

SALVE GERAL: CENOGRAFIA E *ETHOS* DISCURSIVO DE UM MANIFESTO AFROFUTURISTA

Helena Lucas Rodrigues de Oliveira

Introdução

Em 1994, o teórico da literatura Mark Dery editou *Flame Wars: the discourse of cyberculture*, obra em que explorou como a cybercultura, com o auxílio de uma interface tecnológica e virtual, mobiliza mudanças sociais, culturais e comunicacionais em meio a um contexto globalizado. A partir da realidade estadunidense, a esclarecedora entrevista “Black to the future”, que conta com a participação dos escritores Samuel R. Delany, Greg Tate e da socióloga Tricia Rose, inicia-se com uma indagação pertinente: por que

há tão poucos escritores afro-americanos escrevendo sobre ficção científica, uma vez que o gênero explora justamente o prisma do Outro em terras desconhecidas, uma experiência tão próxima da realidade da população negra?

Ao recorrer às alegorias fantásticas, Dery (1994) iguala a experiência dos escravizados africanos e seus descendentes a um

[...] pesadelo sci-fi, em que campos de força invisíveis, mas não menos intransponíveis, frustram seus movimentos; em que histórias oficiais desfazem o que foi feito; em que a tecnologia é frequentemente aplicada em corpos negros (p. 180 — tradução nossa).

Com essa proposta, o autor vislumbra que, nesse cenário catastrófico, a comunidade negra poderia apropriar-se das imagens de tecnologia para pensar um cenário futurístico diante do sequestro de suas próprias memórias. Assim, o **afrofuturismo** surge da seguinte problemática: “uma comunidade que teve seu passado tão deliberadamente apagado e cujas energias foram subsequentemente consumidas na busca por traços legíveis de sua história pode imaginar futuros possíveis?” (DERY, 1994, p. 180 — tradução nossa).

Enquanto um movimento pluricultural e artístico que se dispõe a ressignificar lacunas sociais, econômicas, psicológicas e intelectuais frente à desordem da organização de ideais da supremacia eurocêntrica, o afrofuturismo intervém na visão distópica de um presente danoso para sujeitos da diáspora africana nas Américas, com a proposta de construir novos olhares e pensamentos de determinismos raciais no contexto social moderno a respeito do racismo globalizado. Desse modo, diversos coletivos formados por

artistas negros de várias partes do mundo aderiram às temáticas afrofuturistas como uma representação cultural, contanto que suas obras estabelecessem a conscientização e o cumprimento de uma agenda política que reivindique mudanças civis e sociais em relação ao tratamento dado à população negra em territórios permeados pela globalização, tecnologia e diáspora africana.

A banda paulistana Aláfia (cujo significado é “caminhos abertos”, correspondente a uma saudação na cultura iorubá) revela em sua expressão artística o propósito de exaltar as influências da diáspora negra em várias situações e possibilidades, buscando a conscientização política e cultural, com vistas a perpetuar a ancestralidade africana e a vislumbrar futuras perspectivas negras. Para além da questão da musicalidade altamente influenciada pelas vertentes musicais afrodiaspóricas americanas, a banda se comprometeu a discutir nas letras das canções as variadas formas de como a sociedade pode revolucionar preceitos e padrões baseados e configurados com o intuito de perpetuar a opressão principalmente dos povos de origem africana trazidos para o Brasil, sob a responsabilidade em ressaltar a ancestralidade africana como matriz na formação da identidade nacional brasileira.

A partir da fusão de base cosmológica, político e social africana junto ao debate sobre reverência, preservação e projeções afrodiaspóricas, levantamos a hipótese de que a composição do segundo álbum musical da banda intitulado *Corpura* (2015) foi fundamentada na temática afrofuturista, de modo que a criação artística se encontra alinhada ao impulso de superar esse cenário de opressão e subjugação, uma vez que as composições presentes no álbum aspiram novas formas de futuro otimistas para a comunidade negra. Dentre todas as onze faixas presentes no disco, o objetivo deste artigo é analisar a canção *Salve Geral*, a faixa abre-alas caracterizada como um manifesto afrofuturista.

Baseando-se no aparato teórico-metodológico da Análise do Discurso de vertente francesa desenvolvido por Dominique Maingueneau, acionaremos os conceitos de cenografia e *ethos* discursivo para demonstrar as estratégias utilizadas pelos sujeitos engajados na canção a fim de legitimar seus posicionamentos discursivos a partir de um determinado espaço e tempo em relação ao tema revisitado em sua manifestação artística.

Condições sócio-históricas e culturais do Afrofuturismo como movimento

Para abordarmos o Afrofuturismo em produções artísticas, é necessário explicitar que todos os questionamentos teóricos e críticos desta temática partirão da premissa da influência da diáspora africana no vasto patrimônio cultural construído pelos descendentes de africanos principalmente no continente americano e da consonância em identificar e localizar a historiografia de comunidades africanas em diáspora numa perspectiva afrocentrada.

O termo diáspora tem sido utilizado para caracterizar a ideia de movimentação (forçada ou não) de povos de uma região a outra, por motivos distintos, como guerras, perseguições políticas ou religiosas, desastres naturais ou mesmo a busca por uma condição de vida melhor. Arelado a interesses políticos, ideológicos e econômicos no que se refere reconhecer a experiência sócio-histórica e política de povos originários de regiões dominadas ou de povos que se instalaram em domínios de exploração, a diáspora é um conceito norteador em Estudos Culturais e Pós-coloniais para discutir uma possível lacuna detectada em sujeitos em diáspora para que eles possam se identificar-se dentro de sua própria histórica (SANTOS, 2018).

Embora tenha sido um período muito difícil e cruel para os africanos transportados, as histórias da diáspora negra são narradas conforme a finalidade em demonstrar como a resistência e a sagacidade dos povos africanos ao domínio colonial e ao sistema mercantil da escravidão moldaram não só a estrutura político-social do país, mas também como contribuíram culturalmente com as manifestações artísticas, religiosas, culinárias, entre outros feitos notórios. É dessa perspectiva histórica da diáspora africana que se pôde construir uma epistemologia encarregada de conceituar princípios e instituir hipótese a partir das memórias e ações negras.

Dada a necessidade de haver outros paradigmas que identificassem e localizassem a historiografia de comunidades africanas e afrodiaspóricas, o professor Molefi Kete Asante cristalizou o conceito de afrocentricidade nos anais dos Estudos Africana¹ em meados da década de 1980 na Universidade Temple, localizada na Filadélfia (EUA). Se considerarmos a África como um território que abarca pluralidades de experiências, pensamentos e outros epistemes, a afrocentricidade surgiu como uma reação à proposta eurocêntrica em desprezar os saberes africanos e diaspórico para instituir, consciente e sistematicamente, a exaltação da matriz cultural e histórica da África (MAZAMA, 2009).

Desse modo, o princípio epistemológico da afrocentricidade funda-se a partir da localização da África como o ponto central para que africanos e afrodiaspóricos compartilhem seus interesses

1 Campo de conhecimento acadêmico originado pela ação consolidada de intelectuais ativistas e afrodescendentes criado na década de 1960 nos EUA, o termo “africana”, segundo Larkin Nascimento (2009, 29) “[...] não deriva da formação do feminino para a adjetivo africano, mas sim do plural em latim para indicar dois aspectos polivalentes dos estudos: o referencial aos povos afrodescendentes espalhados pelo mundo afora e à prática multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar das metodologias aplicadas nesse campo investigativo”.

humanos sem que se coloquem à margem da sua própria perspectiva como sujeito histórico, considerando as variadas sociabilidades relacionadas ao mundo africano. A afrocentricidade é então configurada como um processo de “conscientização sobre a agência dos povos africanos” (ASANTE, 2009, p. 94), pois é necessário centralizar todos os recursos psicológicos e culturais a partir da perspectiva africana, de modo que possa aflorar outra realidade.

Visando a libertação mental dos africanos, esse processo de conscientização possibilita que o africano assuma um papel protagonista em seu próprio mundo como agente em termos econômicos, culturais, políticos e sociais. A fundamentação da afrocentricidade reconhece que o povo africano deve se localizar ao centro em relação ao seu lugar psicológico, cultural, histórico ou individual (temporário ou permanente) em um dado momento de sua própria história e em respeito à sua cultura.

O Afrofuturismo não tem um conceito delimitado, de fronteiras facilmente identificadas como um campo de investigação, uma epistemologia ou paradigma. Dessa forma, identificamos a formulação de três definições que atendem à necessidade de conceituação dessa prática artística e cultural:

- O Afrofuturismo é uma intersecção entre a imaginação, tecnologia e liberação possibilitando várias formas de imaginar futuros possíveis sob a lente cultural negra (LA-FLEUR, 2011);
- O Afrofuturismo redefine a cultura e as noções de negritude do presente e futuro ao combinar elementos de ficções especulativas, afrocentrismo e crenças não-ocidentais para questionar criticamente episódios históricos que envolvam retaliações de manifestações e reações pretas (WOMACK, 2015);

- O Afrofuturismo combina elementos de afrocentricidade, ficção científica, ficção histórica, ficção fantástica e realismo mágicoanimista com cosmologias de inspiração africana com o intuito de denunciar os preconceitos atuais sofridos pelas pessoas negras, bem como questionar, reimaginar e reinventar os eventos históricos do passado (KABRAL, 2016).

Apresentadas as definições do Afrofuturismo, cabe discorrer sobre a problemática levantada por Eshun (2015) a respeito do movimento pluricultural e artístico a fim de debater as múltiplas abordagens afrofuturistas nas artes. Em *Mais considerações sobre o afrofuturismo*, o teórico e cineasta britânico-ganense elucida que é fundamental responsabilizar a herança da modernidade imperial pela distopia em relação ao futuro negro sempre que necessário. O compromisso ético de considerar a contramemória uma ferramenta conceitual que pudesse analisar e construir contrafuturos foi uma prática rejeitada pelos defensores da hegemonia eurocêntrica na forma como eles estabelecem uma cronologia histórica.

O campo de investigação do afrofuturismo procura ampliar o discurso de contramemória, com o propósito de reorientar os vetores interculturais do Atlântico Negro e assegurar fidelidade aos estudos de vanguardistas como Frantz Fanon (1925-1961) e Walter Benjamin (1892-1940) ao questionar, em nome do futuro, a estrutura de poder baseada no controle histórico, ainda que as instituições de controle ideológico proponham a extração do futuro para perpetuar a marginalidade de alguns grupos culturais em relação ao futuro cibernético da chamada “Nova Economia”.

Com o auxílio de aparatos tecnológicos, “as informações geram um valor econômico e, cada vez mais, circulam como *commodities*” (ESHUN, 2015, p. 47). Pode-se observar tal movimentação

desde a década de 1990, com o surgimento das indústrias do futuro, que alimentavam o desejo do boom tecnológico intercruzando a tecnociência, a mídia de ficção, a projeção tecnológica e a previsão de mercado.

Por isso, Eshun (2015) assevera que não é utopia localizar a ficção científica no campo expandido da indústria do futuro para imaginar realidades sociais alternativas. Nesse cenário global, que visa à criação de futuros seguros para o mercado, cada vez mais o afrofuturismo enxerga o continente africano como objeto de projeções futuras, ao contrário da tendência global do futurismo mercadológico, que retrata a África como uma zona apocalíptica e distópica, prevendo décadas de misérias, assolamentos climáticos ou gerados por uma epidemia, como a AIDS.

Eshun (2015) reflete ainda que não é tarefa do afrofuturismo corrigir a história do povo negro, tampouco exigir mais presença negra em narrativas de ficção científica. No entanto, pontua que o afrofuturismo encoraja a construção de abordagens conceituais em relação à contramemória, utilizando a ficção científica como uma alegoria hiperbólica para deslocar narrativas históricas e traumas subjetivos instituídos a partir do Atlântico negro. Em outras palavras,

O efeito não é questionar a realidade da escravidão, mas desfamiliarizá-la por meio de um ziguezague temporal que reordena suas implicações se valendo de ficções sociais do pós-guerra, fantasias culturais e da ficção científica moderna. Todos esses elementos começam a parecer modos elaborados de dissimular e admitir o trauma (ESHUN, 2015, p. 58).

Por fim, vale destacar que Eshun (2015) considera função do afrofuturismo capacitar a recuperação das históricas de contrafuturos a partir de uma projeção afrodiaspórica, em que o caráter crítico é aliado à produção de ferramentas que podem intervir no atual regime político. O teórico acredita que o afrofuturismo pode oferecer ao campo intelectual e artístico uma competência imperativa em codificar, adotar, adaptar, traduzir, adulterar, retrabalhar e rever conceitos e práticas sociais promissoras para o legado afrodiaspórico.

Cenografia e ethos discursivo como proposta de localização do estatuto dos sujeitos

Opondo-se à tradição da corrente pragmática de colocar a atividade linguageira em caráter enunciativo e privilegiar a “intencionalidade” dos falantes, o teórico francês Dominique Maingueneau refinou os conceitos de dêixis enunciativa para os quadros da Análise do Discurso francesa. A dêixis em seu âmbito discursivo possui a mesma função de definir as coordenadas espaços-temporais implicadas em um ato de enunciação, porém ela se manifesta em um universo de sentido de um posicionamento discursivo construído através de uma enunciação.

Dessa forma, as dêixis discursivas estabelecem os estatutos do enunciador (quem fala) e do coenunciador (a quem se fala), a topografia (um lugar da fala) e a cronografia (tempo, momento histórico) atribuídas a uma cena de enunciação que, ao mesmo tempo, produz e se pressupõe para se legitimar através dessa sistematização. A fim de explicar a noção de cenas, Maingueneau (2013) recorre à metáfora do teatro: é preciso que os sujeitos participantes de uma situação de enunciação se mobilizem através de

papéis sociais previamente impostos, considerando a variedade de personagens que tecem esses papéis atribuídos, a partir desse paradoxo da teatralidade que não se consegue evitar.

Assim, a cena de enunciação refere-se simultaneamente a um quadro e a um processo, pois as peças que compõem seu espaço encontram-se bem delimitadas, assim como as sequências de ações verbais e não verbais que coexistem em um espaço e um tempo. Nesse sentido, é necessário que as práticas discursivas e intersemióticas estejam conectadas a um determinado tipo de espaço e circulem de determinada maneira, obedecendo a um ritual apropriado e garantindo sua legitimidade social.

A cena de enunciação não é um bloco compacto (MAINGUENEAU, 2015a), nela interagem os seguintes planos: *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*.

Em linhas gerais, a cena englobante corresponde ao tipo de discurso (filosófico, político, publicitário etc.), resultado de recorte do setor de uma atividade social e que compreende uma rede de gêneros de discurso (conceito retomado a seguir). Sua caracterização define a situação dos parceiros e um certo quadro espaciotemporal (MAINGUENEAU, 2013), lembrando que certas propriedades específicas estão ligadas ao(s) participante(s). A propósito de uma cena englobante artística, constata-se a presença de um autor ou grupo de autores expondo uma obra para um público, que se reveste de possibilidades de expressão que dê um sentido àquela obra de arte em questão. Além das aptidões artísticas para desenvolver uma técnica, o participante desta cena englobante deve ainda assumir uma postura de um ser altamente sensibilizado e possuidor de uma vocação inata para desempenhar seu ofício.

Na cena genérica, as competências específicas que atribuem a finalidade dos locutores dentro de uma atividade discursiva são de-

finidas de acordo com o gênero do discurso acordado. As atitudes e os comportamentos dos locutores serão regulamentados estrategicamente para que se possa provocar algum efeito de sentido na situação de enunciação proposta. Por sua vez, os gêneros discursivos são caracterizados pelos seguintes parâmetros (MAINGUENEAU, 2015a, p.120-122): i. finalidade; ii. estatuto dos parceiros; iii. circunstâncias adequadas; iv. modo de inscrição na temporalidade; v. organização textual; vi. recursos linguísticos específicos.

A cena englobante e a cena genérica compõem o chamado “quadro cênico” do texto, definindo “o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido – o espaço do tipo e do gênero do discurso” (MAINGUENEAU, 2013, p. 87). No entanto, conforme elucidada pelo autor, não basta ativar as normas de uma instituição de fala prévia ao enunciar, é preciso construir também uma enunciação singular que embasa essa enunciação, isto é, uma cenografia.

Os atores sociais envolvidos em uma determinada situação de enunciação não a apreendem isoladamente por meio ou da cena englobante ou da cena genérica, mas sim através do quadro e do processo instituídos por essas cenas. Nesse sentido, a **cenografia** se apoia na ideia de que o par correlato organiza a situação da qual pretende enunciar a partir de uma determinada situação.

Na medida em que se observa o desenvolvimento do discurso, é preciso que seja suscitada a adesão não somente dos coenunciadores, mas também do espaço e do tempo para que o quadro da enunciação seja legitimado, uma vez que não é simplesmente um cenário; a cenografia legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, ou seja, deve estabelecer que essa cenografia da qual a fala vem é precisamente a cenografia requerida para enunciar como convém num ou outro gênero do discurso. A esse respeito, deve-se observar o seguinte:

Todo discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende, de fato, suscitar a adesão dos destinatários instaurando a cenografia que o legitima. Esta não é imposta logo de início, mas deve ser legitimada por meio da própria enunciação (MAINGUENEAU, 2015a, p. 123).

A cenografia pode se basear em *cenas validadas*, isto é, cenas “[...] já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam [...] o repertório das cenas disponíveis varia em função do grupo visado pelo discurso” (MAINGUENEAU, 2013, p. 102).

Por fim, vale pontuar que a cenografia não é um simples procedimento encarregado de transmitir conteúdos; ela é o centro em torno do qual se firma a enunciação. Desse modo, a cenografia deve corresponder a uma realidade vinculada a uma configuração histórica que a torna possível. Vale mencionar ainda que é no bojo da cenografia que mais facilmente depreendemos a noção de *ethos* discursivo.

Conforme o autor salienta em *Variações sobre o ethos* (2020), por mais de 2 mil anos o conceito de *ethos* reservou-se à arte da oratória. Em trabalhos posteriores a *Gênese do discurso* (1984/2008), ao aplicar a noção de *ethos* discursivo em *corpora* distintos, o teórico foi levado a enfrentar novas questões e a esclarecer certos pontos, visto que a noção implicava uma diversidade de tipos e gêneros de discurso: “o *ethos* não pode funcionar do mesmo modo num texto filosófico, numa peça de teatro, numa interação conversacional, num site ou telejornal” (MAINGUENEAU, 2020, p. 7).

A partir disso, temos que a concepção de *ethos* retrabalhada por Maingueneau nos quadros da Análise do Discurso francesa ultrapassa em muito o domínio da Retórica/Argumentação aris-

totélica, permitindo que se depreenda o processo de adesão dos sujeitos a um certo discurso, conforme as cenas de enunciação lhe são postas. Pelo elo entre corpo e discurso, a instância enunciativa e seu corpo subjetivo são percebidos não somente como um estatuto, mas indissociáveis de um dado contexto histórico. Diferentemente da Retórica tradicional, que liga o *ethos* à eloquência do falante em locais públicos, a proposta do analista de discurso vai além da investigação no âmbito da oralidade, abarcando também a escrita, pois “o discurso, por mais escrito que seja, tem uma voz própria, mesmo quando a nega” (MAINGUENEAU, 2008, p. 91).

Há um acordo implícito acerca de algumas ideias fundamentais sobre a noção de *ethos*, principalmente no que tange às ciências da linguagem

- O *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói mediante o discurso, não se trata de uma “imagem” do locutor externa à fala.
- Ele está vinculado a um processo *interativo* de influência de outros.
- Ele é uma noção *híbrida* (sócio-discursiva), um comportamento social avaliado, que só pode ser apreendido de fora de uma situação de comunicação histórica e socialmente determinada (MAINGUENEAU, 2020, p. 13):

A noção de *ethos* é radicalmente híbrida no que tange à observação dinâmica de um comportamento verbal socialmente avaliado, que só pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação historicamente determinada construída a quem se destina a enunciação (coenunciador), com base no próprio movimento da fala de quem enuncia (enunciador).

A noção de *ethos* torna-se um conceito quando utilizada por um autor ou corrente específica, entrando numa rede terminológica de uma dada disciplina ou um campo do saber. O autor cita exemplos como “uma apresentação de si”, utilizado por E. Goffman e R. Amossy. No entanto, Maingueneau inscreve sua proposta em termos de uma “incorporação”.

O autor francês ressalta que, para abordar o *ethos* por esse ângulo, é preciso superar a oposição empírica entre texto oral e escrito. O mundo há 2 mil anos era muito diferente do que é hoje e, dadas as circunstâncias, a Retórica vinculou o conceito de *ethos* estritamente à oralidade. No entanto, como dissemos há pouco, o texto escrito também tem uma *vocalidade* específica, que pode ser depreendida através dos diversos tons que se associam a uma característica do corpo produtor da enunciação. “Tom”, neste caso, é um termo cuja grande vantagem é servir tanto para o oral quanto para o escrito (o tom de uma cor, de uma nota musical, de voz etc.).

O poder de persuasão resulta do fato de o coenunciador ser levado a se identificar com o movimento do corpo do enunciador (discursivo, não a pessoa empírica que tem a palavra no momento) investido de valores identificáveis, ou seja, as “ideias” suscitam a adesão por uma maneira específica de ser/dizer, de habitar o mundo, de existir. E desse corpo do enunciador, essa concepção incorporada, surge o *fiador* do que é dito, o qual está atribuído de um caráter (traços psicológicos) e uma corporalidade (características físicas). Em outras palavras, “o *ethos* possui um conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao fiador pelas representações coletivas estereotípicas” (MAINGUENEAU, 2015b, p. 18).

A capacidade de compreensão da audiência implica a ativação de um mundo ético, lugar difuso de representações sociais que são

avaliadas como positivas ou negativas e encobertas de um valor estereotipado, o que contribui para a confrontação ou transformação da percepção enunciativa/corporal. Deve-se notar que é a instância do fiador que dá acesso a esse mundo ético, por exemplo, o mundo ético das celebridades ou dos esportistas etc.

O termo incorporação designa a maneira com que o enunciador se apropria desse *ethos* sob três registros vigentes

- A enunciação da obra confere uma “corporalidade ao fiador”, ou seja, ela lhe dá um corpo.
- O coenunciador incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se remeter ao mundo habitando seu próprio corpo.
- As duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2015b, p. 18).

Em suma, o *ethos* discursivo está intimamente vinculado à enunciação. Entretanto, nada impede de a audiência construir representações do locutor antes mesmo que este venha a falar. Nesse caso, o autor formulou o conceito de *ethos* pré-discursivo (ou prévio). Têm-se, ainda, os conceitos de *ethos* dito e *ethos* mostrado: o primeiro corresponde ao fato de o enunciador evocar a própria enunciação (“sou honesto”, “sou alguém que lhes quer bem”); o segundo implica no que é realmente é mostrado, isto é, o resultado de sua enunciação, que ratifica ou retifica o *ethos* prévio. Maingueneau (2015b) chama a atenção para o fato de que essa distinção não tem uma definição clara, pois é impossível estabelecer uma fronteira entre o *ethos* dito, o sugerido e o mostrado pela enunciação. Portanto, o *ethos* efetivo, que é de fato construído pelo co-enunciador, resulta da interação de diversas instâncias.

Nesse sentido, note que a conjuntura histórica é um componente essencial para sustentar o regime do *ethos*, pois o que não nos possibilita uma associação cultural e um conhecimento enciclopédico pode se perder no caminho de uma cena de enunciação. Dessa forma, o *ethos* híbrido, que mistura traços culturais de comunidades imaginárias, pode não propiciar uma consistência de eficácia social a uma apresentação formalizada, dando-lhe um sentido no empenho dos atores sociais em legitimar o quadro cênico de suas atividades.

O *ethos* também pode se autenticar através de um corpo que passa por constantes avaliações sociais. Por exemplo, alguém que exponha o corpo o faz de acordo com o seu posicionamento e as representações da comunidade na qual se inscreve para validar a cena da enunciação.

A incorporação ocorre quando a instância do fiador é apropriada pela audiência e lhe associa esquemas autorizados e desautorizados, que estão distribuídos em sociedade. Um indivíduo pode representar (ser o fiador) uma coletividade quando se coloca como “porta-voz” social, alguém que fala em nome de uma comunidade. O caráter e a corporalidade desse porta-voz podem ser *delegados*, visto que o próprio coletivo o designou para assumir a frente de uma causa; ou *inspirados*, quando um indivíduo se autodenomina mensageiro, um enviado para a defesa de uma causa (MAINGUENEAU, 2020).

Análise da canção

“Salve Geral” é a canção abre-alas do disco *Corpora* (2015). Seleccionada como o primeiro *single* para a divulgação do mais recen-

te trabalho de estúdio, a banda assegurou que a faixa caracteriza-se como um “xirê para Exú”² (palavra iorubá que, no candomblé, significa “roda” ou “dança” para evocação dos orixás).



Figura 1 – Letra da canção de Salve Geral

- 2 Afirmação retirada na publicação *Orgulho cismado: a criação do afro-popfuturismo brasileiro em “Corpura”, novo disco do Aláfia*, de 11 set. 2015 “É no pop que ela desagua, mas até chegar lá tem muita teoria, muito estudo e muitas camadas a se decifrar. Uma delas é a ordem das músicas, que respeitam o xirê, a convocação dos orixás no candomblé. A primeira canção, ‘Salve Geral’, representa Exú e uma faixa após a outra traz, seja nas claves da percussão ou no discurso, características desses orixás”. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/rnnpvx/alafia-corpura-lancamento-2015>. Acesso em 15 abr. 2020.

Iniciemos pelo título, que é bastante sugestivo. A interjeição “salve” (saudação, cumprimento, que significa “olá!”), provavelmente popularizada com a vinda de imigrantes italianos para o Brasil no início do século XX, com o tempo foi incorporando outros sentidos. “Salve geral” é uma gíria surgida no contexto de presídios brasileiros, em que os chefes das organizações criminosas emitem um “alerta geral”, uma ordem coordenada que deve ser cumprida por todos aqueles que pertencem àquela facção (soldados). Em geral, trata-se de uma ordem que implique violência durante a execução de um plano em represália ao poder público, com o intuito de pressionar o governo para os grupos em questão conseguirem melhorias nos seus respectivos presídios ou em relação a outras reivindicações³.

Depreende-se que a canção se inicia apoiada em uma expressão cristalizada no imaginário popular, ou seja, trata-se de uma cena validada em algumas comunidades discursivas, a dos “salves”, com um tom de aviso sobressaltado, um salve direcionado à negação derivada da política colonizadora, para que ocorra uma reação afrodiaspórica frente aos comportamentos, hábitos e suportes que remetem à situação escravagista. O “salve” também se configura como um manifesto, dadas suas características de se estabilizar como uma mensagem que exprime uma maneira muito persuasiva de expor algum tipo de conflito e uma conduta de autoafirmação e convicção.

A respeito dos manifestos, Barroso (2007) informa que os movimentos vanguardistas de arte do começo do século XX utilizavam esse gênero para tornarem públicas as ações conjuntas dos

3 A esse respeito, pode-se assistir, por exemplo, ao filme *Salve geral* (2009), do diretor Sérgio Rezende e/ou ler *A guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil* (2018), de Bruno Paes Manso e Camila Nunes Dias. Em ambos os casos, são abordados a motivação e o desenvolvimento dos salves.

grupos artísticos, canalizando o que estava sendo discutido entre os artistas, e levando essa discussão com o grande público. Além da questão de publicizar suas ideias, os grupos artísticos utilizavam esse meio de comunicação para apresentar o que a autora chama de “realização – os princípios do fazer artístico”:

Os manifestos são meios de difusão das reflexões dos artistas a respeito da arte – conceitos, técnicas, aspectos ligados à fruição da obra. As realizações, as obras de arte, são ali explicadas e interpretadas pelo artista para a sociedade, que começa a ver a arte de outro modo, reconhecendo valores estéticos onde antes não era possível (BARROSO, 2007, p. 158 - grifo da autora).

A partir do momento em que as vozes negras que foram silenciadas assumem quase que a obrigação moral de contar seu ponto de vista através de práticas criativas e literárias, bell hooks⁴ (1989, p. 42) afirma que os afrodiaspóricos assumem o lugar do “eu próprio”, não de objeto: “sujeitos são aqueles que têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas próprias histórias”. O rompimento com a colonização é iniciado a partir do momento em que os afrodiaspóricos se colocam como o centro de sua própria história ao se opor à categorização do Outro “indomável”, “indolente” e “aculturado”.

Nessa toada, um salve abre os caminhos (Aláfia, em iorubá, assim como anunciado anteriormente) para que possibilidades sejam repensadas e estruturas possam ser reformuladas, a partir da

4 Nascida Gloria Jean Watkins, a professora e escritora norte-americana bell hooks adotou o pseudônimo como uma forma de homenagear os sobrenomes da mãe e da avó. A grafia em letras minúsculas é justificada pela própria autora: “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”.

união de sujeitos que se identificam em alguma situação subalterna e condições subumanas, sem ter os seus direitos reconhecidos em uma conjuntura. O salve é, portanto, uma convocação generalizada às resistências de populares, a fim de afirmar um posicionamento perante algum tipo de poder.

Sobre a resistência negra existente ao longo do processo de formação nacional, Gonzalez (2020) menciona a República Negra de Palmares; os movimentos urbanos armados, como a Revolta dos Malês; e os movimentos de libertação nacional, como Revolta dos Alfiates, Confederação do Equador, Sabinada, Balaiada, Revolução Praieira. Desse modo,

Qualquer que fosse o objetivo do movimento – seja a tentativa de implantação e criação de um regime democrático e igualitário sociopolítico e econômico ou visar novas formas de organizações sociopolíticas e jurídicas no país –, a população estava sempre presente na requisição, dando o seu proceder e engrossando o coro e a caminhada, mesmo que nunca tenham recebido os benefícios e o devido tratamento obtido pelos demais setores brancos da sociedade brasileira (GONZALEZ, 2020, p. 52 – grifos da autora).

Em síntese, é na ebulição de um salve que se desenrola uma mobilização.

Em relação às coordenadas pessoais, temporais e espaciais (dêixis), podemos começar pelas pessoas do discurso. Nos versos (1), (2) e (3), depreende-se um enunciador coletivo, marcado pelo pronome possessivo da primeira pessoal do plural “nosso(s)/ nos-sa(s)”; no verso (4), entra em cena o coenunciador desse discurso,

marcado pelo pronome pessoal você: “E você não escapa do choque”. Esse diálogo ocorre ao longo de toda a letra, por exemplo, (5) “Com a **nossa** rapa *você não é capaz*”. Deve-se observar que esse *nós* não é mencionado formalmente, nem tampouco se define o *você*. De qualquer forma, emergem desde já um discurso Mesmo e um Discurso Outro, numa relação de oposição, de embate direto: *nós versus você*.

Contudo, na estrofe seguinte (versos 6 a 8), esse “nós” começa a aparecer, devido às coordenadas espaciotemporais que, em termos da cenografia, são a cronografia e a topográfica: (6) *Nós estamos além desse mapa/* (7) *Não cabemos na tua ampulheta/* (8) *Não vestimos tampouco esta roupa.*

Maingueneau (1989) pondera que há dois tipos de abordagem para considerar a ocorrência da negação: a primeira é a negativa “descritiva”, em que o locutor descreve o estado das coisas; a segunda é chamada de negação “polêmica”, aquela que instaura uma oposição a uma afirmação anterior.

Repare que, embora o verso (6) seja uma afirmação, podemos parafraseá-lo como uma negativa, ou seja, **não** nos limitamos a esse mapa. A negação assinalada nesses versos implica uma polêmica⁵; o mapa, a ampulheta e a roupa são metáforas para indicar o tempo do interlocutor e a localização espacial proposta por este, mas também um determinado *ethos* esperado (uma roupagem, um

5 Reconhecida como a quarta hipótese em Gênese do Discurso, a polêmica é instaurada a partir da incompatibilidade semântica de posicionamentos em um determinado campo discurso. Essa capacidade define a interpretação e a tradução do enunciado do seu Outro nas categorias de seu próprio sistema de coerção semântica, uma espécie de “filtro” de uma determinada comunidade. Assim, a polêmica apreende o erro do seu adversário, estabelecendo tal enunciado como incontestável desvendando seu caráter violador a um determinado estatuto social, inaugurando, assim, um antagonismo discursivo.

comportamento, uma maneira de habitar o mundo), os quais são rejeitados pelo enunciador.

Ao recorrer a outros elementos que compõem o disco, como a imagem do encarte, a capa e as informações que temos verificadas ao longo do trabalho, é possível depreender que esse “nós” que enuncia é um afrodescendente. Assim, podemos inferir que estar “além do teu mapa” para o afrodiaspórico é uma autoafirmação de que as fronteiras políticas e culturais definidas por outrem não servem nem delimitam o afrodiaspórico, seja num nível mais imediato (um bairro, por exemplo), seja num nível global (um país, um continente); apesar de estar além dos limites impostos e desejados por outrem, o afrodescendente carrega consigo o solo africano, suas raízes. Adiante, temos que não caber na ampulheta do interlocutor pode ser um salve de que a história, a ancestralidade do enunciador não cabe no tempo estabelecido por esse Outro. Em outras palavras, a ancestralidade do enunciador não se iniciou com a chegada dos europeus à África, pois lá já havia culturas preexistentes. Ademais, essa ampulheta pode ser uma metáfora de que o tempo está acabando, uma contagem regressiva, o que também é rejeitado, pois os movimentos afrodiaspóricos existem e resistem, prova disso é que o enunciador canta seus versos desse lugar de sujeito de resistência. É preciso reconhecer ainda que há uma diáspora com todos os seus variados repertórios culturais e intelectuais, contribuindo para a formação de identidade nacional, e não simplesmente um povo que descende da miséria, da falta de oportunidade, da marginalização.

Nos versos seguintes (10 a 14) a rejeição a valores outros prossegue. Para além da aliteração que marca o ritmo duro dos versos, encontramos entidades religiosas que pertencem tanto ao cristianismo (demônios, capeta) quanto às religiões de matriz africana

(capa preta), como é o caso do Candomblé, mas também elementos que nos remetem tanto ao momento da escravização de povos africanos quanto à força armada do Estado atual (capitão, capataz). Com isso, mais uma vez o enunciador joga com a cronografia do discurso, ao marcar o passado e o presente não como coisas à parte, mas sim como um *continuum*.

O verso (17) “Será pouca ideia e reta” constitui-se uma espécie de síntese, pois o salve geral é a execução de plano, um ponto de não retorno para o diálogo, portanto, não se resolverá o problema na base do argumento, mas sim da ação. E, para isso, o enunciador elenca suas “armas”, seu “exército”, seu “campo de batalha” (versos 18 a 22). Aliás, os versos (19) e (21) nos conduzem a um ambiente urbano, cenário de uma cidade grande. No entanto, é preciso detalhar a presença de corpos celestes nos versos (22) “Nós te apagaremos sob a luz do sol” e (23) “Nós nos espelhamos no prata da lua”.

Na obra de Sun Ra⁶, o Sol é um astro que tem muito valor na cultura do Egito Negro, sendo simbolizado pelo deus Rá. A Lua é um astro de grande impacto não só para as ciências, mas também para culturas e religiões. No campo científico, a exploração do maior satélite natural da Terra nas missões espaciais, como o Programa Luna (1959-1976) e o Programa Apollo (1961-1972), alcançaram o fascínio popular ocidental em razão do episódio da corrida espacial travada pelos Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria (1945-1990). Com isso, impulsionou-se a produção e o consumo de literatura de ficção científica, colocando a Lua em um lugar de destaque em suas narrativas.

6 Pseudônimo de Herman Poole Blount (1914-1993), ficou conhecido por suas composições musicais, performances e por sua filosofia cósmica, mas sobretudo por ser o pioneiro no afrofuturismo.

No Candomblé, crê-se que as fases lunares influenciam a Terra em todos os aspectos, por exemplo, na colheita, na plantação etc. Como objeto da natureza, respeitar a transição da Lua é também reverenciar os Orixás, pois, como tudo no plano espiritual e terreno, as oferendas aos Orixás são atendidas de acordo com cada fase lunar. Portanto, o momento da revanche ocorrerá de acordo com o tempo da Lua e a permissão dos Orixás.

Sendo assim, pode-se dizer que a cronografia marca um passado de dominação e um presente de resistência, no qual se projeta um futuro sem imposições, silenciamentos e violências. Já a topografia se emoldura em regimes políticos brasileiros como Colônia, Império e República.

Retomando a topografia nos versos (19) e (21), que nos remete a um local caracterizado pela urbanização. Segundo o Michaelis (*s. d.*), “beco” é uma rua estreita e curta, com ou sem saída; ruela. O verbete originou várias expressões, como beco sem saída, desinfetar o beco, desocupar o beco. A primeira ilustra uma situação embaraçosa, complexa, de resolução difícil.

As ruas são palcos de muitas manifestações populares, artísticas, sociais e políticas. Por vezes, as ruas foram palcos de várias manifestações de resistência e desobediência civil frente a uma disparidade conflitante entre as ações do governo e as solicitações populares. Nas ruas, a voz do imperativo dos manifestantes ordena que “o seco ruído da rua”, um dos espaços onde sediará a retomada de consciência, se daria num silêncio conflituoso ao constrangimento da derrubada do poder hegemônico.

No verso (24), temos uma cena aparentemente lúdica, que é o ato de soltar/ empinar pipa. *A priori* descontraído e inocente, tal ato pode ser uma metáfora para manobras (desbicar), que servem tanto para atacar o oponente quanto para se defender ou fugir, e

armas (cerol — uma mistura de vidro moído com cola de madeira, o que torna a linha cortante e perigosa); além disso, “passar o cerol” é uma gíria para assassinar, matar.

No verso (25) “E a luta continua”, emitido com um coro de vozes conjurando uma prece incentivando uma reação e uma revolução, é uma frase que compete ao regime enunciativo aforizante, que tem “necessidade de ser um destaque marcante, atraindo a atenção do leitor” (MAINGUENEAU, 2014b, p. 27). Consta-se que a primeira ocorrência da frase pode ter sido em um discurso, em 1967, de Eduardo Chivambo Mondlane (1920-1969), líder revolucionário e ideólogo da nação moçambicana:

*Não há antagonismo entre as realidades da existência de vários grupos étnicos e a Unidade Nacional. Nós lutamos juntos, e juntos reconstruímos e recreamos o nosso país, produzindo uma nova realidade – um Novo Moçambique, Unido e Livre. **A luta continua!***

Posteriormente alçada a slogan, a frase foi incorporada às manifestações pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), partido político que tinha a figura de Mondlane na liderança durante o conflito que levou Moçambique à independência de Portugal, em 1975. Dado o seu caráter conciso, forte e de resistência, a frase foi alçada a título do livro do primeiro presidente de Moçambique, Samora Machel (*A luta continua*. Portugal: Afrontamento, 1974), desde então consta em diversas manifestações e lutas por direitos humanos. Para além de seu veio político, note que esse slogan tem circulado por produções artísticas realizadas por performances negros, como o músico jamaicano Big Youth (1949-) e a cantora e ativista sul-africana Miriam Makeba (1932-2008), além de produções cinematográficas em Hollywood (EUA).

Podemos trilhar pela vereda de que a cenografia que se cria na canção é a de um manifesto, mas com uma linguagem mais popular, mais periférica, voltada às ruas, com gírias e expressões próprias, ou seja, uma convocação para a luta, um salve, ao mesmo tempo agressivo e poético. No quadro que se pinta, podemos relacioná-la a um elemento recorrente na letra: a capoeira. Por muito tempo, não se soube ao certo se a capoeira era uma dança, um tipo de luta ou artes marciais, com isso, na história do Brasil, a capoeira driblou a censura para se tornar um patrimônio cultural séculos depois.

Nessa cenografia difusa, o enunciador enfatiza o que não aceita mais, quem é seu exército, qual é o seu campo de batalha, quem são “nós” e “você” (Outros). Com isso, o recado tem como destinatário tanto os semelhantes quanto os diferentes: aos primeiros, um chamado de conscientização; ao segundo, um alerta, um aviso, uma ameaça. A coletividade desse “nós” é reforçada em afirmações como “nossa rapa”, uma investida de identidade que se materializa para legitimar uma ação em uma dada conjuntura. O léxico *rapa* é polissêmico, mesmo assim os dicionários correntes não trazem a acepção empregada na canção Salve Geral. Trata-se de um coletivo, um grupo de pessoas, como a abreviação de “rapaziada”, conforme consta em *Rap da Rapa*⁷, de Ademir Lemos (1991), cuja letra alude à liberdade da rapaziada que frequentava bailes funks na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, a ideia de *rapa* traduz a chegada de um grupo munido de muita coragem e determinação, disposto a assumir o controle (*nossa rapa é muita treta*), contrapondo-se às normas vigentes. A grande rapa afrodiaspórica retoma sua voz para transgredir sua designação de mero objeto para defender sua integridade humana como sujeito.

Ainda, é possível depreender outros agentes que surgem no decorrer da canção para ajudar a somar na atitude de concretizar

7 O refrão da canção é: “Olha a rapa, olha a rapaziada, deixa a rapa, deixa a rapaziada”

o manifesto de resistência. No verso (18), os *deuses* e *chapas* são substantivos que podem ser entendidos enquanto aliados: proteção divina e companheiros de lida e luta, respectivamente. *Chapa* é uma expressão regional utilizada para referir-se a um companheiro/amigo, assumindo a conotação de camarada, um léxico comum de militância política, uma interpelação que demonstra um sentimento de companheirismo e simpatia para/com o indivíduo.

Silva Junior (2008) informa que os primeiros aparatos jurídicos adotados no Brasil, em vista de assegurar o domínio branco sobre a população negra, condenavam as práticas religiosas de matriz africana, principalmente a de cultuar inúmeros deuses, punindo e criminalizando esses ritos com penas capitais exploratórias aos negros. A retaliação pelos séculos de intolerância terá o axé concedido pelos deuses.

Nota-se curiosamente que, ao contrário da coletividade do enunciador, o propósito de se apontar um Outro não ocorre da mesma maneira: a colonização por si só já é uma unidade exclusiva do Outro, embora o projeto de colonização tenha contado com a ajuda de alguns aparelhos ideológicos e repressivos.

A propriedade do enunciador/coenunciador repousa nos chamados grupos nominais, ou seja, nomes atribuídos ao longo da letra da canção para legitimar o seu valor. A alteridade eu-outro é amplamente reforçada pelo indício de conformidade nos versos (1) e (2), a respeito de um incidente (3), um reconhecimento coletivo sobre alguma dissidência provocada por esse Outro, além da ocorrência interdiscursiva inscrita pela negação (4).

Os substantivos para compor o grupo nominal que categoriza o eu afrodiaspóricos são **toque**, **contas** e **fió**, os quais remetem à religiosidade de matriz africana, ao passo que qualquer caminho iniciado deve ser protegido e guiado pela força da ancestralidade.

No Candomblé, o toque é a primeira relação com o mundo desde o ventre materno, sendo utilizado como um canal de comunicação que facilita o contato com cada Orixá. O ritmo cadenciado do atabaque, instrumento percussivo utilizado nas dependências do terreiro para fins de obrigações religiosas, atua como elemento coordenador, organizando a psique e espiritualidade da pessoa. Por sua vez, as contas são usadas em modalidades de consultas divinatórias com o intuito de conversar com os Orixás sobre a busca por orientações acerca de desafios e problemas terrenos enfrentados. O fio é representado pela guia que representa o grau de iniciação de uma pessoa no Candomblé e a nação à qual pertence.

Os elementos que compõem o grupo nominal caracterizado pelo Outro/ colonização são aludidos por nomes que fazem parte do discurso militar e religioso: demônio, capeta, capitão, capa preta, capataz, que são aparatos relativos à contenção de qualquer tipo de organização e emancipação civil dos descendentes africanos.

É preciso distinguir duas maneiras de enunciar as marcas de tempo dos verbos ligados à situação de enunciação. A esse propósito, Maingueneau (2013) sinaliza dois planos de enunciação: o embreado e o não embreado. No plano embreado, os elementos organizam-se em torno da situação de enunciação demarcando não somente os embreantes, mas também as marcas da presença do enunciador, como apreciações, interjeições, exclamações, ordens, interpelação do coenunciador etc. Em contrapartida, o plano não embreado procura constituir em um universo autônomo fora de uma situação de enunciação, embora os enunciados não embreados tenham enunciador e coenunciador e se originam em um momento e lugar particulares. Dito de outra forma, não há ocorrência do par *eu-você* e tampouco há verbos fazendo referência ao momento da enunciação.

Em relação à subjetividade enunciativa, Maingueneau (2013) afirma que a modalização enunciativa indica o meio pelo qual o

enunciador expõe seu ponto de vista ao coenunciador e ao conteúdo da instância enunciativa, ou seja, desempenha o papel de centro dêitico para servir como referência aos dêiticos espaciais e temporais.

O *ethos* discursivo do cancionero aparece marcado pela incisiva presença do discurso direto. Nesse sentido, o verso (3) indica que a consciência já está estabelecida no grupo e que não há espaço para observar a situação ignorada em relação às mazelas provocadas pela colonização. Os versos (6 a 10), (11), (23) descrevem como acontece a tomada de posse da consciência afrodiaspórica e do sentimento de pertença, pela negação do espaço, do momento, dos estereótipos difundidos a respeito do negro. Também adquire a negação no sentido figurado da violência (decapitar), especificamente em razão de restituir as próprias crenças e relações com a espiritualidade e abdicar ao cristianismo (*Decapitamos o teu capeta*).

Os versos (12 a 14), (22) e (24) indicam as condutas que serão efetivadas para materializar uma realidade na qual a consciência esteja evidente: dizimar os agentes que instituem as forças militares, remetendo-os às figuras coloniais e jurídicas, explanando a derrota do poder dominante às claras, evocando a força da natureza representada pela força e iluminação solar.

Se, nessa cenografia monologal que simula um diálogo entre um enunciador coletivo e um você, emerge um *ethos* do enunciador pelos seus feitos e desejos, ao coenunciador são atribuídas algumas características. Por exemplo, no verso (5), cita-se a força da rapa por sua união, com isso, lança-se um desafio ao “você” (coenunciador), a saber, escapar da capoeira, ainda que este tenha utilizado todo o aparato jurídico e policial para que a prática do esporte afro-brasileiro incriminasse seus adeptos. Tal qual a ciranda, pratica-se capoeira em roda (roda-viva), o que a torna dinâmica e infinita, pois aglutina gerações de jogadores.

Considerações finais

Através da canção, é possível que o cancionista-enunciador situe uma cenografia que seja adequada e projete um *ethos* discursivo propenso a invocar memórias discursivas a fim de que se estabeleça o vínculo entre os diversos discursos que circulam em uma determinada sociedade. Neste sentido, as canções são compostas de enunciados que se relacionam numa determinada conjuntura social e histórica e retomados constantemente definidos por um espaço e por um tempo.

A expressão artística introduzindo a temática do Afrofuturismo no álbum *Corpura* (2015) foi a estratégia que a banda paulistana Aláfia adotou para evidenciar o comprometimento do grupo com questões do passado, presente e futuro negro através do resgate da tradição religiosa de matriz africana. Vimos que a canção *Salve Geral* permitiu ao enunciador estabelecer uma cenografia adequada a um chamamento, um manifesto afrofuturista, a qual clama por uma nova perspectiva de se colocar, de se ver, de se interpretar no e em um mundo no que tange a resgatar tanto as mazelas sofridas quanto os episódios de resistência. O *ethos* discursivo coletivo se apresenta engajado disposto a conscientizar o povo afrodiaspórico no que diz respeito a quebrar as expectativas de comportamento e a uma maneira de habitar o mundo imposto pela colonização. A força do coletivo moldura que essa atitude deve ser feita em conjunto, pensando em todo o cuidado em como afetar o seu semelhante de modo consciente e didático.

Este artigo demonstra como o Afrofuturismo é um local de obstinação promissora em diversas áreas de análise — sobretudo em relação ao campo de investigação da Análise do Discurso francesa em sua vertente enunciativo-discursiva. Este tema também pode ser amplamente discutido a partir de outras categorias de análise pertinentes para inferir o discurso e a imagem que emergem dessa prática artística.

Referências

- ASANTE, Molefi K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 4).
- BARROSO, Ana B. P. C. *A mediatização da arte*. 333f. Tese (Doutorado em Comunicação) pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/6619>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. In: DERY, Mark (ed.). *Flame wars: the discourse of cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994. p. 179-222.
- ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (org.). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Provisório Permanente Produções, 2015. p. 44-61.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Flávio Rios e Márcia Lima (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 49-54.
- hooks, bell. *Talking back: thinking feminist, talking black*. Boston: South End PRESS, 1989.
- KABRAL, Fábio [Afrofuturismo] *O futuro é negro – passado e o presente também*. 24 mar. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@kabrall/afrofuturismo-o-futuro-%C3%A9-negro-o-passado-e-o-presente-tamb%C3%A9m-8f0594d325d8>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o ethos*. São Paulo: Parábola, 2020a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015a.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.;

- SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015b. p. 11-19.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. M. C. P. Souza-e-Silva; Décio Rocha. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2013.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 1984/2008.
- MAZAMA, A. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 111-127. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 4).
- SANTOS, José A. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO JR. (org.). *Desvendando a história da África*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 181-194.
- TEDxFortGreeneSalon - Ingrid LaFleur - Visual Aesthetics of Afrofuturism. Youtube. *TEDx Talks*, 25 set. 2011, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x7bCaSzk9Zc>. Acesso em: 18 out. 2021.
- WOMACK, Ytasha. Cadete espacial. In: FREITAS, Kênia (org.). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Provisório Permanente Produções, 2015, p. 26-43.