

Oração à Anastácia: Interfaces entre Cultura e Tecnologias nas Vozes Negras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música e Pensamento Afro-diaspóricos

Luiza Nascimento Almeida
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
luizanas@yahoo.com

Pitter Gabriel Maciel Rocha
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
pitter.rocha@edu.unirio.br

Resumo. O texto apresenta a composição Oração à Anastácia, composta pelos autores do texto, para discutir as interfaces entre voz, cultura negra e tecnologia em um processo de pesquisa-artística e exploração epistemológica africana e afro-diaspórica. Através das sessões da composição são apresentadas perspectivas e conceitos, tais como afrológica e afro-tecnológica, e suas relações sonoras, técnicas e cosmológicas do pensamento musical negro e o uso da voz, através da mbira e o ngombi, *scat sing*, *spoken word*, beatbox e processamento digitais de som. Dessa forma, é exposto algumas possibilidades de ampliação das discussões composicionais e analíticas sobre o uso da voz dentro do ambiente acadêmico, predominantemente eurocêntrico.

Palavras-chave. Voz, Tecnologia, Cultura Negra, Pesquisa-Artística, Pensamento Afro-diaspórico.

Oração à Anastácia: Interfaces Between Culture and Technologies in Black Voices

Abstract. The text presents the composition "Oração à Anastácia", composed by the authors of the text, to discuss the interfaces between voice, black culture, and technology in a process of artistic research and African and Afro-diasporic epistemological exploration. Through the sessions of the composition, afrological and afrotechnological concepts, as well as sound, technical, and cosmological relations of black musical thought and the use of voice, are presented through the mbira and ngombi, scat singing, spoken word, beatbox, and digital sound processing. In this way, some possibilities for expanding compositional and analytical discussions about the use of voice within the predominantly Eurocentric academic environment are exposed.

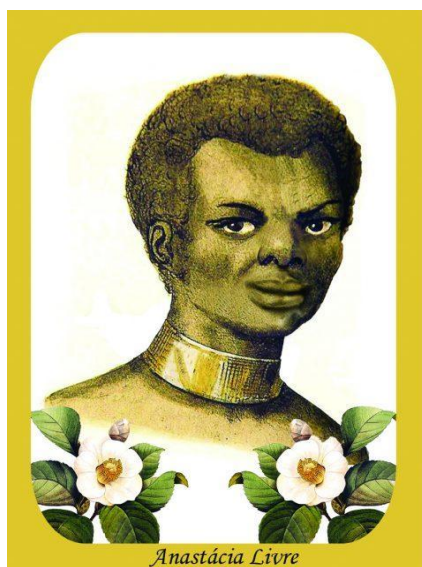
Keywords. Voice, Technology, Black Culture, Artistic Research, Afro-Diasporic Thought

1. Introdução

Este texto apresenta a composição *Oração à Anastácia* (2023), uma montagem sonora que utiliza arquivos de som, vozes e mbira e ngombi, poesia e processamento digital de som, baseada na obra *Monumento à voz de Anastácia* (também conhecida como *Anastácia Livre*) de Yhuri Cruz (2019), artista visual carioca. A elaboração do texto é um ensaio sobre possíveis interfaces entre cultura e tecnologia e abordagens técnicas do uso da voz nas práticas sonoras negras, africanas e afro-diaspóricas. Os pontos abordados na construção do nosso pensamento e suas respectivas sonoridades – conceito-som - são mediadores da estruturação da composição, tanto na forma como em procedimentos de criação de material musical ou transformações morfológicas do som. Na peça sonora, as perspectivas e sonoridades são representados em cinco partes: 1) Oração, 2) o jogo de improvisação entre Mbira e o Ngombi, instrumentos compreendidos como vozes ancestrais e comunicadores espirituais, 3) a montagem sonora com trechos da performance de Elza Soares, onde ela explora o *scat*, a rouquidão e explica a elaboração de sua identidade sonora, 4) a exploração do *spoken word* e o *beatbox*, práticas importantes da cultura hip-hop e 5) o retorno à oração à Anastácia.

Sugerimos que a leitura do texto seja acompanhada da escuta da composição, que está disponível em: [Oração à Anastácia](#)

Figura 1-“Monumento à voz de Anastácia”, Yhuri Cruz, 2019.



Oração a 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 à voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Fonte: site do artista - <http://yhuracruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>

2. Oração à Anastácia

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 mordaça da imagem da negra escravizada Anastácia. O trabalho faz a trajetória de resgate da memória e abre caminho para que Anastácia tenha voz, ampliando as possibilidades de tratamento dessa figura historicamente silenciada com a máscara de Flandres na imagem original. O artista escreve que “Anastácia Livre” é uma viagem no tempo. Voltar ao passado e libertar essa mulher negra escravizada que veio do Congo no século XVIII e foi condenada à mordaça pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente. A imagem distribuída como 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 a quem luta por dignidade.

A partir desse trabalho, dessa oração e emancipação de imagem de Anastácia, buscamos trazer alguns apontamentos sobre práticas vocais negras e as interfaces entre voz, cultura negra e tecnologia. Conseqüentemente, exploramos tais elementos sonoramente na composição *Oração à Anastácia*. Esse movimento de pesquisa artística é o resultado do trabalho de conclusão da disciplina Seminário Avançados em Música. Em seu decorrer, a disciplina, que teve 12 professores convidados para ministrar os encontros das aulas, formou um quadro de abordagens sobre a voz predominantemente eurocêntrica, havendo predileção pelas composições e movimentos das vanguardas europeias dos anos 1960.

Diante dessa situação, apresentaremos algumas perspectivas para as vozes negras. A ausência dessas vozes durante o curso evidenciou os efeitos do racismo dentro das estruturas da academia de música e de forças hegemônicas que solapam *outras* vozes, que muitas vezes já rompiam com paradigmas do canto pelos quais as vanguardas europeias estavam interessadas em desestabilizar. Através de *Oração para Anastácia*, buscamos “dar voz” a esses agentes sonoros e articular algumas práticas para termos horizontes mais amplos de um tema que parece ser “universal” mas que os fantasmas coloniais seguem abafando o vozear.

Então, começamos assim: acendamos uma vela, uma reza em sussurro, um pedido...

3. A VOZ: À LUZ DE ALGUNS INSTRUMENTOS AFRICANOS

Não raro, em África, o músico é aquele que, com seu instrumento, estabelece, de inúmeras maneiras, uma ponte para o domínio sagrado onde habitam os espíritos ancestrais. A investigação comparada entre diversos instrumentos musicais de distintos povos nativos do continente africano, sobretudo no que toca a seus mitos de origem, revela uma dinâmica mais ou menos frequente: os instrumentos foram concebidos ou concedidos ao ser humano por

“forças” ou entes da natureza. Pelo espírito. Mas, para além disso, os instrumentos têm vida própria – ou seja: são eles mesmos essa face espiritual no mundo dos vivos.

Segundo Malidoma Somé (1999, p. 95) em *The Healing Wisdom of Africa*, os Dagara (povo nativo do oeste africano) supõem que o artista é um sacerdote através do qual o *outro mundo* encontra uma entrada para *este mundo*.

Como um artesão do sagrado, o artista auxilia o nascimento do espiritual neste mundo. [...] A habilidade do artista, a capacidade de curar e a percepção do *outro mundo* estão, para os Dagara, interligados. [...] Em minha aldeia, apenas uma linha tênue separa o artista do curandeiro. Na verdade, não há nenhuma palavra em Dagara para *arte*. O termo mais próximo para isso seria a palavra *sagrado*. [...] É por isso, talvez, que o artista não fica pensando em como se tornar famoso. Na aldeia, a habilidade de conceber a arte é um sinal de aprovação do mundo espiritual. [...]

O artista através do qual a transmissão é feita é visto com reverência e abordado como o veículo de um portal. [...] Com frequência, o artista não é observado enquanto trabalha, pois, neste momento, ele está ocupado pelo espírito. Ninguém deve perturbar uma pessoa que está consultando o espírito, ou pode atrair a ira desse espírito. [...] O artista é o pulso da comunidade: sua criatividade diz algo sobre a saúde da comunidade. (SOMÉ, 1999, p.96)

Essa é uma visão recorrente entre diversos povos nativos do continente africano. O músico, que é um artesão do som, exerce a função de mediador entre duas dimensões; ou de propiciador da chegada dos espíritos. O instrumento por ele executado, nesse sentido, é o artefato que reproduz a presença espiritual materializando-a em som, sendo esta a linguagem através da qual os espíritos se comunicam.

Eis alguns exemplos:

1) A *mbira dzaVadzimu* do povo Zezuru (sub-etnia dos shona) do Zimbábue é um lamelofone também conhecido como “nhare”, que significa, em shona, “telefone”, termo que designa sua

função de meio de comunicação com os espíritos. O sufixo *dzaVadzimu* significa literalmente “dos espíritos ancestrais” e *mbira dzaVadzimu* pode ser traduzida como “a voz dos espíritos”. Em *The Soul of Mbira*, Berliner (1993, p. 45) descreve que o instrumento teria surgido quando “Chaminuka se apossou de um homem chamado Nyadate, através do qual ele disse às pessoas para construírem a mbira”. Chaminuka é o principal espírito do povo shona, pertencente à categoria dos espíritos *Mhondoro*, que são os espíritos de leão.

A crença de que alguns espíritos poderosos, particularmente os espíritos dos chefes mortos, tomam a forma (ou se apossam) de leões jovens é comum dentre os shona. (BOURDILLON, 1976, p. 253)

Além disso, Berliner também aponta que, de acordo com Mujuru, “primeiro a mbira misteriosamente soava de dentro de uma enorme rocha [...]. As pessoas sempre se juntavam quando ouviam a música de mbira emanando da rocha” (BERLINER, 1993, p. 45). Para o povo shona, a mbira é um ente com vida própria.

2) Os buduma são um povoado de pescadores que vivem às margens do Lago Chade, no Níger. Biram é o nome do seu instrumento sagrado. A tradição oral do povo buduma argumenta que Karguila, o espírito do Lago Chade, teria dado o instrumento, bem como as 12 canções sagradas de seu repertório, para um pescador buduma. Karguila, uma criatura com 10 dedos em cada mão, portanto, seria o proprietário do instrumento, tendo, de bom grado, presenteado um homem com ele. As 12 canções sagradas do povo buduma tocadas no biram, portanto, seriam uma discurso músico-linguístico emitido por Karguila: sua voz.

Os buduma acreditam que o Biram é um instrumento sagrado, protegido ao leste pelos espíritos do lago e especialmente pelo ancestral do povo buduma, Karguila – e também por espíritos do deserto que margeiam o Lago Chade ao sul, oeste e norte (IMMEGA, 2012, p.42).

4) O Bwiti é um ritual bastante praticado no Gabão. Um instrumento musical é fundamental nesse ritual: o Ngombi. Um cordofone cuja origem é um mito que envolve o espírito de uma mulher – Bandzioku – que teria sido a primeira pessoa a experimentar as raízes de *iboga*, preparada, para a ocasião do ritual, como medicina de cura e transcendência. O Ngombi traz Bandzioku esculpida em seu corpo, reverenciando essa mulher – ancestral do povo mitsogo. O Ngombi, portanto, é a voz de Bandzioku.

A harpa de oito cordas, *Ngombi*, é o instrumento musical mais importante do *Bwiti*. O contorno antropomórfico de uma mulher é esculpido na parte superior, que representa *Bandzioku*, a mulher que, de acordo com o mito, foi o primeiro ser humano a conhecer os “mistérios da *iboga*”, tendo sido morta por esse motivo. (SAMORINI, 1997, p.4)

5) Na tradição iorubá, *Àyàn Àgalú*, considerado o **espírito da madeira** (ou o primeiro indivíduo iorubá a fazer um tambor), é o orixá dos tambores.

Ayan é mais comumente descrito como o deus do tambor, o espírito da madeira ou o primeiro tocador ou construtor de tambor iorubá. [...] Acredita-se que *Ayan* *resida na madeira e que talhe palavras nela*, já que os tambores iorubá são instrumento de discurso [...] Como a função se atrela à identidade, o tocador de tambor em ação se torna *Ayan*. (VILLEPASTOUR, 2015, p.3)

Em nossa composição a Mbira e o Ngombi surgem como vozes-espírito, num jogo de improvisação, uma conversa que abre outras dimensões. Desse encontro emerge a rouquidão de Elza Soares. Com um grito, a cantora confirma: “A Elza está aqui!”.

4. Afrológica e Afro-tecnologia

A evocação da voz de Elza Soares, a partir da gravação do programa Ensaio de 1973, no contexto da composição nos leva aos conceitos da Afrológica (LEWIS, 1996) e da Afro-Tecnologia (WASHINGTON, 2008). Ambos tratam de invenções, experimentações tecnológicas e técnicas na música negra. Nessa sessão, a montagem sonora usa as sonoridades marcantes da cantora, sua roquidão (*drive*), sua improvisação com o *scat*, gemidos e o relato de como desenvolveu sua personalidade sonora, afirmando que esse processo foi uma descoberta própria, ao explorar sua voz enquanto carregava baldes d'água na cabeça durante sua juventude.

George Lewis propõe os termos Afrológica e Euroológica para se referir “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).

Dentro da noção Afrológica, o som ou estilo de um improvisador é análogo ao estilo composicional da concepção Euroológica. A identidade sonora, a sonoridade, a habilidade e a técnicas do improvisador seria, então, a “sua voz”. Nesse sentido 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, p. 117).

Afro-tecnologia é uma perspectiva tecnológica que se concentra nas propriedades da música negra e do fazer musical dentro cultura da diáspora africana, como a técnica de percussão corporal *hambone*, ou o desenvolvimento do steel drum a partir de resíduos de lixo e dos conjuntos de tambores que formaram a bateria, central 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 o *turntablism*; as explorações computacionais, como as feitas por George Lewis em *Voayager* (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, pg. 236).

Entendemos que a montagem da sessão da Elza é uma síntese dessas concepções na prática, expressas pelo som da performance. Além disso, há um posicionamento da Elza em relação ao uso do *scat* - canto ou improvisação vocal que explora fragmentos silábicos durante a performance (EDWARDS, 2002) e a sonoridade rouca da voz, também conhecido como *drive* (essa sonoridade é ressaltada pela mistura de saturadores digitais na composição) . Essa sonoridade rouca da voz é fortemente ligada ao cantor e trompetista Louis Armstrong, que teria criado essa abordagem vocal durante uma sessão de gravação, que ao esquecer a letra da canção improvisou com sílabas e sonoridades rasgadas da voz sobre a forma da música (EDWARDS, 2002).

Durante a entrevista, Elza conta o caso que o produtor do seu primeiro disco desdenha de sua interpretação: “esse negócio de Louis Armstrong aí que não dá!”, cuja resposta foi “mas como é que se come isso? Eu não conhecia esse tal de Louis Armstrong.” Aqui não nos interessa o caráter anedótico de ambas as situações. Esses casos nos apontam para a lógica de criação desses artistas. Esse pensamento é muito bem expresso em uma entrevista de Naná Vasconcelos:

[Entrevistadora] Você diz que, quando compõe, não pensa na matriz africana...[Naná] Porque ela está lá. A minha marca maior é isso. A maneira como eu toco os instrumentos, a maneira como eu misturo o som, a sonoridade de cada instrumento que eu misturo com a sonoridade da minha voz. Eu tenho um vocabulário e uma sonoridade para a corda vocal, tenho uma sonoridade para a cuíca vocal, para misturar com o berimbau, aí entra essa coisa que vira uma terceira coisa. Mas isso vem da minha maneira, é a percussão, é a orquestra, de timbre, de tudo, eu jogo a percussão para fazer música, um pouco mais alto, ou mais rápido. (PALUMBO, 2019, p. 381)

5. Da alma aos Pós-humanos: vozes de máquinas

Na sessão seguinte da composição há uma convergência de abordagens que orbitam o universo do hip-hop e processamentos do som da voz característicos de sub-gêneros do movimento, uma assinatura sonora de vocais de trap, funk, por exemplo. O conceito de assinatura sonora 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).

O musicólogo 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. A discussão tem diferentes camadas, pois, de um lado há as camadas técnicas e do outro as camadas sócio-históricas.

A transformação da leitura do poema é uma conexão direta entre as dimensões “pós-humanas” que as tecnologias de som proporcionaram as práticas do hip-hop, que se articulam com dimensões ficcionais que o som cria, ou seja, a imagem do agente sonoro deixa de ser humana e torna-se maquinal, robótica, andróide, alienígena, através de efeitos como vocoders e auto-tune. Esse efeito articula a imaginação do ouvinte, assim como os processos de desumanização coloniais, que através diversos métodos desconsideram africanos e outros grupos colonizados do que seria humano durante o período moderno.

Essa dimensão ficcional articulada pelo som, por essas possibilidades de vozes sintéticas, por artistas em diversos gêneros da música negra, como o hip-hop, techno, para propor uma outra identidade subjetiva, que não está interessada na condição humana iluminista. Ela opera na margem da sociedade, alienada de pertencimento às hostilidades sociais. São criadas estratégias conceituais e estéticas para articular as diferenças dentro desse contexto ou para dissolver marcadores como a raça. Esse exercício é o que constitui a ideia da ficção sônica, uma elaboração conceitual e prática sonora que dialoga com camadas culturais das diásporas negras (ESHUN, 1998).

Essa sessão da composição explora duas camadas de som: o beatbox, técnica vocal percussiva que reproduz sons de baterias e batidas eletrônicas comuns no Hip-Hop e a declamação, *spoken word*, do poema *Mulher Agogo*, escrita por Lwíza Gannibal (também

conhecida como Luiza Almeida Nasciemnto). Ambas camadas iniciam com nossas vozes sem processamento e suas morfologias se transformam gradativamente durante a parte. A leitura do poema ganha contornos robóticos, enquanto a percussão vocal transforma-se em sons de percussão digital.

Já a construção da transformação do beatbox é baseada na abordagem do produtor de hip-hop e sucessos do pop Timbaland em seu workshop mostrando o seu processo de criação de beats. Ele utiliza o beatbox como a primeira ação para suas produções, gravando a execução de uma ideia que posteriormente é convertida para MIDI por softwares de áudio, e distribuída para baixo, bateria eletrônica ou instrumento virtual no arranjo da música. Esse método é seguido durante o processo criativo do produtor criando diferentes camadas da música, como *riffs*, contra-cantos, linhas de baixo. Adotamos o uso da abordagem de Timbaland para criar esse objeto sonoro, a percussão de uma ideia rítmica, percussiva feita pela voz que se mescla com sons de baterias digitais, improvisando sobre a declamação do poema.

A paisagem que te abriga é teu leito, teu flanco, teu palco, teu ninho.

Tua beleza, mulher, é palanque "in natura".

Exibe as escarificações herdadas das garras da selva, a mesma pela qual se envereda quando deseja volver aos recessos de si

O dorso é chamuscado pelas faíscas do sol,

a face é violada pelos signos da terra, de onde extraíste toda cor

Revela o mais belo olhar: esculpido pelas rajadas de vento que, outrora, cingiram seu corpo com as cinzas dos mortos.

Tens os seios delineados nas gretas das rochas, na sucção das crias, as unhas afiadas no embate com a fera - da qual roubaste a juba que, agora, usa para adornar as ancas.

Com teu canto, vibras o espírito imortal.

Com tua dança, deslocas placas tectônicas.

Com teu perfume, inebrias os designios dos tiranos.

Que seu rastro se funda à superfície telúrica

Pois tu te recusas, espírito livre que é, a ser caça.

Pois tu te recusas, espírito livre que é, a atear fogo ao horizonte.

A ser outra coisa se não rebento da natureza que constitui, em estado de graça e gratidão, as sutilezas da espécie. (Nascimento, 2023)

6. Considerações finais: Anastácia, tu és livre!

Foram apresentados interfaces entre voz e técnicas e concepções sobre a voz dentro da cultura e práticas sonoras afro-diaspóricas, que estruturam a composição *Oração à Anastácia*. Essas interfaces, mesclando cultura e concepções sobre tecnologia e interações com tecnologias sonoras, processamentos de som, processos de criação e dimensões de comunicação social, memória, espiritual e cosmológica apontam para diferentes caminhos de estudo composicional, analítico, ignorados dentro da perspectiva eurocêntrica predominante na academia.

As sessões do texto também orientam a escuta da peça num jogo entre conceitos e som, articulando demanda criativa, pesquisa e posicionamento epistemológico. Como descrito anteriormente, o contexto desse trabalho se desenvolveu a partir do panorama

predominantemente eurocêntrico que o curso nos apresentou sobre voz. Dessa forma necessário um exercício que buscasse “dar voz” a outros pontos epistemológicos, que não foram abordados durante a disciplina. Desse exercício, articulado pelo som, tais pensamentos sonoros africanos e diaspóricos sugerem um salto epistemológico para o processo criativo e leituras sobre voz e as interlocuções com perspectivas tecnológicas.

Valem trazer alguns nomes de artistas afro-diaspóricos que atuam em campos estéticos que consideramos próximos das abordagens das vanguardas contempladas durante o curso (vanguarda europeia nos anos 60): Paola Ribeiro que desenvolve um trabalho de explorações vocais, fonéticas, interações multimídias, performance; Pamela Z, compositora que tem uma extensa obra com exploração vocal, interação e criação de sistema de processamentos eletrônicos de voz ao vivo; Linda Sharrock, cantora atuante no free jazz dos anos 60 que explora gritos, sussurros; Juçara Marçal, que mistura entre ruído, sonoridades abstratas mescladas cultura negra, candomblé, vissungos.

Esse breve panorama proposto aqui aponta para dimensões onde a voz atua como ferramenta de conexão espiritual, elaborações subjetivas e técnicas de artistas, conexões e semelhanças sônicas compartilhadas em diferentes pontos da diáspora africana nas Américas. Os pontos apresentados reverberam na produção artística desenvolvida, na busca por uma expressão própria dos autores pautada por outras vias de pensamento e existência, mas que não pretendem negar práticas comumente associados às sonoridades de vanguardas europeias.

Esperamos que essas reflexões iniciais se desenvolvam em produções textuais, artísticas, em novas abordagens educacionais e que possam realizar nossos desejos de termos vozes livres e romper barreiras para as possibilidades que o som nos brinda.

Referências

- AGAWU, Kofi. *The African Imagination in Music*. Oxford University Press, 2016. pg. 388.
- BERLINER, Paul. *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. University of Chicago, 1978. pg. 334.
- CHARLES, Monique. *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*. v. 17. 2018. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/1609406918797021>. Acessado em 11 de ago de 2024
- ESHUN, Kowdo. *More Brilliant than the Sun: Adventures of sonic fiction*. London: Quartet Books, 1998. p. 244.
- IMMEGA, Guy. *Ancient Egypt's Lost Legacy: The Buduma Culture of Lake Chad*. Self-published. Vancouver. 2012. p 58. Disponível em: https://www.friendsofniger.org/pdf/Buduma_Master_V4.pdf. Acesso em: 11 de ago de 2024.
- 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: 11 de ago de 2024
- PALUMBO, Patricia.. *Voices do Brasil: entrevistas reunidas*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 568.
- SAMORINI, Giorgio. *The Initiation Rite in the Bwiti Religion (Ndea Narizanga Sect, Gabon)*. Yearbook for Ethnomedicine and the Study of Consciousness. In: Rätsh, Christian, Baker, John R. (Org.). Edição 6-7. Local de publicação: Editora, 1997-1998. páginas 39-55 da parte. Disponível em: <http://https://www.samorini.it/doc1/sam/sam-bwiti%20initiation.pdf> Acesso em: dia 12 ago 2024.
- SOMÉ, Malidoma. *The Healing Wisdom of Africa: Finding life purpose through nature, ritual and community*. NY: Penguin Putnam. 1999. p. 336.
- VILLEPASTOUR, Amanda. *The Yoruba God of Drumming: Transatlantic Perspectives on the Wood That Talks*. University Press of Mississippi, 2015. p. 288.
- WASHINGTON, Salim.. *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.

XXXIV
CONGRESSO DA
ANPPOM

MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:
SUSTENTABILIDADE E PRÁXIS
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024

WEHELIYE, Alexander. Ghedi.. “*Feenin*”: Posthuman Voice in Contemporary Black Popular Music. *Social Text* 71. Duke University Press. v. 20. 2002. p. 21-47.

XXXIV
CONGRESSO DA
ANPPOM

MÚSICA E PESSOAS QUE VIVEM A MÚSICA:
SUSTENTABILIDADE E PRÁXIS
SALVADOR, 16 A 20 DE SETEMBRO DE 2024