil.

O primeiro exemplo apresenta várias das dimensões propostas por Eshun, alter ego, uma visão própria da ciência, uma mixilógica de referências e sons e um resultado

sonoro único, uma textura mutante que sai do mangue e se conecta com o mundo, ou talvez seja o contrário. Para apresentar algumas de suas dimensões trazemos uma breve leitura da música “Mateus Enter” de Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ), que abre o álbum *Afrociberdelia* (1996) entoando:

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).

Chico Science e Nação Zumbi 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 promoveu o movimento cultura *manguebeat* na década de 1990; “conjugando valores da modernidade com valores eminentemente tradicionais (DA SILVA, 2010, p.10)” o maracatu torna-se psicodélico, o berimbau elétrico, o Bumba-meu-boi impulsiona as frequências dos rádios. A *Afrociberdelia* é uma ficção sônica 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).

Os valores da resistência negra estão expressos no nome Nação Zumbi, referência à Zumbi dos Palmares, líder do Quilombo dos Palmares, durante o fim do século XVIII, um marco da resistência dos negros contra a violência colonial. As nações de maracatu são grupos tradicionais, na maioria dos casos ligados à religião de matriz africana, como o Candomblé ou Xangô Pernambucano, que em seus cortejos são formados pela corte, composta por personagens como Rei e Rainha, Porta-Estandarte, cuja simbologia surge como estratégia de manutenção as tradições dos negros conquistados que tinham títulos de nobreza em suas terras originárias, e o grupo de percussionistas que embalam as apresentações (MARACATU.ORG.BR, 2009). “Nação é uma comunidade imaginada, além de apenas uma entidade política soberana (HALL, p. 28, 2008)” e o CSNZ criou uma que tinha os pés em suas origens, o mangue, e instalou as “antenas” captando as manifestações pop globais para dar um choque e devolver o ânimo de criativo da cidade de Recife, *Manguetown*.

No “Manifesto Caranguejo com Cérebros”²¹⁸, escrito por Chico Science e Fred Zero Quatro (integrante da banda Mundo Livre S.A, outro expoente do movimento *manguebeat*), há

²¹⁸ Disponível em:

<<http://www.projetoautonomiaemcepag.xpg.com.br/Caranguejos%20Com%20C%3%a9rebro.pdf>>

a consciência da riqueza do ecossistema que o mangue abarca, principalmente para a ciência que a estuda em detrimento da relação de destruição que a ideia de progresso trouxe com os movimentos de urbanização que a cidade do Recife passou durante sua história. A antenna no mangue não é apenas para captar, mas também, transmitir aos quatro cantos do mundo a cultura desse cenário, produzida por *mangueboys* e *manguegirls*, interessados no universo da cultura popular recifense, pop global, ficção científica e tradições afro-brasileiras.

Assim, a Afrociberdelia é formada pelo conhecimento da cultura tradicional, sua ciência ancestral de ritmos, danças e ensinamentos, eletrizada pelos novos recursos tecnológicos, instrumentos musicais e formas de produção musical contemporâneas pelas referências à ciência e as tensões sócio-políticas da globalização e hibridização cultural, cujo o discurso das canções propõe cenários onde esses dois tempos – passado e presente- criam um imaginário através dos sons, texto e imagens, que reconhece ambas, a partir de sua idiossincrasia, tal como aparece na música “*Enquanto o mundo explode*”. Nessa fonoficção temos o riff de guitarra com sonoridade de heavy metal amalgamada à uma massa sonora de percussões num toque de baião na introdução e a levada de samba nas congas e texturas de ruídos e feedback da guitarra no verso que diz:

A engenharia cai sobre as pedras/Um curupira já tem o seu tênis importado/Não conseguimos acompanhar o motor da história/Mas somos batizados pelo batuque/E apreciamos a agricultura celeste/Mas enquanto o mundo explode/Nós dormimos no silêncio do bairro/Fechando os olhos e mordendo os lábios/ Sinto vontade de fazer muita coisa.... (Chico Science e Nação Zumbi, 1996)

A ressonância da última frase do poema é rompida com um ataque da guitarra seguida por uma massa percussiva caótica e ruidosa em *fade out*. Podemos ouvir o fechamento da faixa como as reticências do poema sobre o desejo das realizações futuras ou como a própria incerteza do futuro, onde o “sentido da história é uma catástrofe contínua” (STEINSKOG, 2018 p.40).

A afrociberdelia é citada por Gilroy (2017, p.21) como uma possibilidade de uma versão distinta da diáspora da agenda política negra norte-americana, cujo historiadores e antropólogos brasileiros contribuíram imensamente ao apontarem para como “os fragmentos que celebramos e veneramos sob o nome de “sobrevivência” nunca serão intactos ou completos” (GILROY, 2017, p.21) e como

Essas sobrevivências podem se tornar mais interessantes, estimulantes, prazerosas e profundas através dos profanos processos que os amalgamam com elementos imprevisíveis e não planejados, vindos das fontes mais diversas. (GILROY, 2017, p.21)

Dessa forma, a afrociberdelia para ser uma possibilidade conceitual para refletir sobre o sonoridade afro-moderna brasileira e reconstruir a história da música brasileira no século XX através dessa “cosmo-política” (GILROY, 2017, p. 21), para compreender os mecanismos culturais e políticos que se estabelecerem com a migração forçada de negros africanos e suas consequentes dispersões na história.

Nesse sentido, a partir das discussões da dos Estudos Negros do Som (NYONG’O, 2014; HENRIQUES, 2011; WEHELIYE, 2005; STEINSKOG, 2018) e a ficção sônica (ESHUN, 1998) e correlacionando com a observação acima sobre Afrociberdelia de Gilroy pode-se pensar no caso do samba de roda, como a origem de diversos desdobramentos do samba na história e do prato-e-faca como mais um exemplo de invenção de instrumentos na diáspora negra e que representa uma como tecnologia sonora inovadora e subversiva. 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 da vanguarda europeia, 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.

Dentro da perspectiva do som como uma tecnologia cultural, o samba de roda pode ser visto como um núcleo de desdobramentos e transformações do samba na história, vide suas variações no Rio de Janeiro, que surgem nos encontros no quintal de Tia Ciata, onde figuras como João da Baiana dão continuidade ao prato-e-faca. Albuquerque (2020) observa que as transformações dos utensílios de origem europeia em instrumentos musicais estão na gênese do samba tanto na Bahia e, posteriormente, no Rio de Janeiro, nas festas e encontros nas casas das “tias” baianas. O autor acrescenta outras possibilidades da influência do samba de roda nos trabalhos de novos artistas, como o músico baiano Psirico que explicitou a conexão entre o pagodão baiano e o samba de roda ao eletrificá-lo em seus shows e nos álbuns “Psirico no Engenho Velho de Brotas” (2019) e Samba de Roda do Psi” (2020). Albuquerque ainda faz uma provocação em relação ao afrofuturismo e sua dimensão revisionista histórica ao questionar por que não pensar em João da Baiana e Dona Edith do Prato, dentro do prisma de uma arte inovadora, artistas-inventores que produziram uma música original.

Dentro dessa história, Pixinguinha, que frequentou essas reuniões, é um nome chave pensar o som afrofuturista no Brasil diante da relevância de sua obra, consolidando uma das veias da linguagem do arranjo e da composição da música brasileira moderna, mesclando suas

bases culturais com as influências dos sons do jazz e da música de concerto europeia (ARAGÃO, 2000). Buscando estabelecer uma linha de sons e práticas comum à Pixinguinha é inevitável não citar a obra de Moacir Santos, compositor e arranjador que cria um estilo de composição e arranjo baseada nas claves rítmicas de matriz africanas misturando à instrumentação das bandas marciais e *big bands* norte-americanas, e os discos de 1957, Obaluayê e de 1968, Orquestra Afro-Brasileira, do Maestro Abigail Moura, que também uniu instrumentos ocidentais, como a clarineta, e os instrumentos afro-brasileiro como agogô e berimbau e com os ritmos “bases das múltiplas cadências encontradas nos cultos das religiões de matriz africana” (MUSEUAFROBRSIL.ORG, 2014, *online*) Seguindo essa linha até hoje, temos os trabalhos da orquestra de ogãs Rumpilezz, dirigida por Letieres Leite, cujo sua música é baseada nos toques dos tambores do candomblé, do grave para o mais grave, “rum”, “rumpi” e “le”. Esses trabalhos representam uma genealogia da música negra brasileira, que mantém elementos e uma lógica rítmica africana, que nos leva as conexões sonoras entre África e Brasil e as às influências das orquestrações europeias e norte-americanas, olhando para o passado para compreender o seu presente.

Outro exemplo de manifestação que se desenvolveu a partir da presença dos africanos escravizados no Brasil e influenciou a música brasileira é a capoeira e sua história de resistência cultural. E buscando trazer alguns dos elementos presentes no imaginário afrofuturista, como a ideia da alienação, da extraterritorialidade e do espaço sideral, Mestre Pastinha, nome importante na divulgação e do ensino da luta conecta a tradição da capoeira e o imaginário do espaço sideral ao considerar que na lua teria um futuro salvo do das durezas cotidianas na ladainha “Eu vivo enjoado”. Outra possibilidade que a capoeira nos oferece para ligá-la à ficção sônica é a ideia da “roda”, onde acontece o jogo da luta, e que é comum em outras manifestações tradicionais. Um exemplo contemporâneo está na sugestão de uma “roda afrofuturista” (FACINA *et al*, 2018, p.242) criada entre as partes da música “Deu onda” de MC G15 (2016). A sugestão da roda nos remete à capoeira, ao jongo, à umbigada, por exemplo. A autora nota a dimensão de reordenação temporal no diálogo digital entre MC e Dj Jorgin DeeJay. 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. Dessa forma, estaria em jogo três dimensões temporais que atravessam a produção da faixa, algo que poderia se aproximar de uma viagem no tempo através do som (STEINSKOG, 2018) conectando o a tradição da roda informal, com a presença da performance no palco e com o resultado do registro do fonograma, que “eterniza” a música no tempo.

Já um exemplo da Egiptologia junto e da continuidade da influência das matrizes negras brasileiras pode ser representado nas referências ao 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. Aqui temos mais uma transformação do samba, fazendo uma ponte com outra prática musical afrodiáspórica, o reggae, e traçando uma conexão transnacional entre Brasil, Jamaica e Egito, um exemplo das amalgamas imprevisíveis apontadas por Gilroy.

Um caso que parece ser interessante para futuras investigações e que apresenta cruzamentos culturais entre culturas caribenhas, afro-ameríndias, tecnologia e dimensões ficcionais é a cultura da aparelhagem do Pará, que funde a cumbia, carimbó, brega e as influências da música caribenha com a música eletrônica e um show de luzes, bonecos mecânicos gigantes no palco. A história da aparelhagem parece oferecer uma outra genealogia da música brasileira onde a influência dos países fronteiriços da América-Latina junto às possibilidades das tecnologias de reprodução e execução musical usadas por Dj’s são predominantes e os símbolos amazônicos são re-imaginados pela eletricidade.

Esses casos podem ser considerados alguns pontos para um exercício de reconstrução da história da música brasileira correlacionando as discussões que a ficção sônica e Estudos do Som Negro podem oferecer para estabelecer a Afrociberdelia como uma lente ou campo de estudo dos sons negros no Brasil no século XX, considerando as dimensões tecnológicas, culturais e idiossincrasias históricas.

3.3.2 Casos Brasileiros

Dada essa dimensão histórica, vamos retornar para os pontos iniciais que constituem a ficções sônicas: pequenas notas, aforismos, fragmentos de som, gestos performativos, anotações, capas de álbuns, figurinos e novos instrumentos ou softwares, além do caráter experimental e inovador das obras e suas afetações no imaginário

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). O álbum “Beleléu, Leléu, Eu” (1980) é um exemplo onde o compositor cria uma persona Beleléu, o Nego Dito, ao lado de sua banda Isca de Polícia, misturando reggae, MPB, samba, rock jazz

e experimentações com diversas camadas de voz e do coro, que expressa o seu sentimento em relação a repressão policial.

Outro artista da canção brasileira que apresenta diversas ficções sônica é Gilberto Gil. O compositor tem em seu repertório e discografia diversos exemplos pelo interesse pela tecnologia, como o “Expresso 2222” que nos leva em sua locomotiva sonora para o futuro, “Lunik 9” que trata da missão espacial soviética em 1966, ou o disco “Quanta” (1997), uma referência à física quântica, ou “Concerto para Cordas e Máquinas” (2012). Musicalmente Gil tem como base os ritmos brasileiros, mas como um dos principais nomes da Tropicália nos anos 1960 incorporou as influências do pop global, como o rock, o reggae, a música disco durante sua carreira.

Um disco que consideramos como uma referência rica para ser lida/ouvida através das ideias da ficção sônica é o álbum de “Gilberto Gil “(1969), que também é conhecido como “Cérebro Eletrônico”. Ele apresenta a atmosfera e a temática tecno-científica da corrida espacial, as sonoridades marcadas pelo rock e das experimentações com fitas nos estúdios feitas pelo arranjador Rogério Duprat, como também apresenta uma visão da modernização brasileira e dos avanços tecnológicos do período, em músicas como “Futurível”, “Cérebro Eletrônico”, “Volks-Volkswagen Blues”, “Cultura e Civilização”.

Gil comenta sobre algumas faixas, expondo seu pensamento sobre elas e sua visão com a tecnologia:

Em relação às perspectivas de um 'mundo novo' e suas implicações, diferentemente de Lunik 9, que reagia contrariamente a elas, Cérebro Eletrônico já as admitia, mas com uma certa ironia; ali, o homem diz para o computador: “Tudo bem você, mas eu sou mais eu” (o que, aliás, é o pressuposto básico da cibernética e continua sendo o pressuposto do que está a serviço do homem, as novas inteligências artificiais colocadas sob o controle da inteligência original, a humana, a dos neurônios).

Futurível vai além, ao ponto de propor um futuro possível ('futurível': mais uma vez, o procedimento concretista). O eu da música sou o cientista detentor da tecnologia (ou o extraterreno mais avançado) falando para o homem comum (a cobaia...) do teste de iniciação aos novos tempos a que ele será submetido, nesses termos: “Olha, você está sendo trazido para um novo estágio de humanidade, mas não se preocupe, isso é muito natural”. (GIL, S/D, *online*)²¹⁹

A fala do cantor explicita um exemplo afrofuturista de especulação do futuro através da música e do imaginário da ficção científica, que confia que a tecnologia será uma aliada na evolução do humano, uma perspectiva pós-humana que remete à figura do ciborgue uma nova humanidade.

²¹⁹ Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno_2017.php?id=4. Acessado em 02 de outubro de 2019.

Um dos pontos altos desse álbum é a composição “Objeto Semi-Identificado”, de Gilberto Gil, Rogério Duarte e Rogério Duprat, que mistura música concreta, com colagens sonoras de trechos orquestrais e citações das músicas do próprio disco, poesia experimental. Essa mistura resulta na textura-mutante mais radical, abrindo inúmeras pontes da imaginação a partir dos sons, que nos levam para o espaço sideral com os ecos das vozes, aos salões de concertos do século XIX com os fragmentos das cordas e à psicodelia e experimentação das vanguardas poéticas nos anos 1960.

A primeira aparição de Elza Soares para o grande público aconteceu em 1953 no programa de Ary Barroso para concorrer ao prêmio de calouros, em busca de dinheiro para cuidar de seu filho doente. Diante da aparência humilde da jovem cantora, o apresentador pergunta de qual planeta ela teria vindo, que responde que veio do “Planeta Fome”. Após sua apresentação vitoriosa, Barroso a reconhece como uma “estrela” (SOARES, 2015, *on-line*)²²⁰. Pode-se argumentar que esse é um caso de ficção sônica, uma nota biográfica que acompanharam por toda a carreira da cantora. 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 (DUBOIS, 2007) dos negros na diáspora. Contudo, a discografia da cantora pode representar uma “constelação” de exemplos do desenvolvimento moderno do samba, que acompanhou as tendências mercadológicas desde seu disco “Bossa Negra” dos anos 1960 até as sonoridades eletrônicas contemporâneas em seus últimos álbuns, “A Mulher do Fim Mundo” (2015), “Deus é Mulher” (2015) e “Planeta Fome” (2019).

Em “Planeta Fome” a situação com o apresentador é retomada para a concepção do disco. Sua capa é um exemplo da dimensão do visual dialogando com a concepção do disco. A arte feita pela cartunista Laerte cria o imaginário desse Planeta, a partir de referências de questões políticas sociais contemporâneas, representações da modernidade, símbolos religiosos e mitológicos. Enquanto o som do álbum apresenta um repertório de músicas de consagrados e novos compositores, misturando ao samba as sonoridades eletrônicas e do pop.

²²⁰ SOARES, Elza. Ary Barroso e nascimento de uma estrela. Youtube. Disponível em: https://youtu.be/IQ3-GG0jvYI?list=PLfomFzrU4wgYyX53FJOK9wkjaZTm_cp3k. Acesso em: 22 de agosto de 2020. 6:49 min.



Figura 12: Capa do álbum Planeta fome (2019) de Elza Soares, ilustrada pela artista Laerte.

As invenções técnicas produzidas por Naná Vasconcelos expandiram a sonoridade do berimbau e representam novos gestos performáticos. Em suas performances o músico explora as filtragens encostando a cabeça do instrumento no corpo, percutindo na verga (arco de madeira) e na corda alternadamente, enquanto explorando passeia por diferentes regiões dessas partes produzindo mudanças no espectro do som e raspagem da baqueta na baqueta²²¹. Com suas explorações, Naná ressignifica a tradição do toque do berimbau, um dos instrumentos símbolos da capoeira, criando horizontes sonoros para os instrumentos.

A performance “Estudo em Amolação” (2020)²²² do Dj e produtor *Podenserdesligado* é uma investigação do som de superfícies, vaso de vidro, folhas de espada de São Jorge e corpo do artista captado por um microfone de contato acompanhado de drones e baterias eletrônicas. Na performance o artista cria uma série gestos performáticos ao percutir no vaso com as unhas e despejar dentro água no vaso, friccionar o microfone pelo corpo e pelas folhas da espada de São Jorge, e por fim, percutir na nádega com o microfone preso ao corpo.

Esses gestos performáticos criam uma experiência cinestésica, onde o gesto e o som revelam diferentes superfícies e texturas eletrificadas e amplificadas. E com seus gestos o artista eletrifica o conhecimento ancestral e os sincretismos das folhas da espada de São Jorge, símbolo

²²¹ Nessa apresentação solo é possível observar alguns desses gestos: <https://youtu.be/1XhIiUrBaII>

²²² PODERSERDESLIGADO. Estudo em Amolação. Youtube. Disponível em: https://youtu.be/5h_5R1YbTPI. Acesso em: 30 de maio de 2020. 25:58 min.

de proteção e que na tradição do candomblé representa o orixá Ogum, ligado à tecnologia; o corpo é eletrificado e amplificado durante a performance, remetendo a questões relacionadas ao conceito de humanidade, que parece estar em jogo com seu alter-ego. O nome *Podenserdesligado* propõe uma tensão à própria ideia de humanidade do artista, pois ao ouvir esse nome surgem questões do tipo se é uma pessoa ou uma máquina, o que está ligado e o que pode ser desligado.

Em sua performance não apenas novos gestos são criados como também novos instrumentos com a amplificação de objetos cotidianos. Nesse sentido, o trabalho do artista Negalê Jones (2017) que explora criações de sintetizadores bioelétricos que amplificam os sinais elétricos resultantes do contato das mãos com folhas e são processados por filtros no *software Max for live* dialoga com a performance de *Podenserdesligado*. Outra produção sonora que envolve a criação de novos instrumentos é o trabalho de dimensões cósmicas do artista Thelmo Cristovão, constrói sistemas capazes de captar as ondas eletromagnéticas solares e transformá-las em ondas sonoras em sua composição “Um calmo ciclo solar” (2012). Numa dimensão de criação de instrumentos analógicos, o nome de Mestre Bide (Alcebíades Barcelos), um dos fundadores da primeira escola de samba, “Deixa Falar”, merece ser citado como o inventor do surdo nos anos 1930, instrumento que revolucionou a forma de se tocar o samba.

CAPÍTULO 4 - Processos criativos: a elaboração da ficção sônica Impactitos por Disco

Duro

Neste capítulo apresentaremos o processo de criação, elaboração e análise da ficção sônica “*Impactitos*”, desenvolvida a partir da investigação do som Afrofuturista. Esse trabalho buscou relacionar as discussões acerca do som afrofuturista com o um exercício de especulação e investigação sonora. O seu desenvolvimento é marcado por diferentes eventos que ocorreram durante a pesquisa, entre performances ao vivo, festivais de arte e disciplinas do curso. Eles foram espaços que permitiram e proporcionaram desenvolver as relações das ideias que foram sendo descobertas e estudadas ao decorrer do mestrado. Dessa forma, nos amparamos na concepção da ficção sônica (ESHUN, 1998) como uma ferramenta criativa uma especulação sonora a partir do “Manifesto Terracosmista” (BORGES *et al*, 2018), que nos ofereceu uma narrativa que investigamos sonoramente a partir das referências do som e das discussões afrofuturistas.

A apresentação de Impactitos foi inicialmente pensada para ser uma performance ao vivo, porém com o contexto da pandemia causada pelo Coronavírus Sars CoV-2, nossos planos mudaram. Dessa forma, apresentaremos um vídeo-concerto em canal do Youtube com a seleção da produção feita durante o período da pesquisa que está disponível *on-line*²²³. Ela representa uma leitura sonora do “Manifesto Terracosmista” (BORGES, *et al*, 2018) dentro do projeto artístico Disco Duro, que contém nove faixas: 1) “*CBERS-4A/Manifesto Terracosmista*”; 2) “*Eu quero voltar quero voltar para Terra*”; 3) “*Bb*” (Si bemol); 4) “*Estudo Dub/Encerto “Glória”*”; 5) “*O Grilo é a Grana*”; 6) “*Hoje Tá Sol de Deserto*”; 7) “*Estudos Panspermicos*”; 8) “*Estudo_18_de_novembro (Bb/O Super-Homem vem aí)*”; por fim 9) “*Dance Walkscape*”.

Essas faixas são o trabalho de investigação de produção de tecno-concepções (ESHUN, 1998), que representam os recursos técnicos e conceituais da produção sonora da presente pesquisa. Os recursos técnicos referem-se aos dispositivos, ferramentas e estruturas usadas para a produção do som. Em nosso trabalho utilizamos a guitarra elétrica, diversos pedais de efeito e o *laptop*. Esse aparato permitiu uma ampla utilização de recursos técnicos como os processos digitais disponíveis no computador, tais como edição, gravação, mixagem, processamento de

²²³ Disponível em: <https://youtu.be/IOs6xv6p3Q4>

som em tempo real com os *softwares Ableton Live 10*²²⁴ e *Reaper*²²⁵, e conversão de imagem para som com *Sound Art*²²⁶.

Outro caminho de desenvolvimento das tecno-concepções foram ideias, imagens, conceitos que surgiram durante o processo, como o conceito da ficção sônica de Eshun (1998) ou a viagem no tempo sonora de Steinskog (2018) e o “Manifesto Terracosmista” (BORGES *et al*, 2018). A partir deles elaboramos a poética das faixas e as relações com as referências que o som afrofuturista nos trouxe. Um exemplo é o recorrente uso da mudança da velocidade de reprodução de samples realizada durante improvisações eletrônicas ou do uso do *rack* “*SuperLooper*”, uma combinação de efeitos criados no *Ableton Live*. A combinação desses efeitos pode produzir loops em tempo real, capaz de criar uma ampla variação de níveis de iteração e massas sonoras do sinal de áudio que passa por ele. Esses resultados podem ser vistos como uma representação de uma manipulação temporal, onde um registro em som do passado é ressignificado pelo processamento digital. Enquanto o “*SuperLooper*” permite “capturar” um trecho do áudio e criar um “eterno retorno” de um momento, as modulações de velocidade do andamento da seção retardam ou aceleram a leitura das ondas sonoras. Essas combinações podem ter resultados sonoros que causam a experiência de múltiplas temporalidades simultâneas entre os sons; ao “capturar” um fragmento de som, criar um loop do momento da transformação de um som percussivo repetitivo para um uma massa densa e grave de fragmentos abstratos. Essa sonoridade está presente em “*Eu quero voltar para Terra*”, “*Dance Walkscape*”, “*Hoje tá sol de deserto*”, onde esses ciclos imperfeitos, quebrados, abstratos, polirrítmicos, têm como referências sonoras as músicas eletrônicas dançantes negras como o techno, house, funk carioca, com a predominância do bumbo, pois um dos objetivos dessas transformações é “encontrar o *groove*” durante a performance. Outro recurso utilizado foi a teoria harmônica de George Russell (2011) na criação de “*Bb*”. A concepção do Lídio Cromático influenciou improvisadores e compositores do jazz nos anos 1960, e inspirou o álbum emblemático de Miles Davis, “*Kind of Blues*” (1959) e o jazz modal na época, por exemplo.

Durante o período da pesquisa alguns momentos foram marcantes para o desenvolvimento criativo do projeto. O primeiro evento foi a participação no Festival de artes e ciências espaciais Comuna Intergaláctica II, que ocorreu entre os dias 15 e 23 de setembro de

²²⁴ Ver em: <https://www.ableton.com/>

²²⁵ Ver em: <https://www.reaper.fm/>

²²⁶ Ver em: <http://stone-voices.ru/application/soundart/?lang=en>

2018, no Planetário do Parque do Ibirapuera Prof^o Aristóteles Orsini, São Paulo. O evento teve em sua programação apresentações artísticas, como projeções *full dome* no planetário, performances, instalações, mostra de filmes, palestras, oficinas, exposições relacionadas à cultura, ciência e arte espacial. Felizmente pudemos ter uma participação ativa no evento, e além de apresentar as primeiras explorações sonoras da pesquisa que acabava de se iniciar, participamos da oficina de Ficção Especulativa ministrada por Fabiane M. Borges. O resultado de nossos encontros foi o estabelecimento do texto do Manifesto Terracoscista (BORGES, *et al*, 2018). Neles participaram, dentre outros, Leno Veras, abordando a ficção especulativa e o cosmismo russo (GROIS, 2018), e Reivilson Silva, representante brasileiro do parlamento de Asgardia²²⁷. Os encontros foram entremeados por debates de ideias, reflexões, trocas de referências sobre ciência, tecnologia, antropoceno²²⁸, teorias políticas tais como o aceleracionismo, anarquismo, socialismo, capitalismo; referências à inteligência artificial, astronomia, teorias da origem da vida tais como o panspermismo.

Pelo seu potencial poético, que emergem das imagens cósmicas, digitais e terrestres, e sua construção conceitual e política envolvendo as questões da modernidade, o “Manifesto Terracoscista” foi adotado como uma referência cosmológica, a proclamação de uma visão de mundo, cuja poética guiou o desenvolvimento de Impactitos. Ele foi uma referência para estruturação macro do trabalho, como se fosse uma ferramenta de organização da narrativa sonora que estávamos desenvolvendo. O texto transformou-se em uma referência imagética e de conceitos que instigaram possíveis traduções, leituras ou interpretações sonoras. A busca por essa tradução é, portanto, o processo criativo: ensaios, testes, gravações, treinos técnicos, leituras, tutoriais de *software*, jogos de improvisação, *downloads* de vídeos, sons, textos e imagens, e a edição, mixagem, gravação de sons.

As locomoções que aconteceram durante o período da pesquisa, tais como viagens, aulas e eventos culturais, foram essenciais. Elas acabaram também convertidas de alguma forma na produção artística. Os eventos culturais, como exposições, instalações, performances que tivessem alguma relação com o afrofuturismo foram prestigiados quando possível. Esses encontros proporcionaram conhecer artistas e pesquisadores com diferentes

²²⁷ Asgardia é “a primeira nação espacial” que desenvolveu “um Estado digital com sua própria economia, transparente e focada no progresso científico na Terra e no espaço” (ASGARDIA, 2021, *on-line*). A comunidade internacional apresenta um projeto de nação digital parlamentar onde as pessoas podem se inscrever gratuitamente para se tornarem “cidadãos asgardianos”. Eles apresentam todos os detalhes de sua estrutura política, econômica, projeto de desenvolvimentos científicos em seu web-site, disponível em: <https://asgardia.space/pt/>. Acessado em 12 de janeiro de 2021.

²²⁸ LATOUR, 2014; DANOWISK E CASTRO, 2014; NODARI, 2015; FAUSTO, 2016, HARAWAY, 2016.

leituras sobre o afrofuturismo e temas relacionados, como as ideias de ficção especulativa e suas intersecções com as culturas afrodiáspóricas e tecnologia. Além da viagem à São Paulo para participar da Comuna Intergaláctica, nos dias 27 de janeiro à 6 de fevereiro participamos da residência artística da Plataforma SACI-E/INPE²²⁹ - Programa de Residências Artísticas, vinculada ao Departamento da Engenharia e Tecnologia Espaciais do INPE, sob curadoria de Fabiane M. Borges e supervisão acadêmica de Walter Abrahão dos Santos, na cidade de São José dos Campos²³⁰.

Durante o período de residência foram acessadas as diferentes instalações do INPE, onde conhecemos os programas dos satélites CBERS-4A/AMAZÔNIA-1²³¹ e *CubeDesign*²³², estabelecendo contato com os pesquisadores e projetos de pesquisa da Coordenação-Geral de Engenharia e Tecnologia Espacial (CGETE/INPE).

O resultado desta vivência foi a composição “*CBERS-4/Manifesto Terracosmista*”. Ela foi composta a partir da conversão das imagens em som do sexto satélite sino-brasileiro da família CBERS junto a montagens sonoras de gravações da leitura do “Manifesto Terracosmista”. A composição envolve uma série de explorações técnicas, como a conversão da imagem para som, edição, gravação, montagem das partes das músicas – como as partes da leitura do manifesto Terracosmista e outras camadas sonoras.

O programa CBERS (*China-Brazil Earth Resources Satellite* ou Satélite Sino-Brasileiro de Recursos Terrestres) foi implantado em 1988 após parceria entre o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) e a Academia Chinesa de Tecnologia Espacial (CAST), num convênio técnico-científico binacional envolvendo Brasil e China. (INPE, S/D)²³³

²²⁹ Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais.

²³⁰ Um imenso agradecimento ao auxílio de Ricardo Cartaxo (Coordenador do Centro de Recebimento de Imagens do Cbers) e Othon Bastos (Chefe do setor Comunicação Social), Cristiane Godoy Targon (Pesquisadora da Astrofísica e Gerente cultural no SACI-E/INPE) pelas conversas, explicações e orientações do funcionamento do processamento das imagens enviadas pelo satélite, detalhes dos fenômenos astrofísicos e as técnicas utilizadas para os seus estudos. Um agradecimento especial à Fabiane M. Borges que tornou-se amiga e uma grande incentivadora, contribuindo de formas únicas para esse projeto.

²³¹ O projeto do Amazônia-1 é o primeiro satélite de Observação da Terra completamente projetado, produzido e operado no Brasil. Sua missão é fornecer imagens produzidas por dados de sensoriamento remoto para a observar e monitorar o desmatamento especialmente na região amazônica e, também, a desenvolvimento agricultura em todo o território nacional, contribuindo para programas ambientais existentes (INPE, S/D, online). Disponível em: <http://www.inpe.br/amazonia1/>. Acessado em 12 de janeiro de 2021.

²³² O *CubeDesign* é uma competição de desenvolvimento de pequenos satélites, criada por docentes e alunos da Pós-graduação em Engenharia e Tecnologia Espaciais do INPE que busca aproximar a sociedade das atividades espaciais e estimular o desenvolvimento de habilidades amadoras e profissionais para buscar informações sobre a área espacial (INPE, 2020, online). Disponível em: <http://www.inpe.br/cubedesign/2020/> Acessado em 12 de janeiro de 2021.

²³³ Disponível em: <http://www.dgi.inpe.br/documentacao/satelites/cbers>. Acessado em 12 de janeiro de 2021.

A missão dos satélites CBERS é a observação terrestre a partir do sensoriamento remoto, conjunto de técnicas para obtenção de informações na superfície terrestre, que adota a política de distribuição gratuita de imagens. Tal posição política contribuiu na disseminação do uso das imagens de satélites no mundo.

As aulas de composição do curso também foram importantes espaços de criação, cujos resultados são apresentados nas composições “*Dance Walkscape*” e “*Estudos Panspermico*”. Durante as aulas da disciplina “Caminhadas sonoras como estratégias criativas”, ministradas pelo professor Dr. Alexandre Fenerich no segundo semestre de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, provocaram reflexões que contribuíram para parte do processo de desenvolvimento de “*Dance Walkscape*”: uma ficção sonora influenciada pela música de pista dançante e a ideia de “viagem sonora no tempo” (STEINSKOG, 2018). Já no segundo semestre de 2019, na mesma instituição, na disciplina “Seminários Avançados de Processos Criativos”, ministrado pelo professor Dr. Marcelo Carneiro de Lima, teve como apresentação final a composição “*Estudos Panspermicos*”, que explora a sequência de gestos instrumentais e processamento digital.

As apresentações públicas do Disco Duro durante a pesquisa também foram oportunidades que contribuíram para o processo composicional e de performance do trabalho. A primeira aparição pública do Disco Duro durante a pesquisa foi em setembro de 2018 na exposição “Manifesto Afrofuturista”, no espaço expositivo Caixa Preta, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, onde realizamos uma sessão de improvisação livre com eletrônica e guitarra.

A segunda, no estúdio Audio Rebel, no dia 29 de abril de 2019. Nesta apresentação houve a participação dos musicistas Lucas Fixel (bateria), Pedro Amparo (Percussão) e Rodrigo Maré (Percussão), além dos performers Diambe Santiso e Max Willá Moraes. A apresentação foi dividida em duas partes. Na primeira, foi apresentada parte das primeiras ideias composicionais que estavam sendo compostas para “*Impactitos*”. Na segunda parte, os musicistas foram convidados a improvisar sobre ideias apresentadas por materiais pré-gravados – texturas, loops, claves rítmicas - e a interagir com a ação das performers. Durante a execução musical, as artistas ocuparam o espaço da apresentação e abriram faixas com dizeres, tais como “acorde”, “conjunto”, “consonante”, “dissonante”, que conseqüentemente serviram como influências nas interações musicais entre os músicos

Em 14 de junho de 2019 ocorreu a performance sonora “*Dance Walkscape*” no fechamento da exposição *Corpos-Cidade*, no Pence, Rio de Janeiro, Lapa. Essa performance foi uma sessão de improvisação eletrônica utilizando diversas gravações de campo, caminhadas

e trajetos, enviadas por pessoas que responderam ao convite feito em redes sociais para a colaboração de envios de gravações de trajetos para serem utilizados durante a apresentação²³⁴. Um segundo convite feito durante o processo de pesquisa pedia que as pessoas enviassem gravações de leituras do “Manifesto Terracosmista”. Essas gravações foram usadas para construir “uma voz coletiva” de leituras simultâneas que está em “*CBERS-04A/Manifesto Terracosmista*”.

Por fim, a última apresentação ocorreu em 19 de novembro de 2019, no Bar Desvio, onde realizamos uma performance sonora em colaboração com a Vj Rainha Timbuca, que fez edições em tempo real de vídeos exibidos em três monitores dispostos pelo espaço do bar. Rainha Timbuca contribuiu também com a produção do clipe da música “*Bb*”, que faz parte do vídeo da apresentação, lançada pelo selo Diáspora (Rio de Janeiro) em 21 de maio de 2020. O *single* da música foi gravado no Estúdio Terra (Rio de Janeiro) teve como técnico e engenheiro de som Daniel Duarte Barros e Hugo Noguchi na masterização.

Outra parte da produção sonora é resultado de gravações de estudos e ensaios. Teremos dois desses registros na seleção da apresentação artística, o “*Estudo_18_de_novembro*” e do “*Estudo Dub*”. Esses estudos foram métodos para experimentar, explorar e praticar ideias e sons, e assim desenvolver as tecno-concepções (ESHUN, 1998) durante a pesquisa. Além dos registros sonoros foram feitas anotações dos estudos diários comentado sobre as evoluções, questões de dificuldade técnica, observações e pequenas análises sobre os resultados gravados das improvisações, enunciados de práticas com objetivos definidos, como improvisar executando padrões rítmicos, sequências de acordes ou gesto instrumental deliberados.

Dessa forma, a seleção dos registros sonoros que compõem “*Impactitos*” são especulações sonoras de inspirações “Terracosmista” e documenta versões (MILLER; IYER, 2009) de ideias composicionais desenvolvidas durante o período da pesquisa artística, amparada nas sonoridades da afro-modernidade (WEHELIYE, 2005), tendo a improvisação e os recursos eletrônicos como bases composicionais. Amparados pelas discussões nos capítulos anteriores e com o amadurecimento de suas leituras observamos que “*Impactitos*” apresentam as três categorias fundamentais da ficção sônica: uma cosmologia e poética, que a baseada no “Manifesto Terracosmista” (BORGES *et al*, 2018); há uma lógica de mistura na produção do trabalho, que combina conceitos, técnicas, referências e práticas que foram encontradas nas leituras e escutas das investigações do som afrofuturista. A partir desses dois pontos, chegamos

²³⁴ No *link* a seguir é possível assistir o registro feito da performance “Dance Walkscape” em: <https://www.youtube.com/watch?v=unx9DagZ-X0&t=180s>

aos nossos resultados sonoros, as texturas-mutantes. Portanto, a manifestação sonora entre poética e recursos técnicos e presente dissertação são a de documentação do pensamento musical do Disco Duro à luz da ficção sônica (ESHUN, 1998; SHULZE, 2020), do Estudos do Som Negro e das discussões afrofuturistas (WEHELIYE, 2005; NYONG'O, 2014; HENRIQUES, 2011; STEISNKOG, 2018).

4.1 Disco Duro

O projeto artístico Disco Duro surge de uma pesquisa pessoal que investiga o uso de tecnologias junto à guitarra elétrica, explorando pedais de efeito analógicos e as possibilidades digitais, tais como simuladores de amplificadores, *patches* e uso de recursos do *software Ableton Live 10*, uma estação de trabalho digital (DAW) que possibilita compor, produzir, mixar, editar sons e performances ao vivo. Essas ferramentas ampliam as possibilidades sonoras da guitarra elétrica que transita entre dois pólos: “uma harpa portátil e de um sintetizador de alta tecnologia” (SAWYER *apud* WAKSMAN, 2001 p.4). Como parte da metodologia aplicada nesta pesquisa artística, temos o interesse por práticas experimentais, em especial a improvisação livre, recursos eletrônicos digitais e a junção de elementos dos sons afrodiaspóricos. O projeto começou na disciplina de música experimental ministrada pelo professor Paulo Dantas, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no Instituto Villa-Lobos (IVL), em 2015. Desde então o projeto é desenvolvido e apresentado em diferentes formatos em espaços culturais, casas de shows, exposições, festivais no Rio de Janeiro e em São Paulo e mantém registros publicados na *web*²³⁵.

O desejo original do projeto foi explorar a interação entre guitarra, computador e samples em sessões de improvisação livre (BAILEY, 1993; BORGO, 2007; GAINZA, 2009; FALLEIROS, 2012; COSTA, 2016). Para Rogério Costa a improvisação livre “por princípio não se baseia em nenhum idioma ou sistema de estruturação musical específico, não requer técnica e entendimento necessários previamente para realizar uma improvisação” (COSTA, 2016, p.3). A primeira proposição composicional do Disco Duro utilizou recortes de gravações de álbuns de free jazz, falas e som de máquinas como materiais sonoros para sessões de improvisação livre junto da guitarra elétrica. Durante esses anos de pesquisas, ensaios, criações de estudos, improvisações e experimentações sobre ideias musicais, técnicas de gravação e mixagem, processamentos de som em tempo real, ergonomia e interações da

²³⁵ Ver em: <https://soundcloud.com/pitter-rocha> e https://www.mixcloud.com/disco_duro/
Nos *links* é possível ouvir registros de apresentações, ensaios e registros de processos composicionais.

performance entre a guitarra e computador, outras possibilidades de produção e formas de composição passaram a ser exploradas, tais como trilhas sonoras²³⁶ e projetos coletivos de audiovisual como A.R.C.A.²³⁷

Na presente pesquisa, através da lente do afrofuturismo, investigamos e buscamos incorporar elementos musicais e técnicos das produções eletrônicas afrodiáspóricas e suas assinaturas sonoras (CHARLES, 2018). Dentro destas diversas práticas estão presentes as técnicas e concepções, tais como a equalização e compressão presentes no techno, os sub-graves e as dimensões de profundidade gerada por *reverbs* e os novos ritmos provenientes das repetições dos *delays* do dub e a improvisação; e as dimensões conceituais de viagens sônico-temporais dos samples. Esses elementos foram a base da construção de uma sonoridade, uma máquina híbrida, digital e analógica, máquina-humana, através da tradição do Atlântico Negro.

A ideia de máquina híbrida é utilizada por Rogério da Costa (2016) ao tratar dos músicos que utilizam em tempo real instrumentos acústicos e processamentos eletrônicos para performances criativas. Para o autor, esses musicistas são agenciadores de uma espécie de máquina híbrida complexa, onde o instrumento acústico é a extensão do corpo, que permite o musicista expressar-se através de um conhecimento incorporado fisicamente. Enquanto o instrumento digital tem uma relação hermenêutica, pois este não é uma extensão do corpo, mas uma ferramenta externa ao corpo que pode ser visto como um texto ou algo que devemos ler para utilizar (COSTA, 2006, p. 211). Tal máquina exige técnicas para ser controlada que são desenvolvidas empiricamente em ensaios e performances ao vivo para que o fluxo de som seja constante e que seja possível jogar com as camadas de sons que acontecem e emergem durante a performance. Segundo Costa “é necessário estudar esse novo instrumento híbrido para lidar, ao mesmo tempo, com a técnica tradicional e estendida do instrumento acústico – ligada à fisicalidade – e com a relação hermenêutica com o instrumento digital” (COSTA, 2006, p.212). Apresentaremos alguns dos estudos empreendidos neste trabalho na seção Bases Técnicas.

A imagem do Disco Duro é uma óbvia relação com o uso do computador para a produção musical, mas também está ligado ao uso intensivo de samples nas suas primeiras versões. A referência ao disco rígido carrega a poética de ser uma memória estendida do

²³⁶ Disco Duro assinou a trilha do trabalho audiovisual Vj Rainha Timbuca – Pixelumens 1º Compilé – Modos Operantes (2020), que integra o acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), na programação do projeto Tv Coragem. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=leva9Evj3wI&ab_channel=coragemtv.

²³⁷ A.R.C.A é um projeto que une criações coletivas musicais e projeções audiovisuais. O grupo é formado por Rodrigo Ferreira, Miguel Bandeira e Pitter Rocha, busca criar composições audiovisuais a partir de referências afrofuturistas e da produção de batidas de hip-hop.

usuário: *terabytes* de memórias de sons que podem ser combinadas e recombinadas, fragmentadas e distorcidas. No atual contexto esse nome torna-se uma camada da ficção sônica, um alter-ego que abre espaço para especulações e imagens

A imagem do disco rígido pode relacionar-se também com a discussão de Steinskog que argumenta que compositores cujos trabalhos composicionais baseados em samples são “arquivistas” de sons e essa relação com arquivos sonoros cria conexões históricas” (STEINSKOG, 2018, p. 121). Esses artistas não estariam “trabalhando somente em relação ao passado, e a diferentes passados ao longo do tempo, mas eles estão relacionados ao futuro também”, diante das ressignificações que suas produções podem proporcionar (STEINSKOG, 2018, p. 121).

Organizar uma imensa quantidade de arquivos e observar como esses trechos ganham novos significados e sonoridades com os processamentos disponíveis durante as práticas criativas permitiu ver o Disco Duro como uma *arca* que articula diferentes temporalidades – o passado de diferentes materiais sonoros, o presente do fazer musical e o futuro criado pela a imaginação - dos processos e transformações sonoros.

Essas visões que se relacionam com a perspectiva de Steinskog, cuja prática de arquivista de sons, além de ser uma busca pela criação de uma linguagem sonora, permite explorar diferentes camadas temporais e reordenar a cronologia da imaginação e da fantasia através do som (STEINSKOG, 2018, p. 42). Talvez o caso mais evidente dessa ideia é o remix da música “*What’s Going On*” de Marvin Gaye presente na faixa “*Estudo Dub*”, que estabelece conexões culturais na interpretação de um clássico da música negra. Além disso, buscamos explorar a ideia a partir de outra perspectiva, que explora registros sonoros de paisagens sonoras como registros do passado que pode ser executado simultaneamente e que ao serem manipulados abrem múltiplas temporalidades sonoras.

Outro aspecto dessa organização de arquivos aponta para uma dimensão que observamos durante o processo composicional que diz respeito ao uso das interfaces digitais e processo criativo. Essa dimensão é descrita por Paul Miller (Dj Spooky):

Para mim, como artista, a mídia digital não é necessariamente sobre o processo em si, é sobre nunca dizer que há algo que acabou. Depois que algo é digital, basicamente você está olhando para versões. Tudo pode ser editado, transformado e criando algo completamente novo (MILLER; IYER, 2009, p.2)²³⁸.

²³⁸ No original: For me as an artist, digital media is not necessarily about the process per se, it's about never saying that there's something that's finished. Once something's digital, essentially you're looking at versions. Anything can be edited, transformed, and completely made into a new thing. (MILLER; IYER, 2009, p. 2)

Tal visão foi muito evidente durante todo o processo de criação de “*Impactitos*”. Isso já era observável no início do processo criativo, por conta pela forma que buscamos utilizar a interface digital, a explorando como uma ferramenta de performance e, segundo a própria estratégia do uso da improvisação, que sempre envolveu a modificações de parâmetros, efeitos e configurações no software utilizado. Essa flexibilidade sempre proporcionou novos resultados sonoros. No decorrer da pesquisa esses resultados foram se solidificando e se estabeleceram como composições, embora as ideias sempre mantiveram uma certa flexibilidade nos resultados. Por exemplo, na apresentação teremos duas versões da música “*Bb*”, uma que respeita mais a partitura e as deliberações sobre as ações improvisatórias, enquanto a outra é uma interpretação mais livre da música.

A experimentação com alguns samples também mostram como o mesmo material pode produzir inúmeras versões. Durante todo o processo de criativo foram utilizados os mesmos samples de falas de entrevistas de Tim Maia e Glauber Rocha. Elas passaram por diferentes processamentos e edições. As versões que ouviremos delas estão nas faixas “*O Grilo é a Grana*” onde a fala de Tim Maia foi recortada e transformada em elementos percussivo na criação da batida da música, enquanto a fala do cineasta aparece em “*Estudo_18_de_novembro*” criando uma espécie de voz robótica-sintética. Assim, como em “*Eu quero voltar para Terra*”, cuja versão apresentada é resultado de diferentes recortes e edições de uma gravação produzida pelo Rádio Experimenta²³⁹ durante todo o processo de produção musical de “*Impactitos*”.

Evidentemente pode-se argumentar que qualquer processo composicional seja resultado de versões de ideias e elaborações, seja ele “analógico” ou “digital”. Mas talvez o que esteja em jogo é a fluidez que os meios digitais permitem nesses processos criativos. O resultado que apresentaremos são, portanto, as versões mais recentes de algumas das ideias desenvolvidas durante a pesquisa, mas que não necessariamente significam quem sejam suas versões definitivas. É um pouco do que ficou guardado na *arca*.

Diante disso, entendemos o Disco Duro como um projeto artístico que transita por dois campos: a produção musical de estúdio e a performance em tempo real. Estes campos, que envolvem a produção dos materiais sonoros pré-gravados, o desenvolvimento técnico entre processamento do sinal da guitarra e dos samples realizados pelo computador em tempo real, são importantes lugares do desenvolvimento das questões acerca do som afrofuturista.

²³⁹ Essa faixa foi produzida por Amadeu Zoe, Deborah Pill e Biancamaria Binazzi à pedido da produção do Comuna Intergaláctica II para fazer parte de um cortejo que ocorreu durante o evento. Agradeço, pois, os artistas liberar o uso do material livremente.

4.1.1 Bases Técnicas

Temos três elementos utilizados em nossa base técnica: computador (e os controladores MIDI que permitem o seu manejo durante a performance), guitarra e os pedais de efeitos. Cada elemento e as suas possíveis interações serão a base da produção sonora – criação e execução – desse projeto. Os pedais oferecem as possibilidades de alterar o timbre da guitarra, produzir e transformar o som a partir da manipulação de seus parâmetros em tempo real e, também, serem a fonte original do sinal de som, que podem ser produzidos por *feedbacks* do próprio circuito do pedal. O sinal produzido pela cadeia de pedais pode ser processado digitalmente, gravado e criar loops no computador. A guitarra é utilizada de forma tradicional, criando material melódico-harmônico e explorando técnicas estendidas diferentes²⁴⁰. Por fim, o computador é o recurso que liga os campos da produção musical, com suas possibilidades de edição e manipulação de materiais sonoros e de processamento em tempo real disponíveis no *Ableton Live*. Como escreve Costa, “a utilização das novas tecnologias propicia um maior conhecimento sobre as propriedades moleculares do som (envelope, espectro, etc.) e sobre os procedimentos de manipulação do som” (COSTA, 2016, p. 218).

Os *softwares Ableton Live e Reaper* foram as principais ferramentas de produção. Suas funcionalidades permitiram criar seções para as performances e elaborar ideias composicionais e edição de som. No *Ableton* criamos *sets* para performances, onde selecionamos os recursos de processamento do som, tais como *reverb*, *delays* e filtros; mapeamento²⁴¹ dos sinais MIDI entre o computador e os controladores; organização de samples e outros materiais pré-gravados, como bases rítmicas, linhas de baixo.

²⁴⁰ Ataques percussivos sobre as cordas, uso de feedbacks e ruídos do sistema elétrico do instrumento.

²⁴¹ Esse é processo em que os comandos do DAW e botões, *fades* e *knobs* dos controladores são encaminhando em canais MIDI (DESANTIS, 2019, p.571).

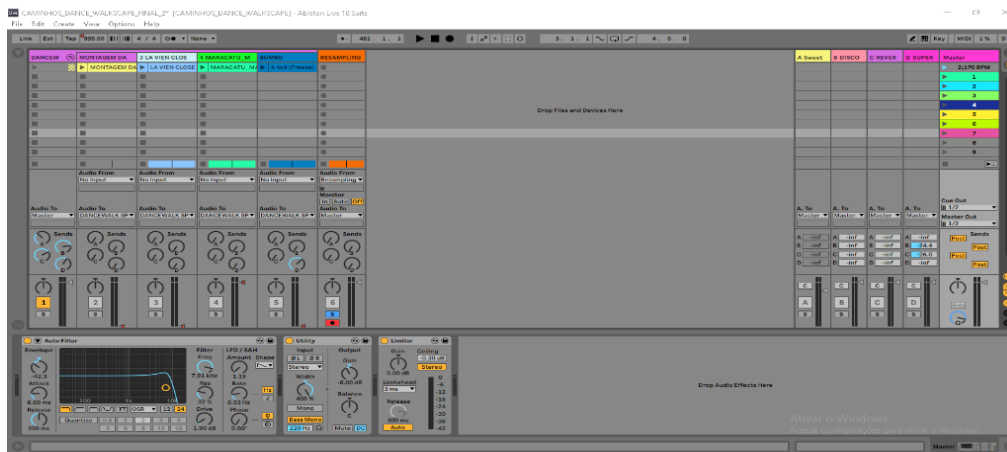


Figura 13: Exemplo do set no Ableton Live que foram utilizados no processo criativo.

A imagem acima é o exemplo do *set* utilizado na execução de “*Dance Walkscape*”. A primeira coluna à esquerda agrupa os canais que contêm as faixas de áudio utilizadas na improvisação. O canal “*Resampling*” tem a finalidade de gravar o som recebido do canal *master* do *set*.

O agrupamento das faixas, além de organizar a seção, é uma estratégia para facilitar o processamento do áudio, pois o que sai do grupo é encaminhado para os canais de retorno onde temos os efeitos, e estão localizados a partir da segunda coluna do lado direito da tela. O endereçamento de sinal para o canal de retorno no *Ableton Live* é feito através do ajuste dos níveis do *knob* do campo *Sends*, tais como os da figura 13. Eles são as quatro colunas à direita – *a Sweet*, *b Disco Duro Delay*, *c Reverb Disco Duro* e *d SuperLooper*. Os três últimos canais são os mais relevantes pois eles contêm as combinações de efeitos de som que são manipulados e mixados durante a performance. Eles produzem reverberações e efeitos de iteração, cujas transformações sonoras são presentes em diversas músicas da seleção da apresentação. Eles foram aprimorados durante as investigações sonoras, com equalizações que acentuam ou atenuam frequências desejadas, *limiter*, que controla os seus volumes para que não haja distorções e o uso do efeito *utility* que permite expandir a imagem panorâmica dos efeitos.

As configurações do *delay* e do *reverb* permitem produzir sonoridades espectrais intensas que podem ser controladas pelo controlador *MIDI* em tempo real para ajustar seus níveis. Já o *SuperLooper* apresenta a combinação de efeitos que permite criar e controlar repetições do sinal de áudio que passa pelo seu canal, como o *beatrepeat* (DESANTIS, 2019, p.346), *delay*, filtro de frequências e equalizador.

Os níveis de volume dos efeitos e a intensidade de transformações são controladas durante a performance, e podem ser somadas aos sons originais ou apenas aos sons processados. Ainda nessa seção temos no canal *Master* um filtro de frequências altas, o efeito de *utility* expandindo a imagem sonora e o *limiter*. É possível também alternar a velocidade dos batimentos por minutos (BPM) da seção, produzindo variações dos samples e padrões rítmicos. Diante da recorrência do uso desses dispositivos e suas combinações podemos considerar que essas foram as tecno-concepções que marcaram a sonoridade desse trabalho.

Outra tecno-concepção investigada durante o processo foi o uso de loops de guitarra. Um exemplo foi a configuração da combinação do uso de quatro *Loopers*, efeito de áudio baseado em dispositivos de looping em tempo real, nativo do *Ableton Live* (DESANTIS *et al*, 2019, p.382). Cada efeito foi disposto independente em quatro canais: *Loop 1*, *Free*, *Loop 2x Reverse* e *Loop -8ª*. O *Loop 1* reproduz o áudio gravado de forma idêntica. No canal *Free*, o *looper* permitiu a alteração do tempo de leitura do material gravado e a opção de *reverse* em tempo real. O terceiro canal, *Loop 2x reverse*, reproduz o material gravado no dobro da velocidade e reverso. Por fim, o *Loop -8ª* reproduz o som uma oitava abaixo do que foi executado. Os resultados dessa engenharia são observáveis na versão de “*Bb*” na faixa “*Estudo_18_de_novembro*”, onde durante a execução se sucedem e se sobrepõem os diferentes ciclos produzidos pelos efeitos.

4.1.2 Métodos e processos criativos

Os métodos adotados para desenvolver essa obra estão ligados às estratégias de aprendizado e experimentação de técnicas de produção de música eletrônica relacionadas às discussões sobre as músicas afrodiaspóricas futuristas (CORBETT, 1994; ESHUN, 1998; LEWIS, 1996, 2008; STEINSKOG, 2018) e às estratégias de improvisação livre e eletrônica (COSTA, 2016, OLARTE, 2019). O processo desenvolvido de criação de estudos e de performance se relacionam às propostas conceituais elaboradas durante o curso da pesquisa, partindo de leituras, investigação e escuta da discografia de artistas, gêneros e técnicas afrofuturistas.

O aprendizado das técnicas de produção aconteceu através da escuta de discografias sugeridas pela literatura adotada, por listas de músicas na internet e por interesse pessoal, além de manuais²⁴², tutoriais de produção de música eletrônica e vídeos disponíveis

²⁴² Ver em: BUTTLER, 2003, 2015; MANZO, KUHN, 2015; IAZZETA, S/D; SENIOR, 2011; DESANTIS, 2015; DESANTIS *et al*, 2019.

on-line²⁴³. A aplicação desses conteúdos resultou em estudos composicionais de pequenas peças, *beats*, colagens sonoras, que foram base para performances públicas e suas respectivas preparações.

Também foram produzidos estudos técnicos cujos objetivos eram desenvolver o controle de parâmetros em tempo real para os efeitos de áudio presentes no *Ableton Live*, tais como o *Looper*. Esses controles foram: gravar um primeiro loop, gravar uma nova camada de loop, parar o loop, manipular as variações de velocidade de leituras dos loops, *reverse* e o controle de *feedback*²⁴⁴. Parte do desafio do desenvolvimento desse projeto é a relação ergonômica e a técnica de controlar em tempo real os recursos digitais do computador. Para manipular os parâmetros dos processamentos de áudio foram usados os controladores MIDI *NanoKontrol 2*²⁴⁵ e *Softstep I*²⁴⁶. Além deles possibilitarem o controle dos parâmetros dos efeitos, tornaram mais ergonômica a relação humano-máquina, otimizando a performance ao permitir um controle mais eficaz dos parâmetros dos processadores de áudio (plug-ins, DAW, etc.). Essa ergonomia foi experimentada em diversas configurações, posteriormente lapidada e modificada a partir das necessidades composicionais ou performáticas. O que observamos é que o processo de configuração e estudo entre essas interfaces assemelha-se à construção e aprendizagem de um novo instrumento, onde as experiências acumuladas vão mostrando as suas possibilidades e os gestos possíveis.



Figura 14: NanoKontrol 2

²⁴³Ver em: BILL, 2017; TUNE4MEDIA, 2019; PHELPS, 2020.

²⁴⁴ A opção *feedback* do *Looper* controla o *fade out* entre a sobreposição dos loops. Em porcentagens baixas o *Looper* produz efeitos de repetição, tipo um delay. Já no máximo, os loops duram eternamente.

²⁴⁵ <https://www.korg.com/us/products/computergear/nanokontrol2/>

²⁴⁶ <https://www.keithmcmillen.com/products/softstep/>



Figura 15: Softstep 1. Essa controladora é feita para ser acionada com os pés, o que possibilita tocar a guitarra e controlar o computador simultaneamente. São utilizados vários presets que permitem controlar diferentes parâmetros no software Ableton Live.

Como exemplo desses processos, criamos o *set 'Estudo para Looper'* cujos objetivos foram desenvolver o domínio técnico do software e trabalhar as diferenças de configurações. Além destes objetivos, intencionamos compreender os resultados sonoros que os comandos seriam capazes de gerar. Para isso, todos os botões que estão disponíveis para manipular o *Looper* em tempo real foram mapeados dentro do *preset Looper_Estudo* do controlador *Softstep*. A partir desse mapeamento, criamos alguns sinais gráficos para representar esses comandos (ou gestos) que foram, por sua vez, escritos em papéis adesivos (do tipo *post-it*). Estes sinais nos permitiram criar sequências de ações em um número determinado de compassos. Com essas sequências, desenvolvemos uma técnica de performance que consistia em alternar a execução da guitarra elétrica com o acionamento do controlador MIDI. Assim, conseguimos observar os resultados dos processamentos sonoros sobre os loops no decorrer do processo pré-composicional, e com isso estabelecer as estratégias para a configuração do *Looper* nas produções e performances de “*Impactitos*”. Estes procedimentos foram utilizados nos “*Estudos Panspermicos*” que explora justamente o uso de sequências de gestos instrumentais da guitarra e eletrônica.



Figura 16: Interface do Looper.

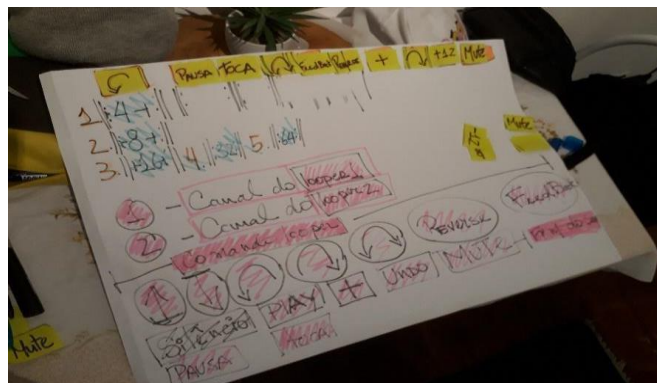


Figura 17: Propostas do “estudo para Looper”. Na parte superior temos os papéis adesivos (post-it), com os símbolos dos gestos realizáveis no looper; abaixo sugestões que determinam o número de compassos para acrescentar uma nova camada de som. Mais abaixo estão escritos o esquema dos símbolos e suas ações.

Os estudos técnicos foram desenvolvidos em *sets* exclusivos para esse fim, como o ‘*Estudo para Looper*’ e o ‘*Estudo Dub*’, este baseado no vídeo em que o músico e produtor Mad Professor (2013) remixa a música *What’s Going On* de Marvin Gaye²⁴⁷. *Estudo de Dub* foi realizado em três etapas: 1) assistir aos vídeos em que Mad Professor comenta sobre seus processos de produção, os efeitos que utiliza, a análise de sua performance no vídeo e de outras gravações de *dub*²⁴⁸; 2) na realização do download das faixas separadas (as *multitracks*) da música de Marvin Gaye através de software *Soulseek*²⁴⁹; 3) Criar uma seção no *Ableton Live* e organizar todas as faixas da música em quatro grupos: vocal, *strings* (cordas), *drums* (baterias) *base* e um canal para a faixa do baixo.

²⁴⁷ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=bqw2isENPis>

PROFESSOR, Mad. What's Going On? - Live on FM 94/9 Radio (Marvin Gaye Dub Remix). **Youtube**, 2 de janeiro de 2013. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=bqw2isENPis>>. Acesso em: 20 de dezembro 2019.

²⁴⁸ PROFESSOR, Mad. A History of Dub Effects. **Youtube**, 23 de fevereiro de 2015. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=axzjOUsOckk&list=PLfomFzrU4wgYNv8Ve5W5bKAvjz8BXWwhQ&index=8&t=0s>>. Acesso em: 20 de dezembro 2019.

PROFESSOR, Mad. Mad Professor on Dub Concepts & Recording Techniques. **Youtube**, 18 de março de 2015. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=cVdZ8MzLdn4&list=PLfomFzrU4wgYNv8Ve5W5bKAvjz8BXWwhQ&index=9&t=176>>. Acesso em: 20 de dezembro 2019.

PROFESSOR, Mad. A Dub Lesson. **Youtube**, 13 de novembro de 2008. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=wIwZbn26eJc> >. Acesso em: 20 de dezembro 2019.

²⁴⁹ O software Soulseek permite a troca de arquivos entre os usuários (peer-to-peer, ou p2p). Com isso foi possível realizar o *download* das *multi-tracks*: as faixas separadas da seção original da gravação de Marvin Gaye (<http://www.slsknet.org/news/>).

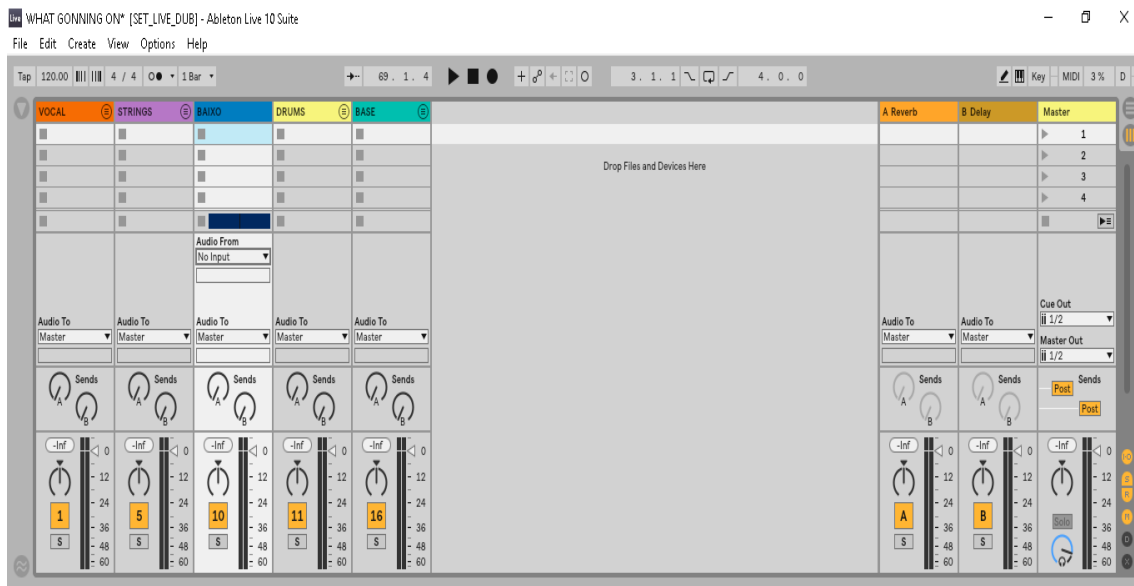


Figura 18: Seção de What's Going On – Grupos (Vocal, Strings, Baixo, Drums e Base).



Figura 19: Seção What's Going On - Faixas nos Grupos.

Os áudios da gravação original foram inseridos nos grupos respectivos, e em seguida foi realizado um *bounce*²⁵⁰ desses grupos. Essa estratégia permitiu controlar os volumes dos áudios e os parâmetros dos efeitos de *reverb* e *delay* (tradicionais nas remixagens de *dub*) com o *NanoKontrol*. Essa organização permitiu que trabalhássemos com a limitação dos oito *faders* do controlador, que controlavam os volumes dos canais de áudio e dos canais de efeito, enquanto os *knobs* foram dedicados à manipulação dos níveis dos parâmetros dos efeitos.

²⁵⁰ Bounce “é a mesma coisa que pegar uma música aberta {em uma seção de DAW} (trilhas separadas) e transformar em um novo arquivo de áudio seja ele no formato Wave, MP3 ou qualquer outro arquivo estéreo ou Mono.” (online) Disponível em: < <http://www.artsonstudio.com.br/blog/glossario-de-audio> > (visto em: 28/03/2020).

Outra estratégia utilizada em nosso processo foi a improvisação livre, que nos permitiu a exploração de ideias e a elaboração dos materiais composicionais, que através de diversas sessões práticas tomaram forma. O improvisador e pesquisador Rogério Costa afirma que “na improvisação livre, a construção e manipulação do som é decorrente de atos instrumentais intencionais, empíricos e, em geral, interativos” (COSTA, 2016, p. 203). Ou seja, a prática da improvisação livre permitiu descobrir, explorar e transformar o som através das experimentações dos processamentos digitais, cujos resultados eram os gatilhos para novas interações durante a performance. Essas interações aconteciam a partir da escuta das transformações sonoras, pois na improvisação livre o “som [é] transmutado em material durante a performance” (COSTA, 2016 p.210). Assim, muitas das ideias composicionais de *Impactitos* se consolidaram durante as sessões de improvisação livre, e a forma desse material se estabeleceu “de dentro para fora” (COSTA, 2016, p.210), através das interações em tempo real entre performer, ou em nosso caso, com a máquina e os sons gerados por ela. É o processo interativo e empírico que põe em jogo esses materiais e dão forma ao fluxo. “Nesse sentido se pode afirmar que na improvisação livre os materiais sonoros e os procedimentos de organização são imanentes” (COSTA, 2016, p.210).

Por conta desse processo de criação recorreremos durante toda a pesquisa ao registro em áudio e vídeo da produção dessas composições e performances. Esses registros podem ser entendidos como rascunhos, e também como uma forma de acompanhamento do desenvolvimento criativo e técnico. Os arquivos dessas versões foram acessados para comparação da sonoridade, resgatar ideias que surgiram durante sessões de improviso e que foram desenvolvidas posteriormente²⁵¹. A partir do resgate de ideias, reescuta das performances e repetição de procedimentos realizados nas improvisações livre, os materiais foram retrabalhados e se solidificaram. Aqui, essas ideias composicionais foram organizadas e o formaram uma primeira versão de “*Impactitos*”. A memória estendida que o *disco duro* nos oferece foi responsável pela formação do repertório apresentado, mas que continua em elaboração e desenvolvimento criativo e técnico.

²⁵¹Alguns desses registros estão disponíveis nos seguintes links:<https://www.youtube.com/watch?v=i25gRug0MT8&list=PLfomFzrU4wgbabgS7Y-rqP8cHo2jiX5dE>; https://www.mixcloud.com/disco_duro/; e <https://soundcloud.com/pitter-rocha>.

4.2 Impactitos: uma interpretação

O Manifesto Terracosmista (BORGES *et al*, 2018) foi escrito coletivamente durante a oficina de Ficção Especulativa, ministrada por Fabiane M. Borges, durante o Festival Comuna Intergaláctica II (2018), no equinócio do dia 22 de setembro de 2018.

MANIFESTO TERRACOSMISTA

I

Nós, terranos, habitamos uma espaçonave em plena viagem pelo universo, a girar ao redor do Sol, que por sua vez realiza o mesmo movimento em torno de outros astros, em um sistema complexo de interconexões siderais: nossa experiência de mundos é uma viagem pelo espaço, bem como pelo tempo, e desta condição nunca poderemos esquecer.

II

Buscamos a ancestralidade do planeta Terra, reiterando a compreensão de que somos formados por pó de estrelas cujas existências nos excedem. Trazemos em nossa carga genética as infinitas interações intergalácticas e, orbitando por entre gravidade, somos a um só tempo, terranos e cosmistas.

III

Queremos atingir a singularidade terracosmista. Confiamos no múltiplo que a ciência e a tecnologia são capazes de produzir, sem univocidade. Não seremos indivíduos atrelados a uma corporação, mas incorporados da diversidade de múltiplas galáxias. Seremos honestos em relação à vida e próximos à nossa potência de interação e criação de mundos.

IV

Gostamos da experiência do nomadismo por entre comunas, dos coletivos de mutualismo simbiótico, das redes de proteção interdependente. Acreditamos que ninguém é obrigado a viver ou morrer juntos, mas cremos na habilidade de existir com os outros. Não confiamos em estados totalitários nem em deuses impostos e viveremos como anarcomunais.

V

Estamos criptoparanóicos com tecnologias que emulam a divindade à imagem e semelhança do sapiens fascista, imitando sobretudo suas três características máximas: onipresença, onipotência e onisciência. Objetivamos inteligências artificiais (IAs) vinculadas a conhecimentos panteístas, ao invés do controle absoluto, onde não há espaço para a liberdade.

VI

Rechamos a aceleração exagerada, obstáculo para a experiência das diversas percepções temporais e distintas temporalidades possíveis. Almejamos ser senhores de nossos próprios tempos, com a tranquilidade de quem concebe sua existência na complexidade. Desaceleracionistas, lutamos pelo fim da escassez do tempo e, assim, iremos além.

VII

Enquanto panspermianos animistas, não só nos sabemos matéria em movimento, como também da subjetividade vibratória e comunicante que compõem tudo o que existe. Confiamos na linguagem extremofílica, admirando os sobreviventes dos fins de mundos. Universos afora, faremos planetas exuberantes e interagentes como um dia foi a Terra.

VIII

Meteoros, ao colidirem com a Terra, fundem-se com os elementos que aqui encontram, produzindo novos materiais até então inexistentes neste planeta (ou aceleram processos de formação de outras matérias, como a dos diamantes). Como nós, estes corpos celestes originários de explosões estelares são constituídos da incessante fusão de forças internas e externas que, em constante transformação, impactam-se. Nós, como todos os outros seres desse multiverso, resultamos da interação entre tudo e o todo. Somos Impactitos. (BORGES *et al*, 2008)

O manifesto propõe a visão de mundo que admite a fusão das ideias de “terranos” e as discussões sobre o período antropoceno (LATOUR, 2014) ao imaginário cosmista (GROIS, 2018). A concepção de Terranos refere-se à visão político-ecológica de Bruno Latour ao tratar os conceitos de humanidade e modernidade:

Os Terranos são o partido por quem Latour parece se inclinar, aquele que ele procura suscitar nas suas conferências de teologia política. Ligados ontológica e politicamente à causa da Terra, os Terranos se erguem hoje em guerra [...] contra os ambíguos e traiçoeiros Humanos, que são, bem entendido, os Modernos, essa raça — originalmente norte-ocidental, mas cada vez menos europeia e mais chinesa, indiana, brasileira — que negou a Terra duas vezes, seja afirmando-se tecnologicamente liberta das provações da natureza, seja definindo-se como a única civilização que escapou do mundo fechado (mas perigoso e imprevisível) dos animismos arcaicos e soube abrir-se ao universo infinito (mas saturado de imperturbável necessidade) da natureza inanimada. (DANOWSKI e DE CASTRO, 2014, p. 123-124)

A discussão de Latour pode ser vista como uma discussão circunjacente aos embates contra-hegemônicos da modernidade nas discussões afrodiaspóricas. Sua proposição não deixa de ser uma elaboração de ficção antropológica (NADORI, 2015; SAER, 2009), cujo mote é a Terra e os efeitos sobre a aceleração de seus processos naturais consequentes da visão da modernidade dominante e suas práticas político-econômicos, onde a produção humana começou afetar os processos geológicos do Planeta e, conseqüentemente, a sua própria existência (LATOUR, 2020, *online*)²⁵². Enquanto o Cosmismo Russo, movimento filosófico do fim do século XIX, fundado pelos escritos de Nikolai Fedorov, esperava que “a tecnologia se tornasse uma verdadeira força messiânica que poderia atender às expectativas já transmitidas de uma geração passada para a próxima geração” (GROIS, 2018, p. 4). Os cosmistas russos promoveram estudos científicos sobre técnicas de exploração espacial, como projetos e teorias de povoação de planetas, melhoramentos biofísicos através de próteses, reviver mortos e a busca pela imortalidade. A ideia apresenta uma dimensão cósmica e extraterrena.

A junção das visões é uma forma de reconhecer a potência criadora da ciência e das tecnologias, em suas diversas compreensões, aplicações e usos, sem perder de vista os riscos

²⁵² LATOUR, Bruno. Zonas críticas e novas relações entre humanos e a natureza|Amanhã Aqui e Agora. Museu do Amanhã, 2 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQzXV28c9FA>. Acessado 13 de janeiro de 2021.

autoritários que ambas podem corroborar, prejudicando a autonomia das relações humanas com os ecossistemas, como as tecnologias corporativas têm mostrado nas últimas décadas. Dessa forma, ela oferece alternativas de reflexão às forças hegemônicas que controlam os tempos, fronteiras e corpos. A combinação também representa duas localidades: a Terra e o cosmos. Aqui, pode-se argumentar que há um paralelo temporal cíclico, onde a origem da vida surge (como ela também já acontece) no espaço sideral, manifesta-se na Terra e busca o retorno ao cosmos – no passado, presente e futuro - para a criação de novos mundos.

Contudo, elas apresentam as contradições e debates do período da modernidade, em especial o embate dos “humanos” contra “não-humanos”, “hegemônicos” contra “não-hegemônicos”, “central” contra “marginais”, “tecnologias” versus “meio-ambiente”, “seres-humanos” contra “máquinas” e “tradição” contra “inovação”, mas propondo um possível equilíbrio entre as partes. Se a ideia de Latour oferece uma visão crítica à modernidade e suas bases epistemológicas a partir da perspectiva do Planeta Terra, o que de certa forma parece abarcar todos aqueles grupos que tiveram suas “humanidades” negadas, ela também traz uma dimensão mais terrestre, que está próxima as questões sociais, políticas e ambientais que afeta toda a população global. Já o cosmismo russo e seu fascínio tecnológico pós-humano, talvez não seja tão distante da realidade, se pensarmos no contexto da crise sanitária causada pela pandemia do COVID-19 e a necessidade urgente do suporte e desenvolvimento científico-tecnológico de vacinas para imunização global. Por outro lado, a visão cosmista por vezes é tão radical que ela soa como uma ficção científica que reivindicando e especulando o futuro da humanidade em outros planetas, o controle técnico da vida e um desenvolvimento tecnocrata.

Desses conflitos, cruzamentos, impactos, encontros, mutações, transformações causadas pelas interações entre forças cósmicas e terrenas, controladoras e libertárias e dos conhecimentos e tecnologias surge algo novo; da fusão dos elementos de minerais que rompem a atmosfera da Terra em meteoros compostos por minerais terrestres surgem novas ligas produzidas pela alta energia e pressão do impacto desses corpos: os impactitos.

Os impactitos são formados em um evento de choque de corpos meteoríticos [...], podendo ser classificados conforme o grau de metamorfismo que sofreram durante o impacto, indo da fusão quase total da rocha a apenas alguns fraturamentos. Sua classificação também considera a posição em que a rocha permaneceu após o impacto, indo do centro da cratera até as bordas mais externas. A composição geoquímica dos impactitos depende do tipo de rocha do alvo, do solo da região, sedimentar, metamórfica, cristalina, granitóide, cáustica, campo de dunas etc. [...] (VASCONCELOS, 2010, p. 10).

Os impactitos produzidos por potentes choques são entendidos como uma metáfora para toda a experiência no planeta Terra e ao nosso tempo na modernidade, onde

encontros entre culturas vão produzindo outras, nunca de forma simétrica, e muitas vezes, ou quase sempre, violentos. Acreditamos que o manifesto seja uma proposta de leitura de mundo, como também uma proposição de um mundo que reconhece as tensões próprias da existência e busca visões alternativas às políticas hegemônicas²⁵³, pois “esse tipo de criação de mundo é um experimento mental, realizado com cautela e no espírito controlado e receptivo do experimento” (LEGUIN, 1978, p.120). A imagem de um impactito poderia representar muito bem a experiência diaspórica, principalmente os resultados de mistura, de impurezas culturais que vimos durante a discussão sobre o afrofuturismo. Misturas que não envolvem apenas as questões culturais, mas todo o contexto tecnológico e seus usos, ressignificações, abusos técnicos e, evidentemente, suas consequências. O hibridismo, a mestiçagem, o crioulisto, a dupla consciência são alguns exemplos delas. Como também a invenção, a subversão, a contra-história. Compreendemos que o impactito é uma imagem que pode representar uma possível conclusão sobre o som afrodiaspórico no século XX, onde dimensões culturais, tecnologias e imaginação fundiram-se durante um longo período para criar um imenso patrimônio sonoro, que dentro de cada particularidade local se conecta com diversos outros pontos globais, e revela uma história da música e dos sons que se desenvolveu às margens da historicidade e da musicologia tradicional, embora seja altamente influente no mundo todo.

Os Terracosmistas consideram que já vivemos uma viagem espacial e que estamos conectados por relações sutis entre os elementos ao nosso redor, como o meio ambiente, ideologias, ao sistema econômico, assim como os astros cósmicos. Um interessante exemplo é citado por Grois (2018), que escreve sobre a teoria desenvolvida durante os anos 1920 e 1930 do historiador e biólogo Alexander Chizhevsky, que afirma que o grau de mobilização do corpo humano, assim como os organismos vivos na Terra, é dependente dos ciclos de atividade solar. A partir de dados astronômicos e históricos, Chizhevsky observou que grandes revoluções sociais coincidem com grandes períodos de atividades do Sol (GROIS, 2018 p. 2). Outro exemplo que poderia ser citado é a influência da Lua sobre o fluxo das águas na Terra, e como esses fluxos afetam os humores e os organismo dos seres humanos.

²⁵³ Assim, como a ideia dos Terranos e do Cosmismo Russo, há também referência à vertente anarcocomunista, que foi “...adotada pela tradição teórica de alguns autores anarquistas. Num regime comunista libertário, a propriedade privada e o Estado seriam abolidos e a sociedade seria organizada através de federações de trabalhadores que gerenciarão a produção e todas as esferas de decisão por meio da democracia direta. O dinheiro seria abolido, e valeria a máxima “de cada um de acordo com suas capacidades, a cada um de acordo com suas necessidades”. Disponível em: <<https://www.anarquista.net/comunismo-libertario-ou-anarcocomunismo-vertentes-do-anarquismo/>> Visto em 21/04/2020.

Apesar de não ser um texto afrocentrado, consideramos que ele consegue em sua poética tratar do hibridismo cultural e principalmente as contradições que a história do período moderno acentuou. Essas contradições estão nas histórias políticas e culturais da população negra, seja em diáspora ou na África – mas não apenas as negras, mas todas as que sofreram as violências coloniais ou foram ditas como diferentes, como as populações asiáticas e indígenas, por exemplo. Esses efeitos do período moderno são a base das críticas à modernidade e aos conceitos de humanidade, do *anthropos* eurocêntricos (GILROY, 2017; SODRÉ, 2017; MBEMBE, 2018).

Considerando o desenvolvimento de nossa visão de afrofuturismo, que contempla diferentes concepções e manifestações do conceito e atravessa distintos campos do conhecimento, como a íntima relação entre ficção e raça, onde raça é uma ficção que serviu ao longo de séculos aos interesses de controle, dominação e poder sobre os indivíduos e, recentemente, ganhou novos significados positivos, que servem como ferramentas de reconhecimento, fortalecimento e empatia entre pessoas racializadas (MBEMBE, 2018a).

Assim, estamos alinhados com a compreensão de Mbembe (2018a) em que existe só um mundo, e o que o está em jogo nas presentes discussões sobre o afrofuturismo é o povo preto ter reconhecida a sua humanidade e existência no futuro, presente, assim como no passado. O “Manifesto Terracosmista” em sua fusão de ideias e referências também apresenta simpatia na visão do filósofo, sem explicitar a questão racial e cultural negra, mas uma visão mais global da humanidade.

Logo,

Enquanto houver secessão em relação à humanidade, não será possível a economia da restituição, da reparação ou da justiça. Restituição, reparação e justiça são as condições para a elevação coletiva em humanidade. O pensamento acerca do que há de vir é necessariamente um pensamento da vida, da reserva de vida, do que terá de escapar do sacrifício. Também é necessariamente *um pensamento em circulação, um pensamento da travessia, um pensamento-mundo*.

A questão do mundo – o que ele é, as relações entre suas diversas partes, a extensão de seus recursos e a quem pertencem, como habitar, o que o move ou o ameaça, para onde vai, suas fronteiras e limites, seu possível fim – tem-nos acompanhado desde o momento em que o ser humano de carne, osso e espírito fez a sua aparição sob o signo do negro, isto é, do *homem-mercadoria, homem-metal e homem-moeda*. No fundo, tem sido a *nossa* questão. E continuará a ser, pelo menos enquanto dizer o mundo for o mesmo que dizer a humanidade e vice-versa.

Pois, na verdade, existe um só mundo. Ele é um todo composto por mil partes. De todo o mundo. De todos os mundos. (MBEMBE, 2018a, p. 309-310. Grifos do autor)

O autor continua sua argumentação em relação a ideia de mundo afirmando que sem o mundo em si a humanidade nada significa, que é a humanidade inteira que confere ao mundo seu nome. Ao fazer isso a humanidade delega ao mundo sua própria posição singular,

mas frágil em relação às outras forças do universo – os animais, os vegetais, os objetos, as moléculas, as divindades, as técnicas, os materiais, as forças e os eventos da natureza, o movimento dos astros e assim por diante. “Portanto”, afirma o autor “só existe mundo por nomeação, delegação, mutualidade e reciprocidade” (MBEMBE, 2018a, p. 310). Nesse processo da humanidade inteira delegar ao mundo e dele receber a confirmação do seu próprio ser e de suas fragilidades, “nota-se que a diferença entre o mundo dos humanos e o mundo dos não humanos deixa de ser de ordem externa”, segundo Mbembe (2018, p. 310), que conclui escrevendo que “opondo-se ao mundo dos não humanos, a humanidade se opõe a si mesma. Pois, afinal, é na relação que mantemos com o conjunto do vivente que se manifesta, em última instância, a verdade daquilo que somos” (MBEMBE, 2018a, p.310-311).

O Manifesto Terracosmista parece oferecer uma proposta onde a humanidade não se opõe a si mesma, em princípio. Os Terracosmistas, ao reconhecerem e compreenderem as relações mutualista do Planeta Terra com universo e como estas relações formam sua própria constituição física, caminham para atingir a própria frágil singularidade. Essa interpretação concilia a ideia dos terranos, que buscam a ancestralidade da Terra e que estão à margem da humanidade moderna (LATOURE, 2014) com a fervorosa adoração dos cosmistas em relação à tecnologia que possibilitaria atender as expectativas de gerações passadas e teoricamente manipular tudo o que é físico, “uma verdadeira síntese do passado e do futuro que poderia significar a ressurreição material de todos os mortos” (GROIS, p.5); e também, é claro, o interesse pelo cosmos e o desejo de explorá-lo. Os terracosmistas estariam, assim, comprometidos com o que há por vir mas buscando alternativas que contemple o espaço comum que é o Planeta Terra e uma possibilidade de uma nova humanidade, com o potencial de criação de vida e mundos, sem estarem vinculados a instituições ou corporações; assim como a ciência e a tecnologia seriam vinculadas aos conhecimentos panteístas, como uma conciliação com diversos conhecimentos que regem o mundo simultaneamente sem prejuízo para meio-ambiente que habitamos. (BORGES *et al*, 2018).

Ao confiarem na habilidade de existir com os outros, incluindo os casos de panspermia, que trata da possibilidade do desenvolvimento dos microrganismos que se encontram sobrevivendo em situações extremas de temperatura e pressão nas órbitas de planetas e outros corpos celestes, e o gosto por experiências nômades, os terracosmistas sublinham o seu interesse em criar mundos onde interação entre todos os seres mantêm uma harmonia, sem obrigações, e as fronteiras e limites para circular, fisicamente ou através de ideias e pensamentos estão abertas.

Por fim, o manifesto nos apresenta o processo de fusões de forças internas e externas que meteoros sofrem ao colidirem com a Terra, criando os impactitos. Nós somos formados por constante interação por tudo e pelo todo, pela relação na qual mantemos com aquilo que se manifesta, revelando o que somos, sejam elementos do mundo dos humanos e dos não-humanos. *Impactitos* pretende especular essas visões através do som, a partir dos encontros de referências musicais e conceituais que nos *impactaram* durante o processo de pesquisa.

A ideia de adotar o texto terracosmista ganhou mais sentido enquanto as leituras acerca da ficção sônica amadureciam. Eshun ressalta os aspectos ficcionais e o uso de tecnologias de artistas afrodiáspóricas em suas criações musicais, considerando sonoridades futurísticas, espaciais, eletrônicas, sintéticas, ritmos maquínicos, elementos performáticos e textuais como intervenções de falas, poemas e, também, conceitos relativos à concepção de produção e técnicas musicais afrodiáspóricas. Ao mesmo tempo, ele oferece um campo aberto para a criação e uma alternativa a ficção especulativa literária, “implicando que música ou som tem o mesmo potencial especulativo, mesmo que esteja em um meio diferente” (STEINSKOG, 2018, p. 14). O uso da tecnologia já era previsto ao iniciarmos a pesquisa, porém os aspectos ficcionais que foram surgindo e incorporados durante a pesquisa apontaram a ficção sônica como uma ferramenta criativa, que possibilita construir um universo sonoro, a partir da investigação do som e conceitual.

Nas composições iremos explorar as manipulações digitais e as possibilidades das técnicas de amostragem, a fim de criar múltiplas camadas temporais com as amostras de som, tais como as gravações de leituras do manifesto terracosmistas, citações de falas retiradas da internet, paisagens sonoras e conversão de imagens para som, que contribuíram na criação desses ambientes virtuais sonoros, através montagens sonoras e manipulações do som em tempo real, com a intenção de reordenar a cronologia e a imaginação (ESHUN, 2003).

Como exemplo, “*Dance Walkscape*” é uma composição que tem um campo aberto para criar ficções e narrativas, pois parte dos registros sonoros utilizados em suas execuções revelam trajetórias e cenários. Nas suas primeiras versões ela apresentava a caracterização da cidade a partir dos trajetos em ônibus, metrô e trens que saem das diferentes zonas do Rio de Janeiro; a ambientação que cria um espaço imaginário remodelado digitalmente através da alteração radical do tempo de reprodução dessas “memórias” gravadas; a geração de ciclos rítmicos com a criação de complexas estruturas com diferentes trajetórias sobrepostas; e a busca de formas de criação de novas camadas de som para a composição da massa sonora. Essas são possibilidades de criar mundos através do som, exemplificando a característica terraformista,

que trata da possibilidade de formar mundos imaginários, tendo assim ficção científica como um método de criação (HARAWAY, 2009). Outro exemplo são “Hoje Tá Sol de Deserto” e “Estudos Panspermicos” inspirados na ideia da panspermia, uma teoria que trata da origem da vida. Elas experimentam traduzir os ambientes extremos que micro-organismos vivem no espaço e que podem se desenvolver como novas formas de vida em atmosferas apropriadas.

4.3 Análise e descrição de *Impactitos*

A seguir apresentaremos descrições de alguns dos processos na criação e análises das músicas presentes no vídeo “*Impactitos*”²⁵⁴

4.3.1 CBERS-04A/Manifesto Terracosmista

“*CBERS-4A/Manifesto Terracosmista*” é o resultado da residência artística realizada no Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE). A proposta dessa produção surgiu durante os dias que estive nas dependências do INPE e em contato com cientistas, pesquisadores, engenheiros, físicos e matemáticos. Foi dada total liberdade criativa considerando que eu usasse as imagens do satélite, que tinha sido lançado no fim do ano de 2019.

Durante os dias que estive na residência pude conhecer um pouco do trabalho feito no Instituto e observar que enquanto os cientistas transformam dados em artigos, teorias e novas demandas de engenharia e tecnologia, nós buscamos formas sonoras de ler os dados fornecidos pelo satélite. Dessa forma, parte dos sons que compõem a música são resultados da conversão das 101 imagens, recolhidas do território brasileiro no catálogo disponível do site da Divisão de Geração de Imagens²⁵⁵, produzidas pelo CBERS-4A, de 01 de maio até 25 de agosto de 2020 utilizando o software *Sound Art*.

O processo de conversão das imagens (visuais) em sons aconteceu em duas etapas. A primeira foi a conversão das imagens não editadas, em que apenas inserimos a imagem no programa (*Sound Art*) e executamos a conversão. A conversão nos fornece um arquivo de áudio. Os processamentos das imagens não editadas resultaram em sons muito similares, tais como blocos de *ruídos brancos*. Buscando obter maior variedade de sons no resultado da conversão

²⁵⁴ Disponível no seguinte link: <https://youtu.be/IOs6xv6p3Q4>

²⁵⁵ No site é possível consultar as imagens de toda a família de satélites CBERS: <http://www2.dgi.inpe.br/>

das imagens, utilizamos os recursos de edição da gama de cores disponíveis no *Sound Art* para escurecer as fotos. Nesta segunda etapa, a filtragem das imagens resultou em amostras sonoras com grupos de notas (sons com altura definida). Realizada a conversão de todas as imagens coletadas, os arquivos de som de 4 segundos foram sequenciados em duas linhas na seção de edição do *Ableton Live*. As sequências serviram inicialmente como uma estrutura para a composição.

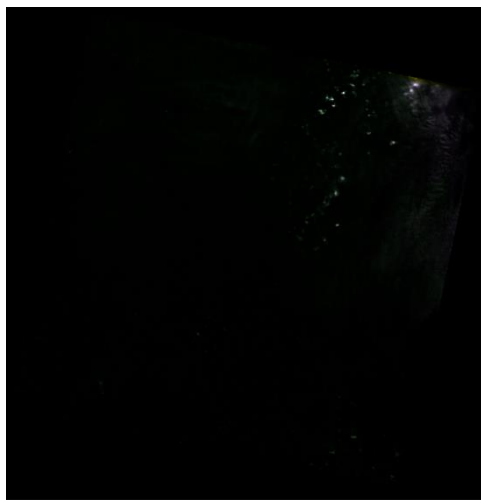
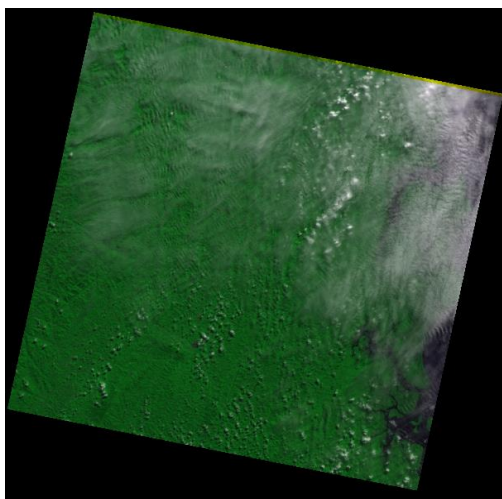


Figura 20: Imagem sem edição

Figura 21: Imagem filtrada

O resultado sonoro das imagens filtradas passou por mais uma conversão: de áudio para MIDI utilizando um recurso disponível no *Ableton Live*. Essa conversão permitiu editar os grupos de notas, excluindo, corrigindo ritmos e mudando de oitavas, para criar as linhas de baixo e melódicas da música. Esses grupos de notas também foram usados como base para construção do motivo executado pela guitarra que aparece algumas vezes.

O motivo melódico-harmônico tocado na guitarra ganhou variações sonoras a partir do processamento dos pedais. A ideia musical foi gravada em um pedal loop e processada por uma cadeia de pedais, como *delays* e distorções, cujos resultados foram gravados na sessão e posteriormente editados, assim como as sequências de sons obtidos com a conversão das imagens.

Essas camadas de som foram sendo esculpidas por recortes e filtragens para criar a massa sonora base para a leitura do “Manifesto Terracosmista”. A construção da montagem sonora da leitura criou uma “voz coletiva”, um signo sonoro que representou a ideia de fusão inerente ao impactito. Para criação dessa “voz” pedimos a contribuição em redes sociais para que as pessoas se voluntariassem para gravar a leitura do “Manifesto Terracosmista”. Essas gravações foram enviadas para nós por 16 pessoas. Em seguida foram montadas, editadas e processadas na DAW *Reaper*. A montagem da leitura é um amálgama de vozes, nem sempre sincrônica, que acontece nesse ambiente espacial que o manifesto nos convida a entrar, por vezes distantes da compreensão nítida das palavras do texto, onde algumas delas ou timbres de vozes saltam para capturar a nossa atenção. A mistura das vozes por vezes as torna irreconhecíveis, criando uma imagem fantasmagórica, alienígena, robótica, uma reza num vórtex de identidades e interpretações sônicas.

Os incisos do texto marcam as seções da música, o que é reforçado pelas mudanças de sonoridades que acompanham a leitura. Por exemplo, a primeira parte tem a predominância da linha do baixo, que ampara arpejos de harmônicos da guitarra, linhas melódicas em reverso, sopros rápidos de ruído, enquanto a leitura apresenta a alternância das vozes entre fragmentos do texto, passeando pela imagem panorâmica. O glissando descendente infinito do baixo e a intensificação dos sopros ruidosos e sinos marcam a transição. Duram até mais ou menos a metade da segunda seção, que por sua vez é marcada pelo ataque do baixo em uma nota estável e uma pulsação grave, chispando cargas elétricas. As vozes vão para o fundo da imagem sonora e se embaralham, revelando uma ou outra palavra. Agora um glissando infinito ascendente e lampejos de ruídos elétricos conectam o próximo inciso do texto, estabelecendo uma nova tonalidade e pulsação. O trecho é finalizado com o gesto rápido descendente de um som distônico que cessa a seção.

Um gesto reverso ao que fechou o inciso anterior abre a quarta parte do texto, que é marcada por bumbos graves que deslizam melodicamente e por sons metálicos percussivos. As vozes que estão nítidas se transmutam gradualmente em uma voz grave e sombria. Uma rápida acumulação dos sons metálicos percussivos é a transição para a quinta

seção do texto, que apresenta uma massa sonora grave e desacelerada digitalmente. Sobre ela uma voz lê acerca do *desaceleracionismo*, reforçando a dimensão ralentada da massa de som.

Na parte seguinte, há uma variação do timbre do motivo da guitarra, que apresenta harmônicos mais agudos que o som original, enquanto as vozes alternam, e por vezes soam sobrepostas, entre sons não processados e sua versão sombria, impulsionadas por uma pulsação grave. Por fim, a última parte do texto apresenta uma densidade sonora mais amena composta por linhas da guitarra, leitura e fragmentos de sons metálicos, onde as vozes são mais compreensíveis e algumas soam uma oitava acima. A parte se desenvolve apresentando novos sons, uma cama de ruído estático e um som sintético grave sustentado, até que todos os elementos entram num grande *delay* que se retroalimentam continuamente até o *fade out*.

4.3.2 Eu quero voltar para Terra

“*Eu quero voltar para Terra*” é resultado de recortes feitos do áudio cedido pelo coletivo Rádio Experimenta para ser utilizado durante a celebração do equinócio de primavera que ocorreu durante o Festival Comuna Intergaláctica II. A faixa é composta por depoimentos de crianças da comunidade Quilombola Mumuna de Alcântara (MA), a respeito das explosões de teste da base de lançamento e do espaço sideral. Em apresentação no mesmo evento, Biné Quilombola, representante da comunidade, expôs a situação de risco que ela vive com os projetos de expansão e uso comercial da base e com a remoção das famílias que habitam as proximidades. Também relatou a violência que as autoridades do Estado Brasileiro cometem ao não notificar os testes à comunidade causando transtornos cotidianos com explosões. Essa situação vem se agravando com o atual governo, com a concessão da base aos interesses militares dos Estados Unidos. Aqui as dimensões sócio-políticas do Afrofuturismo apontam para uma continuidade distópica, da violência do Estado e a tecnologia como ferramenta de medo e opressão, e símbolo de um progresso e desenvolvimento destrutivo em relação à vida, em especial às vidas negras.

Nessa faixa as sonoridades dos canais de *reverb*, *delay* e do *superloop* são muito presentes. Ela é um registro de uma improvisação onde usamos samples das falas das crianças, bumbo e clave, efeitos e manipulação do BPM da seção, criando efeitos de *stretchtime* e variações rítmicas dos elementos percussivos.

A faixa inicia-se com os sons das crianças brincando, comentando sobre o espaço, corpos celestes, naves espaciais, e logo há o ataque do bumbo e da fala “quero voltar para a Terra” carregada de reverb, granulações. O som das crianças brincando é “capturado”

pelo *superloop* produzindo uma camada de sons de iteração de sílabas que varia durante o tempo. A essas duas camadas de som soma-se o bumbo e a clave, estabelecendo uma pulsação regular por volta de 60 BPM. O cessar abrupto das iterações das sílabas e continuidade da batida marca o início de uma seção de transição na música, que é construída com acumulações produzidas por repetições da clave até início da nova seção, que estabelece uma pulsação mais acelerada (o dobro da anterior) e um novo padrão rítmico. Nesse trecho as variações rítmicas da clave estão em segundo plano, enquanto o som original está à frente da mixagem, por vezes misturado com o reverb que produz uma ressonância de harmônicos mais agudos ao instrumento. Em 11' onde temos um ralentar produzido pela modificação do andamento da seção. Na sequência ocorre o retorno dos samples das crianças que gradualmente acelera até a volta do segundo padrão rítmico junto das inserções do sample “Quero voltar para a Terra”.

4.3.3 Bb

“Bb” envolve três conceitos: 1) o bumbo *four-on-the-floor*, uma referência à música House; 2) a teoria harmônica elaborada George Russel (2011), Escala Cromática Lídia (ECL), utilizada para elaborar o *riff* e 3) a ambiguidade rítmica e a dissonância métrica, conceitos apresentados por Butler (2003) no qual trata da relação rítmica entre o *riff* e a métrica do bumbo, pois o *riff* é construído a partir da organização da clave rítmica de 3+2 – três colcheias mais duas colcheias. Conseqüentemente, o ciclo ritmo-harmônico será em cinco compassos de 4 por 4.

Manifesto Terracosmista

Bb

Pitter Rocha

The musical score is presented in two systems. The first system includes three staves: Guitarra (Guitar) in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature, marked with a tempo of J = 120; Bumbo (Drum) in a simplified notation; and TAP DELAY in a simplified notation. The second system includes three staves: Gt. (Guitar) in treble clef, Bb. (Bass) in bass clef, and TAP in a simplified notation. The guitar part in the second system begins with a triplet of eighth notes. The drum and tap parts maintain a consistent 4/4 pulse throughout.

Figura 22: Partitura de “Bb”.

O house foi o primeiro gênero de música eletrônica que começamos a ouvir na pesquisa. Nosso interesse pelo gênero está em suas construções minimalistas, que genericamente podem ser descritas pelo bumbo marcando a pulsação nos quatro tempos – conhecido como *four-on-the-floor* - uma linha de baixo, uma base com ciclo harmônico em loop feitos com baterias eletrônicas e sintetizadores disponíveis aos músicos. Em “Bb” a partir das referências escutadas nas gravações da música house, utilizamos a ideia do bumbo marcando os quatro tempos e o ciclo harmônico em loop para criação. O bumbo tem a função de estabelecer uma pulsação sobre a qual os outros elementos da música acontecem criando camadas rítmicas, e a métrica do compasso quaternário se perde ao mesmo tempo em que a pulsação permanece constante.

Para a elaboração melódico-harmônica utilizamos a teoria do compositor George Russell (2011) da Escala Cromática Lídia (ECL). Essa escolha foi estimulada pela leitura da citação feita por Lewis (2008) sobre Russell como um compositor que utilizava a tecnologia de forma inovadora ao unir a música eletroacústica e o jazz no álbum *Electronic Sonata for Souls Loved by Nature* (1968). Ao pesquisarmos a produção do compositor, conhecemos a teoria ECL que teve a sua primeira publicação em 1953 e que influenciou o chamado jazz modal na década de 1960, como o álbum *Kind of Blues* (1959) de Miles Davis. Aqui temos um exemplo da

elaboração teórica no campo da harmonia feita por um autor negro, e que curiosamente faz uma referência cósmica em seu texto ao afirmar que a “tônica lídia é o Sol absoluto” da organização de sons de sua teoria. Deste modo, pode-se argumentar que a ELC se relaciona com o som do afrofuturismo, não tanto pela referência solar, mas por ser uma ferramenta, uma tecnologia conceitual musical, e por ter tido uma relevância tanto na obra de Russell como na de outros artistas na produção de suas músicas e sonoridades citadas nas discussões afrofuturistas.

Russell argumenta “que existe uma escala que soa mais próxima de uma unidade estável com o gênero harmônico de qualquer acorde tradicionalmente definível. Essa escala é denominada escala principal de um acorde” (RUSSELL, 2011, p. 1). A partir da série harmônica o autor argumenta que o intervalo de quinta justa²⁵⁶ é o pilar para a construção dessa relação acorde-escala e como exemplo escreve:

Uma sequência de quintas que progride da tônica C para F# (C-G-D-A-E-B-F#) produz as sete primeiras notas da Escala Lídia, criando assim um campo de gravidade tonal unificado baseado na (C) tônica lídia como o centro da gravidade tonal para toda a escala. (RUSSELL 2011, p. 3)²⁵⁷

A *gravidade tonal* é princípio fundamental da teoria da escala cromática lídia e é definida pela nota mais grave da sequência das seis quintas.

Reforçado pela força da tônica, a tônica lídia corresponde à função de ser o centro de um campo de gravidade tonal auto organizado em todos os fenômenos tonais, que são classificados com base em sua relação próxima e distante com ele. Essa organização tonal é chamada de escala cromática lídia. A tônica lídia é esse "sol absoluto". (RUSSELL, 2011, p.3)²⁵⁸

Em nosso caso temos a nota Bb como tônica lídia. Assim, temos o grupo de notas Bb-C-D-E-F-G-A²⁵⁹ organizado em dois padrões intervalares de arpejos: da nota mais grave até a quinta justa; sexta maior e quinta justa; e quinta justa, sexta menor e quinta justa. São formações construídas pela sobreposição de quintas justas com a distância de intervalos de sextas. Essa sequência dos padrões do arpejo produz um efeito de movimentação harmônica, embora mantenha a gravidade tonal em Bb lídio.

A organização rítmica do *riff* contém dois aspectos abordados por Butler (2003) em suas análises da música eletrônica dançante: ambiguidade rítmica e a dissonância métrica. Segundo o autor a ambiguidade rítmica acontece quando temos dois ou mais significados ou

²⁵⁶ A quinta justa é estabelecida como o intervalo harmônico mais estável, segundo a série harmônica. (RUSSELL, p. 2)

²⁵⁷ No original: Empowered with ultimate tonal authority, the Lydian Tonic reciprocates by functioning as the center of a self-organized tonal gravity field in which all tonal phenomena are graded on the basis of their close to distant relationship to it. This tonal organization is called a Lydian Chromatic Scale. The Lydian Tonic is its “Sun Absolute”. (RUSSELL, 2011, p.3)

²⁵⁸

²⁵⁹ Organização escalar, ao invés da exposição em quintas consecutivas tal como Russell apresenta.

interpretações das camadas rítmicas em uma música. A presença da ambiguidade rítmica na música eletrônica é tão comum que torna um elemento formal e estético da música dançante de pista.

Há dois tipos de ambiguidades rítmicas. A primeira é a ambiguidade do início, onde não é claro localizar o início da organização dos agrupamentos das subdivisões rítmicas. O segundo caso trata da ambiguidade do tipo métrico, que pode resultar da indeterminação ou da competição de divisões métricas diferentes simultaneamente. Neste caso a percepção da ambiguidade é contextual, pois o que não é claro é o fim do ciclo rítmico (BUTLER, 2003, p. 154).

A dissonância métrica pode ser analisada a partir de duas ou mais camadas rítmicas em uma música. Segundo o autor, “na música eletrônica é fácil ouvir tantos padrões separadamente por conta dos fenômenos de acentos articulados que são causados pelo timbre, e como efeito acabam ressaltando camadas texturais e métricas” (BUTLER, 2003, p. 172).

Butler apresenta dois tipos de dissonância métrica. Uma é causada pelo deslocamento de uma camada em relação a outra. Esse processo acontece em duas etapas: 1) com a apresentação de uma camada de textura rítmica ou a combinação de camadas e 2) com a entrada de uma nova camada rítmica que resulta em uma nova interpretação métrica (BUTLER, 2003, p. 154). O segundo tipo acontece por conta dos agrupamentos das subdivisões do pulso, permitindo criar diferentes níveis de dissonâncias rítmicas a partir da congruência ou incongruência das organizações da subdivisão em relação a pulsação da música.

Podemos distinguir diferentes níveis de dissonância métrica baseados nas durações relativas ao pulso, organizadas pela camada rítmica constituída de uma música. Segundo Butler “um baixo nível de agrupamento dissonante envolverá duas ou mais camadas cuja unidade comum de duração não pode ser medida em comparação com as camadas que compreendem a métrica ou pelo menos uma camada que se mova mais rápida que a camada do pulso” (BUTLER, 2003, p.195), considerando “que a cardinalidade do ciclo da dissonância de baixo nível, expressa na pulsação métrica, deve ser medida (...) de acordo o número dos pulsos do compasso” (BUTLER, 2003, p. 195)²⁶⁰.

Outra situação de dissonância de baixo nível é o agrupamento incorporado, que acontece quando o ciclo de baixo nível de dissonância tem a cardinalidade diferente do número dos

²⁶⁰ No original: the cardinality of cycle of low-level dissonance, as expressed in metrical pulses, must be commensurate with (...) the number of pulses in the measure. (BUTLER, 2003, p.195)

pulsos num compasso, ou seja, “quando o ciclo de dissonância não coincide com o compasso” (BUTLER, 2003, p. 196). Essa característica de baixa dissonância gera uma dissonância de um nível maior.

Em nosso caso temos a ambiguidade de compreender a música como um 4/4 ou 5/8. A percepção do ciclo rítmico do *riff* depende de qual camada está guiando a escuta. Na primeira opção teremos um ciclo de 5 compassos gerando um arco ímpar, que entendemos como uma dissonância de agrupamento incorporado, por conta da sua cardinalidade ser incongruente ao compasso quaternário, enquanto no segundo o ciclo harmônico é completo a cada 8 compassos e o bumbo é deslocado no segundo compasso de seu ciclo. Assim, o que chama a atenção nos diferentes usos das dissonâncias métricas na música eletrônica dançante é a equidade e independência entre as texturas e a ênfase nos processos de transformações rítmicas (BUTLER, 2003, p. 199).

Na apresentação final há duas versões de “*Bb*”. A primeira em 12’37” foi gravada em estúdio e apresenta uma versão mais distante das indicações da partitura, pois ela suprime o bumbo e a execução do *riff* é mais flexível, enquanto a segunda versão, em 28’49”, é uma performance mais fiel à partitura e a ideia original da música, considerando que é um registro de um estudo. Consequentemente, a segunda versão apresenta transformações mais controladas do som pelo *Looper*, efeito que é explorado para criar variações do motivo da música. A primeira versão é marcada por transformações mais radicais e do uso de *overdubs*, que permitiu criar linhas melódicas improvisadas e a inserção de sons produzidos com *feedbacks* dos pedais de *delay* na obtenção do resultado das amálgamas sonoras entre as partes que emergem durante a música.

A concepção de Russell foi uma forma de corresponder a ideia do terceiro parágrafo do manifesto, que trata sobre a busca da singularidade Terracosmista. Sonoramente, a singularidade foi traduzida por esse centro tonal, que ao mesmo tempo não é estático. A sua peculiaridade é mantida de alguma durante a performance, que busca jogar com as transformações das diferentes camadas de loops emergem durante ambas as versões. Essas camadas de ciclos que acontecem em diferentes velocidades podem ser vistas como uma outra forma de viagem no tempo sonora (STEINSKOG, 2018), um salto no tempo mais curto do que inicialmente proposto pela ideia, onde a memória do motivo original as vezes é acessada por fragmentos sonoros reconhecíveis ou ressignificado pelas sobreposições de sons tanto eletrônicos como da guitarra.

4.3.4 Estudo Dub/Enxerto “Glória”

A faixa “*Estudo Dub/Enxerto “Glória”*” é o registro da investigação de duas técnicas-chaves do dub sobre a música “*Whats’s Going on*” (1971) de Marvin Gaye: o corte e a mixagem (HENRIQUES, 2011, p. 147-171). Henriques observa que ambos os procedimentos são intrínsecos nas performances dos Dj’s na cultura do dancehall jamaicano e servem para “levantar a energia” do público e intensificar a experiência musical nas festas (HENRIQUES, 2011, p. 155). Segundo o autor, a ideia do corte envolve excluir partes das gravações originais, deixando apenas dicas, trechos e fragmentos da linha melódica e vocais, e mantendo apenas o ritmo da bateria e do baixo, “que comumente estão sujeitas à efeitos de reverberação e eco” (HENRIQUES, 2011, p. 149). Já mixagem é um processo aditivo, que “cria relacionamentos seguindo, suturando, combinando, amalgamando, agregando e sintetizando, em contraste com as cesuras do corte”²⁶¹ (HENRIQUES, 2011, p.159).

O dub opera para além das festas de dancehall. Ele é uma prática que explora o estúdio de gravação como um instrumento para produção musical, cuja inovação técnica foi o uso de mesas de mixagens desatualizadas de dois ou quatro canais e fazer regravações das músicas subtraindo as partes invés de adicionar camadas de material musical, deixando os elementos centrais da parte rítmica. “O resultado é a música Dub. O *dubbing* é tanto copiar quanto sobrepor gravando sobre o que já está na trilha da música, ou seja, dobrar. O dub como uma técnica de produção é uma mixagem reversa, da retirada do som”²⁶² (HENRIQUES, 2011, p.156).

Diante disso, o dub inicialmente criou versões de sucessos do reggae dos anos 1960 e 1970, que podem ser menos próximas das gravações originais, estendendo a vida da música através de novos registros dos produtores ao longo do tempo, que por vezes são mais famosos que as gravações originais. Henriques afirma que dessa forma a prática de versões dub do reggae é o exemplo do que o Stuart Hall chamada de tradução ou diáspora, “a creolização que nunca localiza ou recria o original”, tal como uma ideia de uma origem, que há muito se perdeu e que só pode ser recuperada através de uma aproximação imaginativa (HENRIQUES, 2011, p.157).

²⁶¹ No original: “Mixing makes relationships by segueing, suturing, combining, amalgamating, aggregating and synthesising, in contrast to the caesuras of cutting”. (HENRIQUES, 2011, p. 159)

²⁶² No original: The result is Dub music. Dubbing is both to copy, and to overlay by recording on top of what is already on the music track, that is, to over-dub.³³ Dubbing as a production technique is a reverse mixing of taking sound out (HENRIQUES, 2011, p. 156)

Essa dimensão cultural diaspórica do dub se expande diante da adoção e conexões da técnica, assim como pela sua forma de produção e consumo, por diversos outros gêneros da música eletrônica pelo mundo. Assim, o dub é também uma técnica de propagação cultural, um sistema de comunicação sonoro de origem negra, onde

a “mistura”, tal como surge na produção cultural negra ao longo do século XX, evidencia os amálgamas de seus componentes, ou melhor, os processos dessa (re)combinação, tanto quanto acentua as partes individuais das quais emerge. Como resultado, essa “mistura” nos fornece um modelo de temporalidade negra moderna e prática cultural enraizada e encaminhada através do som. (WEHELEY, 2005, p. 73)²⁶³

Dessa forma, o “*Estudo Dub*” não é apenas uma questão técnica. Ele representa uma forma de ordenação temporal dentro dessa lógica, onde as tecnologias digitais de troca de dados potencializaram as possibilidades de recombinação dos sons e tempos em *bricolages* sonoras. O estudo também é o exemplo mais próximo da ideia original de “viagem no tempo sonora” (STEINSKOG, 2018), ou em princípio poderia afetar um maior número de ouvintes diante da popularidade de “*What’s Going on*” de Marvin Gaye. Pode-se argumentar o mesmo sobre o “excerto *Glória*”, que é um sinal sonoro²⁶⁴ do metrô do Rio de Janeiro. São exemplos de sons que não apenas conectam e comunicam, mas que têm dimensões afetivas e imagéticas acionadas pelo som. Essa discussão da capacidade de como o som pode estimular o imaginário e ativar diversas conexões culturais e suas dimensões tecnológicas é a chave da discussão do som afrofuturista. São esses pontos articulados pelas discussões do Estudos do Som Negro e a ficção sônica.

Em nosso remix o saxofone é a deixa para a entrada da bateria, que conduz o sopro que soa discreto ao fundo da mixagem. A nota longa do sax é a liga para a transição para a nova seção da canção, onde o coro emerge de um *fade in* e se transforma em um gesto rotatório, cujo início do ciclo é um ruído e em seu final o coro é ouvido novamente, que gira da esquerda para direita na imagem panorâmica. Desse gesto emerge a linha de baixo, a base harmônica, piano e guitarra, e estalos. No fim do trecho, a anacruse da linha dos violinos é imersa em uma intensa reverberação, a base rítmica e harmônica cessa e, assim, se estabelece uma textura etérea, flutuante, que é potencializa a volta da base rítmica, harmônica e da linha do sax, criando um ápice na faixa. A partir desse trecho a reverberação e filtragem dos sons é intensificada. A cada giro na imagem panorâmica reaparece os elementos da faixa, até o ponto

²⁶³ No original: The “mix,” as it appears in black cultural production throughout the twentieth century, highlights the amalgamation of its components, or rather the process of this (re)combination, as much as it accentuates the individual parts from which it springs. As a result this “mix” provides us with a model of modern black temporality and cultural practice rooted in and routed through the sonic (WEHELEY, 2005, p. 73)

²⁶⁴ Sinais sonoro é “qualquer som o qual a atenção é particularmente direcionada” (SCHAFER, 2011, p.368)

da reverberação mistura-los e ouvir os espectros de vozes cantarolando e dialogando. Elas são interrompidas pelo sinal sonoro do metrô e a frase “a próxima estação: glória”.

2.4.5 O Grilo é a Grana

“*O Grilo é a Grana*” foi composta com samples da entrevista do cantor e compositor Tim Maia, recolhida no Youtube, e bateria eletrônica. Em sua fala o cantor sintetiza de forma despojada a contradição do dinheiro na sociedade moderna, já que o “mundo inteiro está envolvido pela grana” e uma possibilidade de melhora da situação socioeconômica seria o fim do dinheiro, embora o artista deseje que não falte a ele enquanto existir. As repetições de fragmentos da fala criam motivos rítmicos que se alternam durante a música, e a interação entre as palavras “grana” e “mundo”, por exemplo, estabelece um sentido: “mundo grana”, que pode ser uma síntese da visão de Tim Maia.

A composição dialoga com estilos de música eletrônica dançante contemporâneos que têm como característica andamentos rápidos, a presença do bumbo e de claves rítmicas na construção de suas batidas, além do uso intenso de samples. como o funk 150 BPM carioca e o footwork de Chicago. Essas produções foram influências durante o processo de pesquisa e podem ser exemplos de variações e desenvolvimentos musicais que ocorrem durante a história, a partir do aceleração do BPM das batidas, estabelecendo um estilo novo como o drum’n’bass nos anos 1990 ou o estilo de jazz bebop nos anos 1940.

A batida da bateria eletrônica é um elemento que mantém toda dinâmica rítmica durante a música, e sobre ela acontece a alternância entre os samples. No trecho inicial, por exemplo, temos o jogo entre a palavras “grana”, “entendeu” e a sílaba “pó”, que se alternam nos tempos fortes, enquanto a sílaba “tê” cria uma polirritmia com seu padrão ternário. Em 20’34” a iteração da sílaba “tô” se expande e transforma-se na palavra “totalmente” até finalizar com a frase “totalmente envolvido”, sobreposta por outra camada de repetições de “tô” e o respiro da bateria eletrônica. Em seguida, “grana” e “mundo” se alternam nos tempos fortes, enquanto a trama de sílabas repetidas, “tô”, “êoi” e frase “o mundo inteiro” preenchem as subdivisões do tempo.

4.3.6 Hoje Tá Sol de Deserto

As próximas duas músicas do vídeo-concerto, “Hoje tá Sol de Deserto” e “Estudo Panspermico” são especulações sonoras elaboradas a partir do sétimo parágrafo do Manifesto Terracosmista:

Enquanto panspermianos animistas, não só nos sabemos matéria em movimento, como também da subjetividade vibratória e comunicante que compõem tudo o que existe. Confiamos na linguagem extremofílica, admirando os sobreviventes dos fins de mundos. Universos afora, faremos planetas exuberantes e interagentes como um dia foi a Terra. (BORGES *et al*, 2018)

Panspermia é uma teoria que especula sobre a origem da vida no Planeta. A teoria considera a possibilidade do desenvolvimento de seres vivos a partir de micro-organismos que orbitam em corpos celestes, meteoros e planetas. Esses organismos vivem, e por vezes necessitam fisicamente de condições extremas de temperaturas e pressão: são extremófilos. Esses corpos extremofílicos podem chegar a novas órbitas quando levados por ventos solares ou outros fluxos magnéticos cósmicos e desenvolver formas de vida. A panspermia unida a cosmovisão animista, que compreende que entidades não humanas possuem uma essência espiritual, presente em diversas cosmovisões indígenas e africanas, portanto, considera tanto a premissa da teoria panspermista, como reconhece em organismos entidades microscópicas de perspectivas de mundos, detentores de ciência, tecnologia, conhecimento e sabedoria. Uma visão originária do ser humano, e conseqüentemente da humanidade.

Em “Hoje Tá Sol de Deserto”, a imagem de uma órbita extrema é sugerida na referência ao deserto e nas sonoridades distorcidas e granuladas presente na música. O sample da fala que utilizamos é um recorte de um registro recolhido durante a pesquisa, que captou a observação de um ambulante sobre o clima, num dia de sol intenso no Rio de Janeiro. As transformações radicais do sample foram produzidas pela manipulação eletrônica em tempo real do sinal de áudio “capturado” pelo efeito *superlooper* e as mudanças de andamento da seção do *Ableton Live*. Somam-se às transformações, *bumbo*, *clave* e as repetições do *delay* e a reverberação, que criam camada de repetição, decaimentos granulares e variações no espectro tímbrico dos sons originais.

A faixa começa com algumas repetições da fala e a partir das iterações criadas pelo *superlooper* se estabelece uma camada rítmica paralela à batida, como em 22’20”. Durante esse trecho podemos ouvir a transformação sonora do sample, de um som percussivo até o estabelecimento do loop “hoje tá sol”, que termina em *fade out*. Em seguida, ocorre um crescendo que retoma a camada rítmica paralela e a batida, num pico de dinâmica e de saturação do som, que se suaviza enquanto é mantido o *beat*. Nesse trecho há variações do nível de distorção e de repetições produzidas pelo *superlooper*, assim como dos processamentos do *delay* e do *reverb*, que produzem camadas de sons sintéticos e variações de profundidade da massa sonora, distanciando ou aproximando os sons. Ele se encerra com a liquefação dos elementos sonoros até o silêncio. Em seguida, o sample original da fala retorna carregada de

reverberação e gera um guincho saturado que se transforma na camada de iterações, atravessada por ataques em ralentando do bumbo até estabelecer um andamento mais lento que a seção anterior.

Nessa parte a clave cria uma espécie de ostinato junto ao bumbo, a partir da mistura de seu som original com os processamentos de efeito do delay e reverb. O ostinato é cessado por um espectro de voz seguida pelo guincho saturado que é mantido e se mistura à novos fragmentos repetidos do sample da fala. Na sequência inicia uma nova seção marcada por batidas agressivas do bumbo, o guincho mantendo a pulsação regular e as iterações do sample. Novamente, a sonoridade é bastante saturada, mas é suavizada no decorrer do tempo. Por fim, as repetições do sample diminuem até termos o loop da fala e o primeiro padrão rítmico apresentado na música.

4.3.7 Estudo Panspermico

O “Estudo Panspermico” foi composto para guitarra-elétrica e eletrônica. Ele é construído a partir de uma sequência de transientes ou “ponto sonoro” (OLARTE, 2019) na guitarra elétrica, que ao mesmo tempo são gravados e posteriormente reproduzidos e processados em tempo real pelo efeito *Looper*.

Um ponto sonoro pode ser entendido tanto quanto um conceito abstrato, que é projetado no mundo físico pelas intenções do intérprete de produzir sons na forma de cliques e impulsos. Ou como a materialização de um estímulo perceptivo, que envolve a execução de sons extremamente rápidos, agudos e curtos. (OLARTE, 2019, p. 115)²⁶⁵

A proposta do estudo é orientada pela ideia de uma improvisação que tem como objetivo

Desenvolver técnicas de controle dinâmico rápido, para refletir sobre questões de desempenho, como reatividade, sincronicidade, o uso do silêncio como meio de expressão e a paciência como valor de improvisação. O exercício pode ser usado como uma ferramenta para encorajar o estudo e apreciação de sons transitórios e para abordar a questão da consistência do presente (OLARTE, 2019, p. 113)²⁶⁶.

Embora o autor sugira que o exercício seja executado no mínimo por um minuto, no estudo estipulamos o limite de um minuto de duração da execução, com o intuito de gerar um fluxo contínuo na sequência dos eventos sonoros.

²⁶⁵ No original: A Sonic Point can be understood as well as an abstract concept, which is projected in the physical world by the intentions of the performer as mechanical waves in the forms of clicks and impulses. The materialization of the sonic point as a perceptual stimulus involves performing extremely fast, sharp and short sounds. (OLARTE, 2019, p. 115)

²⁶⁶ No original: The goals of this task are to develop techniques of fast dynamic control, to reflect on performance issues such as reactivity, synchronicity, the use of silence as a means of expression and forbearance as an improvisation value. The exercise can be used as well as a tool to encourage the study and appreciation of transient sounds and to approach the matter of the thickness of the present (*ibidem*, p.113).

A partir da forma proposta espera-se construir uma massa sonora cujas características se relacionam com imagens de “micro organismos”: grãos, sons curtos e rápidos, ásperos, que vão sendo transformados pela diferença de velocidade de leituras do efeito de áudio até a trama entre as camadas de sons se tornarem mais largas e graves dentro do tempo estipulado.

A realização do estudo demanda a execução de duas sequências de gestos: uma sequência de cinco movimentos escolhidos deliberadamente a partir do “quadro de ataques”, que elenca diferentes tipologias de som produzidas por ataques na guitarra. Assim, buscamos gestos que gerassem sons tônicos, distônicos, complexos, como sons de harmônicos naturais, harmônicos pinçados, ligados, ataques percussivos e acumulações. Os seguintes gestos foram listados: 1) ataque percussivo abafando todas as cordas do instrumento; 2) atacar todas as cordas soltas e deixar soar (acorde); 3) ataque *staccato* de corda(s) solta(s); 4) *tapping*; 5) ataque ligado (dedos da mão esquerda atacam notas); 6) harmônico pinçado (altura definida) 7) harmônico natural; 8) ataque percussivo com lateral da mão (golpe de caratê); 9) série harmônica (produzida enquanto o dedo da mão direita desliza sobre corda na região dos captadores e a mão esquerda faz continuamente ligados na segunda casa); 10) *slap*; e 11) fricção das unhas nos bordões. Enquanto a segunda sequência é atribuída ao acionamento do controlador MIDI que modifica os parâmetros do efeito do *Looper*.

A forma do estudo é expressa em três seções: 1) execução da sequência de ataques (a escolha dos gestos pode ser deliberada ou sorteada) e acionamento da gravação do *Looper* (que deve ter o parâmetro *speed* em (+36); 2) ao fim da sequência de gestos, acionar o *play* do *Looper*; 3) por fim, executar a sequência de ataques da guitarra na ordem inversa da que foi estabelecida. A cada novo gesto, o performer modifica a velocidade de execução do áudio do efeito. Esses três momentos devem acontecer dentro de um espaço de um minuto.

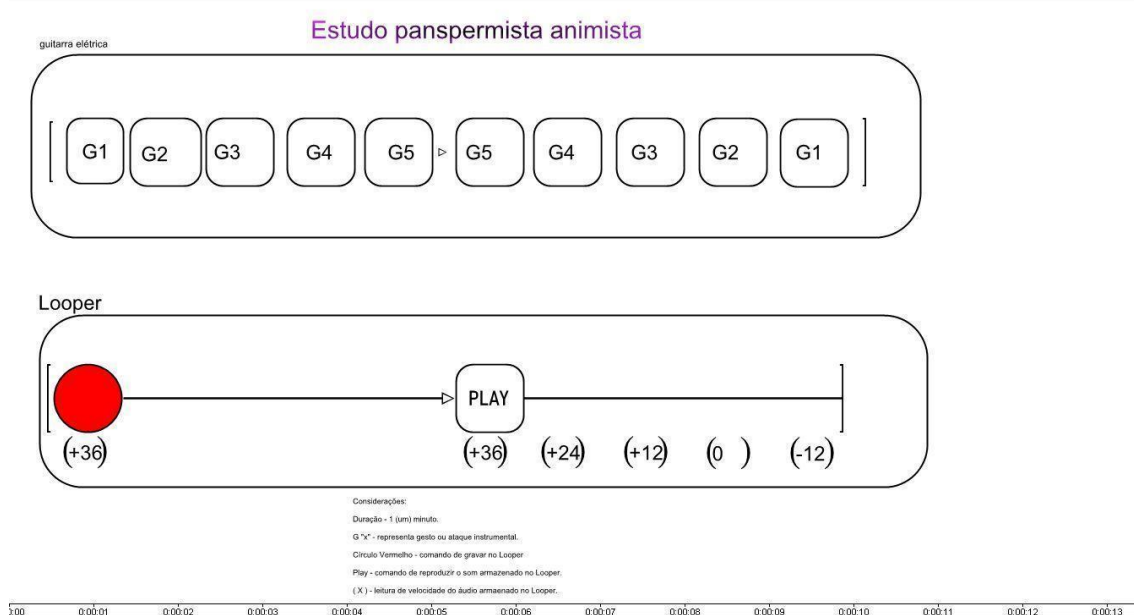


Figura 23: Esquema da forma do “Estudo Panspermico”.

Na imagem acima, que representa a forma do estudo, temos a linha da guitarra, com a sequência de gestos (G1, G2, G3, G4 e G5). Enquanto no quadro de baixo temos a linha do *looper* e a indicação do valor que o parâmetro *speed* deve ter. Este corresponde à velocidade de reprodução do material gravado no efeito, indicando ações para ativar o controlador MIDI.

Além da camada de som produzida pela guitarra e pelo *looper*, os seus sinais são enviados para os canais de *reverb* e *delay*, criando ambientações, profundidades, ressonâncias e consequente iterações dos sons processados. Nessa organização, os canais de retorno permitem controlar as dinâmicas dos efeitos na mixagem de som e imergir os elementos sonoros da guitarra e do *looper* em uma atmosfera de modulações, reverberações, reflexões e repetições produzidas pelos efeitos.

Para a execução do registro da faixa da apresentação foram sorteados a seguinte sequência de gestos instrumentais: 2, 6, 4, 8 e 10, que respectivamente são 2) ataque todas as cordas soltas e deixar soar (acorde); 6) *tapping*; 4) harmônico pinçado (altura definida); 8) ataque percussivo com lateral da mão (golpe de caratê); 10) *slap*.

No vídeo-concerto temos a imagem do espectro da gravação e marcamos cada gesto feito na guitarra. Os blocos G1, G2, G3, G4 E G5 marcam a duração de cada movimento. O G1, acorde com todas as cordas soltas da guitarra na afinação padrão²⁶⁷ é um acorde ruidoso

²⁶⁷ Da corda mais aguda para a mais: Mi-Si-Sol-Ré-Lá-Mi.

por conta da saturação do seu som. Enquanto o G2, apresenta uma sonoridade estratificada, em que ouvimos a nota junto ao ruído do ataque produzido com o percutir da corda com o braço do instrumento. Este gesto apresenta também um desenho melódico ascendente e regularidade de pulsação.

Entre 27'47'' e 27'50'' temos quatro sons que são iterações produzidas pelo canal de retorno do delay. Esses ecos apresentam um objeto composto por sons de altura definidas, seguidos por objetos que têm em comum notas com modulações de frequência. Esses ecos modulantes são ouvidos também após o ataque do G3, um harmônico pinçado.

O ataque de caratê, o quarto movimento da sequência, consiste em um gesto feito com a lateral da mão, que ataque produz um som complexo. Na sequência, após o ataque do *slap* ouve-se um ataque oitava abaixo do som original, por conta das modulações do delay.

Entre 28' e 28'9'' ouvimos a camada eletrônica do estudo gerada pelo efeito *Looper*. Como já foi mencionado, o efeito tem a indicação do parâmetro de velocidade de reprodução do material gravado deve estar em "+36". Isso significa que o material gravado vai ser reproduzido três vezes mais rápido que o original. O resultado que temos é um ostinato criado pela sequência dos gestos anteriormente feitos na guitarra. Porém, o que notamos são os sons dos gestos comprimidos no tempo. Como consequência, as alturas e a compreensão rítmica auditiva são totalmente novas. O que eram sons mais longos, como o acorde de cordas soltas, tornam-se um acorde homogêneo; enquanto a sequência de *tappings* acelerada transforma-se em uma acumulação sonora. Os ataques complexos do ataque de caratê e *slap* tornam-se impulsos e fragmentos.

Seguindo, o som da guitarra não processada junto com os seus sons modificados digitalmente cria objetos sonoros complexos. Os novos ataques produzidos pela guitarra ganham ressonâncias ou transformações quando a velocidade de reprodução do *looper* é diminuída. Outra consequência é a semelhança da região dos instrumentos. Quando o *looper* chega na velocidade original de leitura (velocidade 0), emerge uma massa mais densa na região médio-aguda, o que torna difícil de identificar o que é instrumento real e o que é eletrônico. A última nota escutada no estudo é um ataque do harmônico pinçado, que originalmente soa duas oitavas acima (ré 4). Ele surge como um novo som no estudo; um som que emerge da massa saturada do acorde de cordas soltas.

4.3.8 Estudo 18 de novembro (“Bb”/ ”O Super-Homem vem aí”)

Esta faixa é o registro de uma sessão de estudo onde são executados “Bb”, trata anteriormente e “O Super-Homem vem aí”, que consiste na manipulação eletrônica em tempo real do sample do trecho do programa Abertura de Glauber Rocha, em 1979²⁶⁸. Essa amostra de som foi explorada durante a pesquisa, pois, consideramos que o discurso do cineasta, que faz uma crítica à dominação cultural e tecnológica dos Estados Unidos na produção cultural brasileira, apresenta algumas falas que atravessam discussões e dimensões afrofuturistas.

Boa noite pais de família do Brasil. Protejam seus filhos porque o Super-homem vem aí. O Super-Homem vem aí para enfrentar as máscaras do terror imperialista, do terror tecnológico. É preciso usar as máscaras da macumba brasileira; é o artesanato contra a tecnologia. (ROCHA, 2010, *on-line*)

Uma primeira reflexão que podemos ter em relação à fala de Rocha e o afrofuturismo é em como o seu discurso inicial se pauta na perspectiva da política negra norte-americana e na ideia de tecnologia alinhada aos ideais positivistas e tecnocráticos. Tal perspectiva não apenas suprime outras manifestações negras e suas especulações sobre existência, como reduz possíveis compreensões de tecnologia. De certa forma, conserva assim as estruturas epistemológicas que fomentaram o trauma coletivo negro e suas continuidades, como racismo e violência do Estado. Essa é uma das principais críticas ao afrofuturismo e suas principais referências, como o filme Pantera Negra (2018) e seu alinhamento com forças hegemônicas e sua estreita visão de negritude.

No jogo de representações proposto por Pantera Negra [...] 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 “Africanismo” 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, *on-line*)

Pode-se argumentar que as representações ausentes apontadas acima são as possíveis “máscaras” para discutir uma ontologia e epistemologia afrofuturista brasileira. Elas parecem abrir caminhos para novas direções nas discussões sobre o afrofuturismo no Brasil,

²⁶⁸ O trecho do programa está disponível no link a seguir: <https://youtu.be/bjPOwC7xO98>.

em especial na música com a influência que os toques religiosos de matriz africana têm em nossa cultura musical. Embora Glauber Rocha coloque o artesanato e a tecnologia como opostos, como marcadores de posições em sua fala, elas representam manifestação da mesma coisa, manifestações de saberes ancestrais de resistência negra em terras brasileiras que atravessaram o Atlântico e que fornecem um repertório de tecnologias a ser investigado a partir da ótica afrofuturista e compreensão multidimensional do tempo.

Nessa versão “Bb” podemos ouvir a sucessão e sobreposição de camadas do *riff* e suas variações rítmicas produzidas pelos ciclos eletrônicos, aceleradas e ralentadas, criando acumulações e fragmentos do motivo sobre o bumbo *four-on--the-floor* em andamento moderado, que se misturam durante a faixa. Em 32’40” o bumbo para enquanto uma versão ralentada e outra ligeira do *riff* seguem até o silêncio da mais grave e a aceleração da mais aguda. O tempo de repetição da camada mais ágil permite que a escuta comece a identificar diferentes linhas melódicas resultantes de suas transformações, até o surgimento de um som sintético tremulante e o retorno do bumbo. Em seguida, o loop some em *fade out* e o som sintético revela o discurso de Rocha, criando uma amálgama entre sua voz não processada e a camada sintética. No momento seguinte, a voz é totalmente sintetizada e ganha um caráter rítmico inerente à sua cadência.

A transição para o trecho seguinte acontece com um ataque abrupto da voz-robótica que se mantém e a reexposição do *riff* de “Bb”. A voz se transforma, deixando de ser uma síntese até se estabelecer como uma sílaba repetitiva, que causa uma dissonância rítmica entre bumbo e o *riff*. Com a variação da iteração da fala e com cessar do *riff*, a dissonância anterior encontra o seu *groove*, que é, por sua vez, quebrado pelo abrupto ataque sintético que encerra a faixa.

4.3.9 Dance Walkscape

Concluindo o vídeo-concerto, “*Dance Walkscape*” foi inspirada do quarto inciso do Manifesto Terracosmista, que trata do reconhecimento das experiências de movimentação nômades por comunidades, das relações simbióticas, que são as relações íntimas entre espécies de seres vivos, tal como a existente entre as abelhas e as flores. A partir dessa imagem de movimentos, locomoções e trajetórias, a composição busca, a partir de gravações de paisagens sonoras, unir as duas grandes vertentes da música eletrônica dançante (MED): o *four-on-the-floor* e o *breakbeat* (BUTLER, 2003). A primeira categoria é marcada pelo padrão constante de quatro semínimas nos tempos fortes de um compasso quaternário, enquanto o segundo é

baseado em samples de baterias ou percussão (BUTLER, 2003, pg. 86). Desta forma, buscamos criar uma tensão entre linguagens musicais, entre as batidas da música dançante e a música eletroacústica com o uso das gravações de paisagens sonoras. Paisagem sonora diz respeito ao ambiente sonoro como um campo de estudos e “pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (SCHAFER, 2011, p. 366).

Essa tensão pode ser criada pelo fato que a MED trabalha com elementos, que comumente, retornam a si mesmo, tais como loops e as batidas. Esses elementos percussivos combinados, sobrepostos ou justapostos compõem uma grande engrenagem rítmico-métrica, que pode se repetir infinitamente, suspendendo o tempo do ouvinte na pista. Enquanto o registro de uma paisagem sonora é por si uma narrativa, um recorte no tempo com começo e fim, cujos elementos ouvidos correm na direção do futuro, ele guarda, ao mesmo tempo, uma memória do passado. Dessa forma, “Dance Walkscape” é uma composição, que além de explorar as dinâmicas da música dançante e da música eletroacústica, especula a ideia da “viagem no tempo sonora” (STEINSKOG, 2018) criando um ambiente das sobreposições de trajetos.

A partir dessas sobreposições e fragmentos sonoros e seus potenciais efeitos imaginários propostos por Steinskog, pretendemos criar um novo ambiente sonoro, re-contextualizando e ressignificando os sons com transformações digitais e estabelecendo diferentes camadas temporais simultâneas. Assim, a composição consiste na performance simultânea das gravações editadas, criando tramas rítmicas de trajetórias fragmentadas, sob qual emergem *grooves*, fluxos rítmicos contínuos e manipulações digitalmente em tempo real.

Na seção preparada para a performance do registro do vídeo-concerto utilizamos três faixas de áudios, como uma forma de síntese das várias versões da música que foram elaboradas durante a pesquisa. A primeira faixa - “montagem dance walkscape” – é resultado da primeira elaboração da performance. A montagem foi construída com a contribuição dos áudios feitos por colegas da disciplina “Caminhada como estratégia composicional” que registraram o trajeto da saída de suas casas até a sala de aula.

Esses áudios foram processados no *Ableton Live* com o objetivo de criar texturas percussivas a partir das paisagens sonoras. O *software* possui ferramentas de transformação temporal dos arquivos sonoros que nos auxiliaram nessa produção. Quando inserimos um sample em uma de suas faixas de áudio, automaticamente o programa nos disponibiliza os meios para processá-lo, permitindo controlar o momento do ataque do som. É possível alterar a posição destes ataques no tempo, ajustar um som gravado em determinado andamento para

outro. Um dos métodos de controle temporais do som utilizados por nós foi o *Time Warp*. O recurso possibilitou manipular os registros das paisagens sonoras para criarmos um caráter percussivo aos áudios metrificando-os e em seguida os quantizando²⁶⁹ a partir da leitura de seus transientes²⁷⁰.

Ao selecionar o arquivo de áudio, o *Live* nos mostra a caixa *Sample*, que nos apresenta as opções de configurações do *Time Warp*. Foi utilizada a opção *Beats*, que trabalha melhor com materiais sonoros com predominância rítmica (DESANTIS, 2019, p. 162), atendendo o interesse de alcançar o caráter percussivo desejado. A opção *Beats* nos oferece o controle de *preserve*, que atua no controle dos limites dos transientes das amostras de som durante o processamento do áudio, e oferece três opções de controle das propriedades do loop dos transientes do áudio (*Loop off*, *Loop Forward* e *Loop Back-and-Forth*) e um controle de envelope de volume dos transientes. Utilizamos a opção *loop off*, que toca cada segmento entre os transientes do começo ao fim e depois para até o próximo transiente ser lido, e o ajuste de valores mais baixos do envelope de volume (que vai de 0 à 100) gerando o decaimento dos segmentos mais rapidamente, fragmentando as grandes massas sonoras dos registros sonoros, e assim criando um efeito rítmico no áudio.

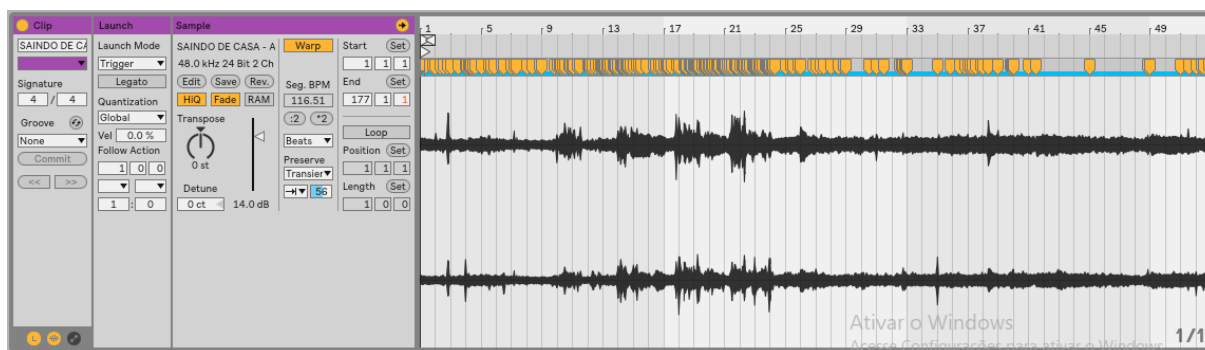


Figura 24: Nesta imagem podemos observar as marcas amarelas sobre os transientes sobre a faixa de áudio “SAINDO DE CASA – ALE.WAV”.

²⁶⁹ “Quantização também pode se referir ao processo de correção do tempo de uma apresentação musical. A faixa de música é analisada e ampliada no tempo para que as batidas sejam distribuídas uniformemente, eliminando erros de tempo. Alguns fabricantes referem-se a quantizar recursos como autocorreção”.

<<https://www.mediacollege.com/glossary/q/quantization.html>> (visto em 27/03/2020)

²⁷⁰ “São picos de energia de curta duração gerados por componentes não periódicos e de comportamento caótico. Ocorrem geralmente no ataque dos sons e contêm grande quantidade de energia em altas frequências.” (IAZETTA, S/D)

Após realizar esse procedimento em todos os registros sonoros, gravamos a execução simultânea dos sons percussivos produzidos criando uma trama rítmica de trajetórias fragmentadas.

Os outros materiais usados na performance são o áudio “la vie en close”, outra contribuição recebida durante o período da pesquisa que registra uma sessão de corrida na rua e “maracatu_master” registro feito de um cortejo de maracatu que acontecia na Lapa. Esses áudios não sofreram edições, passando por apenas correções de equalização. Por fim, há o loop do bumbo *four-on-the-floor*.

Esses sons são mixados e processados em tempo real, usando o *set* já citado, com os canais *delay*, *reverb*, *superlooper*, o recurso de manipulação do andamento da seção e o auto-filtro.

A faixa inicia-se com o disparo dos três áudios simultaneamente, em que seus sons aparecem numa dinâmica crescente e com as frequências agudas filtradas. Conforme o volume cresce e o espectro agudo ganha presença é revelada a amálgama dos sons do tilintar de chaves, fechos correndo, sons de batusques e guinchos de porta. Num gesto de abertura do filtro é disparado o bumbo, se ouve as passadas da corrida e os fragmentos da “montagem dancewalkscape”, vozes, sons metálicos e pios de pássaros. Em seguida, o andamento desse complexo sonoro é desestabilizado por um ralentando que produz uma massa sonora grave que acelera rapidamente, agitando as iterações do bumbo e a textura de fragmentos torna-se mais abstrata. Dela emerge o som do trote da corrida e de uma frequência sintética contínua dando retomando a pulsação regular. As modulações que ocorrem na frequência são acompanhadas pelas variações de iterações do bumbo, quanto mais grave a afinação mais espaçada acontece os ataques da percussão. Essas variações acontecem em movimentos rápidos entremeadas por fragmentos de batucada e de pulsos abstratos. Em seguida, o trote se torna predominante, enquanto as outras camadas ficam em segundo plano com volumes baixos e filtrados, como sombras. Essa textura é quebrada por ataques rápidos do cortejo e pela imersão de todos os elementos sonoros em um ambiente reverberante e com as frequências agudas filtradas, resultando em uma massa nebulosa de som que é rompida a partir do acelerando do bumbo que acompanha a abertura do filtro e nos coloca dentro das batidas do maracatu psicodélico, que tem suas levadas mergulhadas no som da reverberação e filtros. Junto às batidas reaparece a frequência sintética contínua, também imersa nos processamentos. Essa textura torna-se cada vez mais intensa. O ambiente sonoro fica mais difuso, chocando cada mais as camadas de sons das gravações e dos efeitos, que produzem gestos incongruentes que se eclipsam com a

reaparição do trote, que traz a pulsação regular de volta a faixa e o silêncio da batida e dos efeitos. Durante esse trecho final surge uma nova camada do trote, as sombras do som dos fragmentos da montagem e os ecos distantes do cortejo, que são filtrados até o silêncio.

Com a descrição do processo de criação e resultados sonoros de Impactitos temos um panorama dos recursos técnicos e poéticos do trabalho. Ele permite observar que cada faixa apresenta diferentes camadas da ficção sônica elaborada, que passam pela transformação de imagens em som, de referências ao texto, de técnicas ou teorias afrodiaspóricas e fragmentos de sons. Essas diferentes camadas apontam para resultados sonoros distintos estilisticamente, representando a diversidade de repertórios abordados em nossa pesquisa, e contêm as assinaturas sonoras da diáspora negra. Essas diferenças evocam atmosferas e imagens através do som, assim como apontam para os estágios da produção artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender a complexidade do afrofuturismo, que está além das narrativas artística e imagens de alta-tecnologia, envolve uma cuidadosa imersão na história e nas dimensões políticas do povo negro em diáspora, como o deslocamento forçado, a desumanização e alienação, as lutas de insurreição, independência de países africanos e direitos civis, a (re)construção de uma história, os significados que o substantivo “negro” teve na história e as misturas culturais que as caracterizam. Entender esses acontecimentos e suas consequências são fundamentais para que expressões e subjetividades de indivíduos negros sejam investigadas a partir de possibilidades infinitas de existências, onde a lógica linear do tempo ocidental é rompida, assim como as concepções de tecnologia, ciência e cultura são revistas. Esse parece ser o primeiro passo para refletir sobre o futuro negro e como as manifestações sonoras afrodiáspóricas se inserem dentro do contexto afrofuturista.

Dessa forma, apresentamos as origens das discussões do afrofuturismo e sua complexidade, constituída por diferentes camadas: a ficção especulativa, as questões raciais, a modernidade e as imagens tecnológicas, como sugeriu Mark Dery (1994). Em seguida, as bases teóricas que nos auxiliaram na compreensão dessa trama e representam uma interface com diversos campos do conhecimento. Elas revelam a complexidade que as narrativas afrofuturistas carregam nos amálgamas de diversas referências que os constituem e como elas atuam sutilmente no processo de remodelar o imaginário e a restituição da memória social negra. Isso reforça a importância da representatividade e das perspectivas apresentadas por seus criadores nas produções das narrativas afrofuturistas e seus possíveis efeitos no futuro social, assim como as metáforas da ficção científica, que tratam das questões do “humano” e que ganham diferentes contornos diante do contexto sócio-político do negro na modernidade. Elas apresentam a potência de indivíduos, assim como grupos sociais, de se reconhecerem dentro de um complexo quadro histórico- social, representado pelo Atlântico Negro. Diante desses debates, chegamos à conclusão do afrofuturismo não apenas como uma ficção especulativa, mas como uma ficção antropológica, que trata da existência negra e proporciona uma perspectiva afrodiáspórica da leitura do mundo moderno.

A partir dessas discussões adentramos no cerne das questões do som afrofuturista, um super conjunto de sons negros no século XX, através do seu cânone e dos pontos tratados pelo Estudos do Som Negro e pela ficção sônica, onde vimos como o som tem papel fundamental na manutenção, transformação e continuidade das culturas negras e suas

práticas musicais, representando uma tecnologia de memória e comunicação global e local das comunidades afrodiáspóricas que se opõem à lógica da historicidade ocidental, baseada na escrita; as influências que a eletricidade e as tecnologias de dispositivos de gravação e reprodução de som no século XX tiveram nas culturas sonoras negras, que potencializaram sua disseminação global com os fonogramas, e ao mesmo tempo que elas moldaram e foram moldadas e subvertidas pelas demandas criativas dos produtores, artistas e engenheiros de som, criando novas práticas musicais, técnicas e sonoridades. Essas duas dimensões de tecnologia são fundamentais em nossa discussão: uma que se refere às tecnologias culturais, como a oralidade, a criação de novos instrumentos e técnicas instrumentais, e a outra ao uso e abuso de aparatos elétricos e eletrônicos nas produções sonoras. A fusão delas é o aspecto que conecta grande parte dos nomes do cânone afrofuturista e de novos artistas que se associam ao termo e permite ler outros trabalhos sonoros afrodiáspóricos. Nessa junção reside, a dimensão de “sons do futuro”, que são ouvidos aqui e agora.

Essa discussão parece oferecer algumas respostas à questão sobre o que o som despido de fantasias e títulos sugestivos pode dizer sobre o futuro negro, feitas por George Lewis. Nela a tríade raça, tecnologia e som são combinadas, como no caso do som como tecnologia de memória e comunicação cultural, na tradição de invenção de instrumentos e técnicas instrumentais, de gravação e produção de som. Esses processos sonoros culturais continuam em pleno desenvolvimento, e parece que não vão parar. A produção sonora negra contemporânea cada vez mais diversa, através de suas assinaturas sonoras, nos parece que vem ampliando suas veias musicais e seguindo a Afrológica com o objetivo de construir suas identidades sonoras a partir de referências musicais anteriores, hibridizações de gêneros musicais e sons acústicos e sintéticos, e uso de novas tecnologias musicais. A ideia da *mesma mudança* e as especulações sobre as características de como serão os sons do futuro de Amiri Baraka (2010), a partir da união de elementos tradicionais da cultura negra à outras culturas e dispositivos tecnológicos, não apenas já se concretizaram, como os nossos tempos oferecem a intensificação delas com a popularização dos recursos de gravação e uma imensa oferta de dispositivos eletrônicos e acessos à registros de gravações, bancos de sons e trocas culturais. Esse contexto ampliam-se as possibilidades de “viagens temporais sonoras”, criadas a partir de fragmentos de sons que são ressignificados por citações e manipulações, proporcionando experiências multidimensionais da história, de afetos e ativando a imaginação, através da sobreposição de registros sonoros do passado e seus novos sentidos.

Essa é uma parte do entendimento das dimensões que envolvem esse super conjunto de sons negros. Nele a dimensão da ficção é posta de lado. Porém, considerando o contexto do afrofuturismo a ficção sônica é o conceito chave para abordar as camadas ficcionais e conceituais propostas por artistas negros e seu contexto histórico-cultural. Assim como ela também apresenta possibilidade de ser um conceito para criação, como ocorreu em nossa pesquisa. As discussões que os Estudos do Som Negro junto à ficção sônica contemplam são precisas na conciliação dos pontos que definiram inicialmente o afrofuturismo. A ficção sônica é um paralelo sonoro da ficção especulativa, que nos apresenta de forma abrangente diferentes visões, imagens e usos de tecnologia, ressaltando as criações de tecno-concepções dos artistas da música afrodiáspórica futurista, e relaciona todas as dimensões que cercam esses trabalhos – notas, capas de discos, aforismos, figurinos, conceitos, novos softwares e instrumentos – e como isso, esses mundos ou ambientes sonoros, afetam a imaginação e potencializam a experiência sonora do ouvinte.

Diante dessas visões compreendemos o som afrofuturista como uma lente que permite observar as conexões dos elementos sonoros afrodiáspóricos aos contextos históricos, políticos e sociais globais e locais, e suas transformações ao longo do tempo. A lógica temporal dessa história é circular, o fazer do agora é por conta do que foi feito no passado, dos toques dos tambores africanos que se espalharam pelo mundo à força, às batidas eletrônicas do techno, do hip-hop, do funk carioca. O som afrofuturista é uma forma de contar a história das diásporas negras pelo som, revelando as misturas, ressignificações e invenções que a história da música hegemônica não teve capacidade de dar conta com suas delimitações institucionais. Ele atravessa oceanos, rompe barreiras territoriais, e explora o espaço sideral. E claro, ele acontece nos terreiros, nos quilombos, favelas, festas de rua, nos bailes, nas quadras das escolas de samba, nas rodas de capoeira, do jongo, de coco, de batalhas de rimas. O som do afrofuturismo não se reduz à gêneros ou assinaturas sonoras, mas expõem uma lógica do fazer musical, onde a interação, a improvisação, o *groove*, o corpo, o suingue, a comunicação, a mistura, a ressignificação dos sentidos e a experimentação na construção de uma identidade sonora são motores de sua continuidade no tempo e de especulações sobre o futuro através das vibrações.

Acredito que o processo de criação de Impactitos se articula nessa lógica, mais do que buscar reproduzir estilos e gêneros fielmente. Essa lógica é o que abre caminho para produções musicais afrodiáspóricas tão diversas e, por vezes, antagônicas que vimos lado a lado no texto, A ficção sônica, que por si já instiga a imaginação, as possibilidades de contar, de narrar de inventar mundos com o som, permitiu ao processo criativo uma liberdade maior,

trazendo a ideia da ficção especulativa como uma ferramenta criativa. Ela atentou para como o processo de criação de um mundo sonoro está implicitamente ligada ao exercício da construção de uma identidade sonora, cuja constituição não é pura. Ela é formada pelos encontros dos conhecimentos, pelos choques, por relações assimétricas, pelas contradições entre os saberes, como também pelas demandas de resolver problemas e pelas intuições. Essa formação durante processo não foi solitária, muitos desses encontros de saberes aconteceram com trocas presenciais, diálogos e debates. Esse é o caso do texto “Manifesto Terracosmista”, escrito coletivamente dentro de uma oficina, e que surge na pesquisa como uma conexão entre as intuições que a ficção sônica sugeria no início de sua leitura e com os debates afrofuturistas, além de oferecer uma poética cheia de imagens e conceitos a serem investigados e explorados musicalmente. Esse conjunto de ideias que o texto apresenta permitiu um diálogo com as questões sobre humanidade e modernidade que são centrais no afrofuturismo e nos debates contra-históricos e sugere, de alguma forma, uma dimensão mais comunitária do processo de criação, onde também há um diálogo criativo com os pares.

Além da dimensão ficcional, a ficção sônica apresenta as principais tecno-concepções afrofuturistas que foram parcialmente incorporadas no processo criativo, como o sampleamento e o potencial imagético que fragmentos de som podem produzir ao ouvinte, a expansão da palheta sonora da guitarra misturada aos dispositivos eletrônicos como os pedais de efeito e *laptop*, a transformação de imagens e som, a remixagem dub de *What’s Going On*. Ao adotar a ideia da “viagem no tempo sonora” como um recurso criativo, criamos a tecno-concepção que produz diferentes camadas temporais dentro das músicas, a partir do uso de registros sonoros e processamentos. Aqui, temos o trabalho do *pensador sonoro*, que busca na experiência empírica refletir sobre o som e o fazer musical e expressar a sua personalidade e sua música, a partir da lógica da mistura de referências, conceitos, ideias, imagens, sons, e produzir as sonoridades de suas texturas-mutantes.

Vale apontar que o resultado de “*CBERS-4A/Manifesto Terracosmista*”, assim como a produção da dissertação, é um trabalho que dialoga com a dimensão da arte e ciência, outra camada importante dos debates afrofuturistas. Ela inclusive é a composição que literalmente traça uma dimensão espacial ao trabalho, um olhar do espaço e da máquina em órbita sobre a Terra. Ao mesmo tempo o uso do samples das crianças da comunidade quilombola de Mumuna de Âncantara (MA) pode sugerir uma dimensão política-poética terrestre, que deflagra a continuidade da violência contra os povos negros.

“Impactitos” é uma ficção sônica que dialoga com a literatura, a ciência, com o audiovisual, com a filosofia e a política. Ela é composta por diferentes tecno-concepções experimentadas durante o processo de pesquisa, relacionadas ou inspiradas pelas práticas afrodiaspóricas e suas assinaturas sonoras, principalmente o bumbo grave, a improvisação, a interação entre máquina e performer, polirritmia. Essas referências às práticas anteriores a conecta com a história do som afrofuturista. Ela é exemplo de olhar para o passado para criar algo, uma possibilidade de futuro. Ela representa uma celebração à música eletrônica negra, às suas experimentações e idiossincrasias.

Referências Bibliográficas

Artigos/Livros/Teses

AIN-ZAILA, L.. **Sankofia: Breves histórias afrofuturistas**. Rio de Janeiro: Indepente, 2018. 87 p.

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

_____. -**Refundar o tempo**. In: NOVAS Frequências: New Music Festival. Rio de Janeiro: [s. n.], 2018. p. 96-99.

_____. -**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.

ARAGÃO, P.. **Pixinguinha, Radamés e a Gênese do Novo arranjo musical brasileiro**. Cadernos do Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, ano 2, p.21-28, maio, 2000.

ASGARDIA. **ASGARDIA.SPACE**, 2021. Site institucional de Asgardia. Disponível em: <https://asgardia.space/en/>. Acessado em 12 de janeiro de 2021

ATTALI, J.. **Noise: The Political Economy of Music**. Minneapolis:University of Minnesota Press. 1985.

ÁVILA, Eliane de Souza. "**Do High-Tech à Azteca**": **Descolonização Cronoqueer na Ciberarte Chicana**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 23, ed. 1, p. 191-206, 2015.

BAILEY, D. **Improvisation: its nature and practice in music**. Ashborne, England: Moorland Pub. in association with Incus Records, c1980.

BARAKA, Amiri. **Blues People**,,New York: Morrow, 1999

_____. - **Black Music**. New York: Akashi Classic, 2010.

BARETT, L.. **Blackness and Value: Seeing Double**. Cambridge:Cambridge University Press, 1999

BENJAMIN, W.. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

BERNAL, M.. **Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization**. London: Vintage, 1991.

BLACK QUANTUM FUTURISM. **BQF Theory and Practice: Volume 1**. [S. l.]: Afrofuturis Affair, 2015, p. 84.

BORGES, F. M.; *et al.* **MANIFESTO TERRACOSMISTA**. *Das Questões*, v. 6, n. 1, 22 set. 2018.

BORGO, D. **Sync or Warm - Improvised music in a complex age**. New Yorke. Ed. Continnum, 2005.

Breves Notícias: Abigail Moura e Orquestra Afro-Brasileira.

MUSEUAFROBRASILEIRO.ORG. Disponível em:

<http://www.museuafrobrasil.org.br/programacao-cultural/exposicoes/temporarias/detalhe?title=%22Breves+Not%C3%ADcias%3A+Abigail+Moura+e+Orquestra+Afro-Brasileira%E2%80%9D>. Acessado em: 25 de dezembro de 2020.

BUTLER, M. J. . **Unlocking The Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Eletronic Dance Music**. abril, 2003. p. 443. Tese (Doutorado em Música) – Indiana University, maio, 2003.

_____ - **Playing with Something That Runs Technology, Improvisation, and Composition in Dj and Laptop Performance**. New York: Oxford University Press, 2014.

CAESAR, R.. **O Enigma do lupe**. Coleção pequena biblioteca de Ensaio Zazie Edições, 2016.

CANCLINI, N. G.. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350:

CARPES, I. B. **Afrofuturism, Critical Race Theory, and policing the year of 2044**. *Law Review*. New York, v.94, n.1, p. 1-60, abril, 2019.

CAUSO, R. de S.. **Ficção Científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003. 337 p.

CHARLES, M.. **MDA as a Research Method of Generic Musical Analysis for the Social Sciences: Sifting Through Grime (Music) as an SFT Case Study**. *International Journal of Qualitative Methods* Volume 17. p. 1–11, 2018.

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

COSTA, R. L. M.. **A ideia de jogo em obras de John Cage**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.19, p. 83-90, 2009.

_____ - **Música Errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

COSTA, V. A. A. **A pertinência do irreal: reconhecendo faces do Irreal na ficção especulativa**. *Revista Letras*, Curitiba: Editora UFPR, n. 62, p. 81-95. jan./abr. 2004.

DA COSTA E SILVA, A.. **Imagens da África: (da Antiguidade ao Século XIX)**. Organização e Notas de Alverto da Costa e Siva. 1ª ed. São Paulo. Penguin, 2012.

DA COSTA, F. M. **Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo**. Novos Olhares, v.6, n.2, 2018.

DA SILVA, R. F.. **Apontamentos de um Procedimento Hermenêutico-Fenomenológico: O Conceito 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, Brasília, ed. 16, p. 73-87, 2010.

DANOWSKI, D.; DE CASTRO, E.V.. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro, 2014. 176 p.

DERRIDA, J.. **Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International**. London: Routledge. 1994.

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

DESANTIS, D. **Making Music: 74 strategies fo Eletronic Music Producers**. Berlin: Ableton, 2015.

_____ - **Ableton Reference Manual Version 10**. Berlin:2019. 769 p.
Disponível em: https://cdn-resources.ableton.com/resources/67/d8/67d83052-21d3-4528-9b05-d1f34c296e0e/110manual_en.pdf. Acesso em: 23 abr. 2020.

DOS SANTOS, A.P. M. T; DOS SANTOS, M. R. **Geração Tombamento e Afrofuturismo: a moda como estratégia de resistência às violências de gênero e de raça no Brasil**. Dobras, v. 11, n. 23, maio, 2018.

DU BOIS, W.E.B. **The souls of black folk**. United States: Oxford University Press, 2007.

DUFFY, S.. **Whats happened to eletronic saxophone: [S/D]**. 44 p. Sae Institute, London, [S/D].

EIDSHEIM, N. S.. **The race of sound: listening, timbre, and vocality in African American music**. Durham: Duke University Press, 2019.

ELLINGTON, D.: **The Race for Space**. In The Duke Ellington Reader. Tucker, Mark. ed. New York, NY:Oxford University Press,1993, 293-296 p.

ELLISON, R.. **Invisible Man**. New York: Random House, 1952.

ESHUN, K.. **Further Considerations of Afrofuturism**. CR: The New Centennial Review, v. 3, ed. 2, p. 287-302, 2003.

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

FACINA, A.; GOMES, M.; PALOMBINI, C. Pavana para 20 infantes mortos 50 falácias que não ressuscitam defunto. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 69-91, maio 2016.

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

FALLEIROS, M. S. **Palavras sem discurso: estratégias criativas na improvisação**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), USP, São Paulo, 2012.

FANON, F.. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador. EDUFBA, 2008. 194 p.

FAUSTO, J.. **Terra e Terror em Phase IV, de Saul Base**. Viso - Cadernos de Estética Aplicada, Rio de Janeiro, n. 18, jan-jun, 2016.

FREITAS, K. **Afrofuturismo - Cinema e Música em uma diáspora intergaláctica**. 1ª. ed. [S.l.]: [s.n.], 2015. Disponível em: <http://www.mostraafrofuturismo.com.br/Afrofuturismo_catalogo.pdf>.

FREITAS, K.; MESSIAS, J.. **O Futuro Será Negro ou Não Será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente**. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, p. 402-424, 2018.

GAINZA, V. H. De. **La improvisación musical** – 1ª ed, 1ª reimp., Buenos Aires, ed. Melos de Ricordi Americana, 2009.

GIL, G.. **GILBERTOGIL.COM.BR**. [S/D] Comentários sobre canções do álbum “Gilberto Gil”, também conhecido “Cérebro eletrônica.”. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno_2017.php?id=4. Acessado em 02 de outubro de 2019.

GILROY, P.. **The Ain't No Black in the Union Jack: The cultural politics of race and nation**. London: Routledge.1992.

_____ - **Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures**. London: Serpent's Tail, 1993.

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

GOMES, I. D. M. R. Improvisação: a criação musical durante a performance e seus mecanismos de elaboração. **Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM, II**, Vitória, 2014.

GROIS, B.. **Russian Cosmism**. Cambridge: EFLUX-MIT PRESS, 2018. p.262.

HALL, S.. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 480 p.

HARAWAY, D.. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Organização e tradução Tomaz Tadeu. Ed. 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. **Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucen**. E-flux journal, n.75, setembro, 2016.

HENRIQUES, J.. **Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques and Ways of Knowing**. London: Continuum Books. 2011.

IAZZETA, F.. Tutorias de Áudio e Acústica. [S/D]

JAMES, G. G. M. **Stolen Legacy: Greek Philosophy is Stolen Egyptian Philosophy**. United States of America: African American Images, 2001.

KABRAL, Fábio. **O Caçador Cibernético da Rua 13**. Editora Malê, 2017. p. 208.

_____. **A cientista guerreira do facão furioso**. Editora Malê, 2019. p. 252.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Para distinguir amigos e inimigos em tempos do Antropoceno**. Revista de Antropologia. São Paulo, v. 57, ed. 1, p. 10-31, 2014.

_____. **Zonas críticas e novas relações entre humanos e a natureza** | **Amanhã Aqui e Agora**. Museu do Amanhã, 2 de agosto de 2020. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQzXV28c9FA>. Acessado 13 de janeiro de 2021

LEGUIN, Ursula k. **The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction**., 1979. 118-122 p.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives, **Black Music Research Journal**, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, Spring; v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/779379> > . Acessado em: 06 de julho de 2016.

-**Too Many Notes: Computers, Complexity and Culture in "Voyager"**. Leonardo Music Journal, Vol. 10, Southern Cones: Music Out of Africa and South America, p. 33-39, 2000.

-**The Virtual Discourses of Pamela Z**. Journal of the Society for American Music, n.1, v. 1, p. 57-77.2007.

- Foreword: After Afrofuturism. **Journal of the Society for American Music**, v. 2, n. 2, p. 139-153, 2008.

LOCK, Graham. **Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton**. Durham: Duke University Press, 1999.

MANZO, V. J.; KUHN, W.. **Interactive composition: strategies using Ableton Live and Max for Live**. New York: Oxford University Press, 2015.

MARACATU.ORG.BR. *In Breve História*, 2009. Disponível em: <https://maracatu.org.br/o-maracatu/breve-historia/>. Acessado 24 de maio 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica à razão negra**. 3. ed. São Paulo: N-1, 2018a. 320 p.

-. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: N-1, 2018b.

MENESES, E. A. L.; JR., J. E. F. N. **Educação musical através da improvisação livre com recursos**. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória: [s.n.]. 2015.

; WANDERLEY, M. M. **A study with hyperinstruments in free musical improvisation**. Pirenópolis: Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas, 2015. 391-398 p.

MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle: new positions in the black culture studies**. New York: Routledge.1994.

MILLER, P. D.. **Rhythm Science**. Cambridge: MIT Press. 2004.

; IYER, V. **Improvising Digital Culture**. Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, v. 5, n. 1, 2009.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MOTEN, Fred. **In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.

MUNANGA, K.. **Negritude: usos e sentidos**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

NASCIMENTO, A.. **O Quilombolismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. 390 p.

NELSON, A.. **Social Text** 71. 2. ed. [S. l.]: Duke University Press, 2002. p.156, v. 20.

NODARI, A.. **A literatura como Antropologia Especulativa**. Revista da Anpoll. n° 38, p. 75-85, Florianópolis, jan./jun. 2015.

NOGUERA, R.; MORAES, M. J. D.; CARMO, A.. **Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma ideia**. Ensaios Filosóficos, [s. l.], v. 14, p. 6-18, 2016.

NYONG'O, T.. **Afro-philosophical Fictions: Black Sound Studies after the Millennium**. Small axe 44, p.173-179, julho, 2014.

OLARTE, L. A.. **Elements of Electroacoustic music Improvisation and Performance: a Pedagogical toolkit**. Helsinki: Studia Musica 78, 2019.

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

PEREIRA, Mariana M.. **O Movimento Negro e as Revoluções de 1968: uma análise da relação e resignificação do negro e o histórico do movimento no Brasil**. Revista Movimentos sociais e dinâmicas sociais, Recife, V. 8, N. 1, 34-57, 2019.

RANGEL, E. **Afrofuturismo e questões do negro na ficção científica**. Revista do Audiovisual 206, Vitória, n. 5, p. 129-148, Jan./Jul. 2016.

RIMOLDI, G.; SCHAUB, S.. **Espaços convergentes: som e espacialização em Terretektorh de Iannis Xenakis**. Opus, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 9-32, dez. 2012.

RUSSELL, G.. **Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization: Volume one: The Art and Science of Tonal Gravity**. Massachusetts: Brookline, 2001. 257 p. v. 1.

SAER, J. J.. **“O conceito de ficção”**. In: Sopro 15, 2009: Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

SENIOR, M.. **Mixing Secrets for small Studios**. Oxford: Elsevier, 2011.

SILVA, K. C.; QUADRADO, J. V. **O Afrofuturismo como Forma de Representação Cultural**. EmiCult, São Luiz Gonzaga, v. 2, p. 1-11, Agosto 2016. ISSN 2447-8865.

SILVA, R. de C. Da C.. **Singular e plural: os vários "eus" de Beléu**: Uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção. 2012. 241 p. Dissertação (Mestre) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SINKER, M.. **Loving the Alien: Black Science Fiction**. The Wire 96: 1992.30–33 p.

SODRÉ, M.. **Pensar Nagô**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2017. 238 p.
SPACE IS THE PLACE. John Cooney. Estados Unidos, 1974.

STEINSKOG, E.. **Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology and Things to Come**. Dinamarca: Palgrave Studies, 2018. 241 p.

SZWED, J.. **Space Is the Place: The Lives and Times of Sun Ra**. New York: Da Capo Press, 1998.

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

THORENNSE, L.. **Spectromorphological Analysis of Sound Objects An adaptation of Pierre Schaeffer's Typomorphology**. The Norwegian Academy of Music, 2004. P. 21.

VASCONCELOS, V. V.. **Impactitos**. 2010. Disponível em:
<https://pt.scribd.com/document/89904928/Impactitos>. Acessado em: 5 de junho de 2020.

WAKSMAN, S.. **Instruments of Desire: The Electric Guitar and Shaping of Musical Experience**. Harvard: Harvard University, 2001. 373 p.

WASHINGTON, S.. **The Avenging Angel of Creation/Destruction: Black Music and the Afro-technological in the Science Fiction of Henry Dumas and Samuel R. Delany**. Journal of the Society of American Music, n.2, p. 235–253, 2008.

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

_____ - **“Feenin”**: Posthuman Voice in Contemporary Black Popular Music. ed. 2ª. v. 20. Duke University Press, 2002. p. 21-47.

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

YASZEK, L.. **An Afrofuturist Reading of Ralph Ellison's Invisible Man**. Rethinking History 9, p.297–313, 2005.

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

Filmes

BILL, MR. How to slice, beat mash, and Scratch in Ableton Live. **Youtube**, 23 de out. 2017. Disponível em < https://youtu.be/5ntPqc9_EP4 >. Acesso em: 24 de maio 2020.

LAFLEUR, I. TedxFortGreeneSalon - Ingrid Lafleur - Visual Aesthetics of Afrofuturism. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7bCaSzk9Zc>. Acessado em 15 de dezembro de 2019.

O ÚLTIMO ANJO DA HISTÓRIA. AKOMFRAH, John. Black Audio Film Collective 45 min. Icarus Films, 1995.

PHELPS, D.. On Looping. **Youtube**, 12 de mai. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLHFNGSIGWB7QMEZnOeoIqUi7gV1vvVzYZ>>. Acesso em: 24 de maio 2020.

PROFESSOR, Mad. A History of Dub Effects. **Youtube**, 23 de fevereiro de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=axzjOUsOckk&list=PLfomFzrU4wgYNv8Ve5W5bKAvjz8BXWwhQ&index=8&t=0s>>. Acesso em: 20 de dezembro 2019.

PROFESSOR, Mad. Mad Professor on Dub Concepts & Recording Techniques. **Youtube**, 18 de março de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cVdZ8MzLdn4&list=PLfomFzrU4wgYNv8Ve5W5bKAvjz8BXWwhQ&index=9&t=176>>. Acesso em: 20 de dezembro 2019.

PROFESSOR, Mad. What's Going On? - Live on FM 94/9 Radio (Marvin Gaye Dub Remix). **Youtube**, 2 de janeiro de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bqw2isENPis>>. Acesso em: 20 de dezembro 2019.

ROCHA, G.. **Glauber Rocha Severino e Super-Homem no programa Abertura da Tv Tupi**. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/bjPOwC7xO98>. Acessado: 1 de agosto de 2018.

SOARES, E.. **Ary Barroso e o nascimento de uma estrela**. Youtube. Disponível em: https://youtu.be/IQ3-GGojvYI?list=PLfomFzrU4wgYyX53FJOK9wkjaZTm_cp3k. Acesso em: 22 de agosto de 2020. 6:49 min.

TUNE4MEDIA. Ableton Live| Looper Tutorial. **Youtube**, 28 de fev. 2019. Disponível em <<https://youtu.be/PtX9QFltk9Q?list=PLfomFzrU4wgbq9w-xHh7CijjD6L0ctIOC>>. Acesso em: 24 de maio de 2020.

Glossário

Ableton Live - É uma DAW desenvolvida para ser um instrumento de performance ao vivo e uma ferramenta de composição, arranjo, gravação, mixagem e masterização.

Afrológica/Eurológica - Os termos se referem “metaforicamente a sistemas de crenças musicais e comportamento que exemplificam tipos particulares de "lógica" musical” e, ao mesmo tempo, eles buscam historicizar a particularidade de perspectivas características de dois sistemas que

evoluíram em ambientes culturais divergentes, que se refere à música experimental norte-americana nos anos 1950 (LEWIS, 1996, p. 93).

Afro-modernidade - O termo é a formalização de uma afro perspectiva histórica da música moderna e do som no século XX, um contra-história sonora. Ele tem como ponto central a influência das tecnologias de gravação e reprodução de som, que conseqüentemente gerou uma nova oralidade e musicalidade na cultura negra no século XX.

Atlântico Negro - O conceito é considerado um núcleo para as práticas artísticas, literárias, musicais e de pesquisa em torno do afrofuturismo. Gilroy (2017) assume oceano Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões sobre o mundo moderno, tratando de reivindicações ao legado de modernidade que podem ser baseadas na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental, representando uma contracultura da modernidade.

Assinatura Sonora - Esse conceito trata das características sonoras identificáveis da música afro-diaspórica. Elas podem ser percebidas através das tradições musicológicas e incluem o tambor grave [como o bumbo], polirritmia, chamada e resposta, interatividade, improvisação e uma construção de comunicação cultural (CHARLES, 2018, p. 5).

Compressor - Unidade de efeito que gera a compressão do som, atuando no controle dinâmico de um material sonoro. A partir de suas configurações se estabelece os valores de pico de volume que acionam o efeito (*threshold*) e quanto eles serão atenuados (*ratio*).

DAW - *Digital Audio Workstation* ou Estação de Trabalho de Áudio Digital.

Delay - O efeito de delay é a reprodução de um som original atrasado, que conseqüentemente produz um eco do primeiro som.

Ficção Especulativa - Representa o gênero literário que agrega a ficção científica, fantástica, mística e histórica. Suas narrativas comumente especulam sobre possibilidades de mundos, sociedades, formas de vida e alternativas a desfechos históricos e sociais. O afrofuturismo é uma ficção especulativa onde as questões histórico políticas raciais, imagens tecnológicas e visões sobre futuro são tratadas em suas narrativas.

Filtro - Esse efeito permite manipular, seja suprimindo ou acentuado, determinadas áreas do espectro de frequências de um som.

Four-on-the-floor - Representa a batida do bumbo marcada pelo padrão constante de quatro semínimas nos tempos fortes de um compasso quaternário.

Limitter - O *limitter* é semelhante a um compressor, mas impede que o som ultrapasse o valor estipulado pelo *threshold*.

Loop - É o resultado das repetições de um material sonoro, produzidos pela sua execução ou por dispositivos técnicos, em especial eletrônicos e digitais.

“*Mesma mudança*” - O conceito proposto por Amiri Baraka (2010) trata dos desenvolvimentos e transformações nas práticas musicais afro-diaspóricas que ao mesmo tempo que se renovam mantêm traços sonoros que os conectam aos sons originários africanos.

MIDI - *Musical Instrument Digital Interface* ou Interface Digital de Instrumentos Musicais.

Mixológica - O termo criado por Kowdo Eshun (1998) se refere à lógica de mistura de referências, práticas musicais e técnicas na elaboração de trabalhos artísticos.

Sampler - É um software ou um hardware feito para armazenar amostras de áudio (samples) com a finalidade de reproduzir ou processá-los, um a um ou de forma conjunta.

Set - É o documento criado no Ableton Live onde se desenvolve as composições, performance, mixagens e masterizações.

Plug-in - São programas de computador que produzem processamentos sonoros (equalizações, compressões, modulações, filtragens, etc), que por vezes emulam as sonoridades de equipamentos físicos.

Resample - Corresponde a gravação de novos materiais sonoros gerados a partir de processamentos de amostra de som pré-existent.

Reverb - O efeito de reverb cria reflexões das ondas sonoras simulando a reverberação de espaços físicos.