

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

HELENA LUCAS RODRIGUES DE OLIVEIRA

**DELIRANDO O PRESENTE: O ETHOS DISCURSIVO EM CANÇÕES
AFRODIASPÓRICAS - PERSPECTIVA AFROFUTURISTA**

MESTRADO EM LINGUÍSTICA APLICADA E ESTUDOS DA LINGUAGEM

SÃO PAULO

2021

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

HELENA LUCAS RODRIGUES DE OLIVEIRA

**DELIRANDO O PRESENTE: O ETHOS DISCURSIVO EM CANÇÕES
AFRODIASPÓRICAS - PERSPECTIVA AFROFUTURISTA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, sob a orientação da Professora Dra. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva.

SÃO PAULO

2021

048 Oliveira, Helena Lucas Rodrigues de
Delirando o presente: o ethos discursivos em
canções afrodiaspóricas - perspectiva afrofuturista.
/ Helena Lucas Rodrigues de Oliveira. -- São Paulo:
[s.n.], 2021.
121p. il. ; cm.

Orientador: Maria Cecília Perez Souza-e-Silva.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da
Linguagem.

1. Análise do Discurso Francesa. 2. Ethos
Discursivo. 3. Afrofuturismo. 4. Música Brasileira.
I. Souza-e-Silva, Maria Cecília Perez. II. Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, Programa de
Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e
Estudos da Linguagem. III. Título.

CDD

Autorizo a divulgação do texto completo em base de dados especializadas e a reprodução total ou parcial, por processos de fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos ou científicos, desde que citada a fonte.

Banca examinadora

Dedico este trabalho à minha ancestralidade
matriarcal: Joana, Sebastiana, Margarida,
Maria e Elisa.

Agradeço à Capes pelo apoio financeiro, sem o qual este trabalho não seria possível.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, a Cecílinha, pela recepção ao Atelier, sempre solícita desde a primeira vez em que visitei o seminário do grupo. Nos últimos tempos, foi incentivadora e muito paciente pelo meu desempenho em elaborar esta dissertação.

À professora Silma Ramos Coimbra Mendes, desde os tempos de COGEAE, sempre muito curiosa, prestativa e uma grande entusiasta em nosso grupo. A cada avanço que apresentava na pesquisa, ela vibrava de encantamento. Obrigada pelas contribuições teóricas e pela gentileza. Ela é a nossa “fada madrinha”.

Ao professor Luis Rodolfo Cabral Sales, em três momentos muito especial: como colega no grupo Atelier; nas viagens de ônibus até o final da Paulista falando sobre cantoras pops, realities shows e episódios da vida; pela participação na banca de Qualificação, a qual fiquei muito honrada.

Aos demais colegas e amigos do Grupo de Pesquisa Atelier pelas trocas durante o seminário, pelos esclarecimentos teóricos, pelos almoços/café; pelos bolos e pães de queijo compartilhados nas cantinas “de cima” e “de baixo”: Lais Queiroz, Suelen Marcolino, Débora Araújo, Ana Paula, Vanessa, Rosinélio, Ariane: muito obrigada!

Ao Edgar Godoi Gabriel, pela revisão e trocas muito bem pontuais e esclarecedoras. Obrigada pela paciência, fiquei muito lisonjeada pela oportunidade de te conhecer e aprender com você, ainda que no ambiente digital.

À Maria Lúcia Reis, a Malu, pelo profissionalismo como secretária do LAEL e pela atenção às nossas dúvidas e solicitações.

Ao corpo docente da PUC que eu tive prazer em conhecer, aprender e apreender as diversas reflexões acerca do nosso tempo, em especial: Profa. Dra. Ângela Cavenaghi T. Lessa, Profa. Dra. Fernanda Liberali e Profa. Dra. Mara Sophia Zanotto.

Às mulheres da minha família: minha mãe Elisa Lucas Rodrigues, minhas tias Isabel Cristina Lucas Rodrigues (Bela) e Margarida do Nascimento (Gaída), minha irmã Heloisa Lucas Rodrigues de Oliveira, entre acertos e desacertos, conseguimos nos dar espaço e respeitar o momento de nossas particularidades e, ao mesmo tempo, firmamos nossa união.

Aos meus amigos Maricélia Ribeiro Franco, Raissa de Souza Lopes Paulo, Lara Samara Mello, Renan Leonard Ferraz, Eduardo Morato e Rafael Oliveira: longe ou perto, pude sentir o incentivo e o orgulho de vocês quando falava do meu projeto e, agora, dissertação. Obrigada por entenderem certos momentos em que eu precisava me isolar do mundo. Sou grata por cada momento de “resgate”, conselhos, cervejinhas e espetinhos.

Ao meu companheiro de vida Jefferson Gonçalves Pereira. Pelo apoio, pelo incentivo e por proporcionar um espaço e um tempo para que eu escrevesse esta dissertação. Sua atenção, zelo e carinho e seu amor foram combustíveis para a minha coragem, o meu enfrentamento e o meu engrandecimento.

Ao meu primo Vicente Rosa por proporcionar um momento que deveria ser “parada obrigatória” para as famílias negras: o de organizar encontros dos nossos, a família Machado, rememorando nossas raízes e celebrando a nossa ancestralidade.

Ao Bilu (in memorian), Lindinha, Bob e Mingau. Os animaizinhos sabem te acalmar quando você se encontra catatônica em frente a uma tela branca.

Aos companheiros e às companheiras do Cursinho Popular São Mateus em Movimento; aos responsáveis pelo espaço da Favela Galeria (São Mateus – São Paulo/SP).

Aos companheiros e companheiras do projeto E2C, em especial ao professor Wagner Miranda e aos colegas Maurício Pazz e Erica Pereira.

Ao mestre Fabio Leandro, um dos membros da banda Aláfia, pela conversa que tivemos no dia em que eu prestigiei sua apresentação no Jazz Restô e Burgers. Naquele exato momento começou meu interesse no então desconhecido e tampouco explorado Afrofuturismo.

*Se wo were fi na wosan kofa a yenki [Não é
tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu]*

(Provérbio – Akan)

*Toda pessoa preta é uma pessoa deslocada de
seu tempo*

(Augusto Oliveira)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar a construção do ethos discursivo nas canções do álbum *Corpura*, da banda paulistana Aláfia. Em 2015, a banda venceu a categoria “Apostas” do Prêmio Natura Musical, o que resultou no lançamento desse álbum. Dado que essa obra tem como propósito ressaltar a herança africana na formação da identidade nacional brasileira, pontuando a necessidade de se observar como as experiências sociais contemporâneas da população negra brasileira dialogam com o passado e se projetam para o futuro, lançou-se a hipótese da existência de uma Tríade da (re)tomada de consciência, que consiste nas três canções que compõem o *corpus* de referência: Salve Geral, Preto Cismado e Proteja seu Quilombo. Além das letras, o projeto artístico do encarte e dos convites de lançamentos dos singles também são analisados com o intuito de verificar a valência genérica e o agenciamento. Para isso, recorreu-se ao quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso Francesa, em sua vertente enunciativo-discursiva, sobretudo aos trabalhos de Dominique Maingueneau, em que se encontram os conceitos de Primado do interdiscurso, simulacro, cena da enunciação e ethos discursivo. Os resultados mostram que a hipótese da Tríade da (re) tomada de consciência se confirmou e dessas canções emerge um ethos discursivo que se pode equipará-lo aos princípios do afrofuturismo, ou seja, que convoca, demarca e reforça um lugar de possibilidades no presente para efetivar um futuro a partir da reconstrução de episódios históricos do passado.

Palavras-chave: Análise do Discurso Francesa. Ethos discursivo. Afrofuturismo. Música brasileira. Banda Aláfia.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the construction of the discursive ethos in the songs from the album *Corpura*, by Aláfia, a music band from São Paulo. In 2015, the band won the “Betting” category of the Natura Musical Award, which resulted in the release of this album. As this work aims to highlight the African heritage in the formation of the Brazilian national identity, expressing the need to observe how the contemporary social experiences of the Brazilian black population dialogue with the past and project themselves into the future, the hypothesis of existence of a Triad of (re)awareness, which consists of the three songs that make up the reference corpus: *Salve Geral*, *Preto Cismado* and *Proteja seu Quilombo*. In addition to the lyrics, the artistic design of the booklet and the invitations for the singles' releases are also analyzed in order to verify the generic valence and the agency. For this, we used the theoretical-methodological framework of French Discourse Analysis, in its enunciative-discursive aspect, especially the works of Dominique Maingueneau, in which the concepts of Primacy of interdiscourse, simulacrum, scene of enunciation and discursive ethos are found. The results show that the hypothesis of the Triad of (re)awareness was confirmed and from these songs a discursive ethos emerges that can be compared to the principles of Afrofuturism, that is, that summons, demarcates and reinforces a place of possibilities in the present to realize a future based on the reconstruction of historical episodes from the past.

Keywords: French Discourse Analysis. Discursive Ethos. Afrofuturism. Brazilian Music. Aláfia Band.

Lista de ilustrações

Figura 1 — Capa do álbum <i>Corpura</i> (2015 - YB Music/Natura Musical).	65
Figura 2 — Página do encarte com Salve Geral (2015 – YB Music/Natura Musical).....	67
Figura 3 — Página do encarte com Preto cismado (2015 – YB Music/Natura Musical). ..	77
Figura 4 — Página do encarte com Proteja seu quilombo (2015 – YB Music/Natura Musical).....	87
Figura 5 — Capa dos <i>singles</i> Corpura e Adinkras (2015 – YB Music/Natura Musical). ...	95
Figura 6 — Divulgação do <i>single</i> Salve Geral (2015 – Natura Musical).....	100
Figura 7 — Divulgação do <i>single</i> Preto Cismado (2016 – Natura Musical/ Revista Vice).	102
Figura 8 — Eduardo Brechó recita Proteja seu Quilombo.....	107

Lista de Quadros

Quadro 1 — Ethos discursivo.....51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 — CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	21
1.1 A diáspora africana nas Américas: sujeitos, culturas e experiências	21
1.2 Afrocentricidade	26
1.3 Afrofuturismo	30
CAPÍTULO 2 — ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA COMO PRESSUPOSTO TEÓRICO-METODOLÓGICO	35
2.1 O primado do interdiscurso	35
2.2 A polêmica como interincompreensão	37
2.3 Do discurso à prática discursiva	39
2.4 Práticas intersemióticas	41
2.5 Cenas de enunciação	41
2.5.1 Cena englobante	42
2.5.2 Cena genérica	43
2.5.3 Cenografia	46
2.6 Ethos discursivo	48
2.6.1 A incorporação	49
2.6.2 Agenciamento	52
CAPÍTULO 3 — SOBRE O OBJETO DE ESTUDO	55
3.1 A influência do gênero canção na cultura afrodiaspórica brasileira	55
3.2 Natura Musical: a cultura de paz e diversidade em compromisso com a música	57
3.3 Aláfia: abrindo os caminhos para o reconhecimento de alma e fé	59
3.4 <i>Corpura</i> : o subjetivo encontro do outro em mim	61
3.4.1 <i>Corpura</i> : o álbum	62
3.4.2 Recortes e composição do <i>corpus</i> de referência	63
CAPÍTULO 4 — ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> DE REFERÊNCIA	65
4.1 A tríade da (re)tomada de consciência	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

INTRODUÇÃO

Em 1994, o teórico da literatura Mark Dery editou *Flame Wars: the discourse of cyberculture*, obra em que explorou como a cibercultura, 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. 16 — 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. 16 — 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, coletivos formados por artistas negros de várias partes do mundo aderiram às temáticas afrofuturistas como uma representação cultural, tanto que as 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.

Ao buscar os termos “afrofuturismo” e “afrofuturista” nas ferramentas de busca de trabalhos acadêmicos (Google Scholar, Capes Periódico, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), pudemos observar que o afrofuturismo tem sido o eixo central de trabalhos com arcabouços teórico-metodológicos distintos. Entre eles, podemos citar os estudos sobre as concepções artísticas a partir de uma perspectiva decolonial (ÁVILA, 2015; BUROCCO, 2019); na produção da estética afrofuturistas em técnicas de design (SILVA; SANTOS; AMSTEL, 2020); numa proposta interdisciplinar em atividades de educação física e na cultura corporal de movimento (BRAVALHERI, 2020); pelo viés da prática de organização em ambientes urbanos no que tange à luta por moradias (PATERNIANI, 2019); em Estudos Culturais, sobretudo no tratamento da temática como um mecanismo de representatividade da cultura e narrativas negras (FREITAS; MESSIAS, 2018; SILVA; QUADRADO, 2016; SANTOS, 2018) e formação de identidades (DIAS; RODRIGUES, 2021; VAZ; BONITO, 2019); na Educação, contemplando abordagens criativas e inovadoras no trato da diversidade etnicorracial (ROCHA, 2020); no âmbito literário, investigando as ocorrências da temática atrelada à ficção especulativa na literatura brasileira contemporânea (SOUZA, 2019; RANGEL, 2016); além de trabalhos relacionados ao campo da produção cultural, mais especificamente a análise da recepção de artigos valorativos referentes ao território fictício de Wakanda, presente na cultura das histórias em quadrinhos do super-herói Pantera Negra, que teve uma versão cinematográfica em 2018 (SANTOS, 2019).

Ao que tudo indica, esta dissertação inaugura a abordagem do afrofuturismo pela perspectiva da Análise do Discurso Francesa, em sua vertente enunciativo-discursiva, tal qual tem sido desenvolvida por Dominique Maingueneau (vários).

Durante a graduação na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), a Análise do Discurso despertou em mim o interesse em aprofundar minha trajetória acadêmica. Por isso, em julho de 2017, decidi me inscrever no curso de especialização “Análise do Discurso: o que é, como se faz? Leitura e escrita”, oferecido pela então Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão (Cogeae) e atual Educação Continuada da PUC-SP. O curso foi ministrado pela professora Dra. Silma Ramos Coimbra Mendes, que me convidou para acompanhar (como ouvinte) as aulas do Grupo de Pesquisa Atelier Linguagem e Trabalho (PUCSP/CNPq) em 2018, sob a orientação da professora Dra. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva.

A linha de pesquisa Linguagem e Trabalho tem três vertentes: (1) Estudos discursivos em abordagens discursivas: Linguística Sistêmico-Funcional, Análise Crítica do Discurso e Linguística de Corpus; (2) Estudos textuais e discursivos em abordagens enunciativas: Análise Dialógica do Discurso e Análise do Discurso Francesa – e na perspectiva do Interacionismo Sociodiscursivo; e (3) Estudos da Língua em Uso, com base na Linguística de Corpus.

O Grupo de Pesquisa Atelier L&T se situa na segunda vertente de estudos, abarcando múltiplos trabalhos, com o objetivo de identificar a linguagem efetivamente utilizada em dispositivos de comunicação, bem como detectar parâmetros e padrões de registros e usos em determinadas ordens interculturais.

Encontrado o espaço de acolhimento graças à recepção das professoras Silma e Maria Cecília, não hesitei em lançar uma proposta diferente da qual havia trabalhado durante o curso de especialização, que resultou do reaproveitamento do trabalho final de graduação e que envolvia a participação de mulheres em batalhas de MCs. Com isso, decidi que era hora de colocar o afrofuturismo na rota de estudos do Grupo Atelier.

Embora seja uma tarefa complexa apreender o afrofuturismo nos “moldes” da Análise do Discurso Francesa, dada a sua variedade de interpelação, a vivência no grupo de pesquisa trouxe um sentimento de orgulho e confiança para fazê-lo, por conta do caráter diversificado dos temas trabalhados, os quais tinham como objetos de estudo *corpora* distintos – inclusive uma pesquisa com foco nas questões raciais (ARAÚJO, 2021), que analisou as cenas validadas a partir de um conflito racial enfrentado nos Estados Unidos da América, musicalizado pela intérprete afro-estadunidense Billie Holiday, em *Strange Fruit* (1939).

Reconhecer que, em um único grupo, há pesquisas que dissertam sobre desdobramentos raciais e vivências afrodiaspóricas a partir da perspectiva de Análise do Discurso Francesa é um grande avanço, pois demonstra que o LAEL/PUC-SP e o Grupo Atelier L&T incumbiram-se de uma grande responsabilidade política, ao assumir a agenda antirracista, um compromisso social que há décadas é pleiteado pelos movimentos negros brasileiros.

Dessa forma, escolhi abordar o afrofuturismo pela Análise do Discurso por intermédio do álbum *Corpora*, lançado em 2015 pela banda paulistana Aláfia, após esta vencer o concurso Natura Musical na categoria “Apostas”. Em virtude de o nome da banda significar, em iorubá, uma saudação correspondente a “caminhos abertos”, a expressão artística da banda tem como propósito 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.

Corpura é o segundo álbum da banda e conta com 11 faixas autorais, sendo boa parte delas composta por Eduardo Brechó, um dos instrumentistas e cantor do grupo. Além de Brechó, à época, a banda contava com mais 10 integrantes: Xênia França (voz), Jairo Pereira (voz), Alysso Bruno (percussão), Victor Eduardo (percussão), Lucas Cirillo (gaita), Pipo Pegoraro (guitarra), Gabriel Catanzaro (baixo), Gil Duarte (trombone, flauta), Filipe Gomes (bateria) e Fabio Leandro (teclado).

Para além da questão da musicalidade, que é influenciada por diversas vertentes da música negra americana, a banda se comprometeu a discutir 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 alcunha e responsabilidade em ressaltar a ancestralidade africana como matriz na formação da identidade nacional brasileira.

A partir da fusão base cosmológica da religião africana e pautas políticas e culturais, levantamos a hipótese de que a composição do álbum foi fundamentada na temática afrofuturista, de modo que se alinhe ao impulso de superar esse cenário de opressão e subjugação, vislumbrando novas formas de futuro otimistas para a comunidade negra. Nesse cenário, surgiu a necessidade de estudarmos mais detidamente a articulação de determinadas canções a serem difundidas comercialmente com a finalidade de apresentar o então recente trabalho da banda Aláfia.

Sendo assim, o objetivo desta dissertação é analisar a construção do ethos discursivo nas canções de *Corpura* (2015), ou seja, a projeção e legitimação da imagem do enunciador afrofuturista elaborado pelo coletivo artístico-musical, de modo a responder às seguintes questões:

- 1) Qual é a emergência de sugerir uma reflexão sobre a identidade afrodiaspórica?
- 2) Por que abordar a construção da identidade afrodiaspórica sob a perspectiva do afrofuturismo?

Como objetivos específicos, temos 1) analisar os discursos em concorrência com o discurso afrofuturista; 2) analisar os espaços onde o ethos discursivo afrofuturista se irradia; e 3) examinar os valores sustentados pelos fiadores da canção e as estratégias discursivas utilizadas pelos locutores para a construção da imagem de si.

Para compreender o modo com que as canções constroem, projetam e legitimam a imagem de si afrofuturista da banda Aláfia, o critério de composição do *corpus* de referência é baseado na nossa hipótese denominada **Tríade da (re)tomada de consciência**. A partir das

canções *Salve Geral*, *Preto Cismado* e *Proteja seu Quilombo*, buscamos observar como o enunciador demarca seu posicionamento decorrente da memória discursiva no contexto da diáspora africana no Brasil. Com isso, levantamos a hipótese de que essa tríade busca a reconstituição discursiva do afrofuturismo, ao passo que é colocado em emergência uma história que quase foi dizimada ao longo dos séculos entre projetos de apagamento e aculturação. Assim, a tríade da (re)tomada de consciência convoca, demarca e reforça um lugar de possibilidades no presente para efetivar um futuro a partir da reconstrução de episódios históricos do passado.

Tendo em vista que o material artístico de *Corpura* mobilizou tanto o verbal quanto o não verbal, selecionamos 8 figuras que direta ou indiretamente se relacionam à corporalidade, ao mundo ético e aos atores sociais envolvidos na configuração artístico-cultural do referido trabalho da banda.

Esta dissertação tem quatro capítulos, sendo que o primeiro se divide em três seções. Iniciamos com a discussão do conceito de diáspora africana, ocorrida especificamente no continente americano. Depois, são apresentados os significados e as conotações desse processo de êxodo para, em seguida, retratar a especificidade desse fenômeno em relação à percepção dos africanos e seus descendentes sobre sua inserção nas Américas, principalmente em relação à tentativa de preservar seus costumes culturais e contar suas experiências do outro lado do Atlântico. Para isso, acionamos concepções notórias, como a de *dupla consciência*, postulada por William Edward Burghardt “W. E. B.” Du Bois (1998), a proposta de Gilroy (2001) sobre o *Atlântico Negro*, e as memórias do trauma da colonização que atravessam o racismo cotidiano relatado em *Memórias da Plantação*, por Grada Kilomba (2019). A segunda seção discorre sobre a afrocentricidade, uma epistemologia conceituada pelo professor Molefi Kete Asante, partindo da premissa de que os africanos são sujeitos centrais que atuam sobre a própria imagem cultural e os próprios interesses como seres humanos. Na terceira, tem-se a proposta de pensar sobre o afrofuturismo, um movimento pluricultural que se dispõe a resgatar e explicitar as múltiplas identidades da cultura diaspórica, para que as criações artísticas desse movimento resgate e ressignifique certos episódios históricos sob a ótica negra. Dessa maneira, são apresentadas as definições da multiartista Ytasha Womack, da acadêmica Lisa Yaszek e dos escritores brasileiros Fábio Kabral e Alê Santos a respeito do movimento. Por fim, são expostas as problemáticas levantadas pelo jornalista e mestre em comunicação brasileiro Carlos Calenti, pelo teórico e cineasta britânico-ganense Kodwo Eshun e pela pesquisadora estadunidense Alondra Nelson, no que tange à relevância de adotar a estética afrofuturista nas criações que se responsabilizem por contar a história negra de acordo com o seu protagonismo.

No Capítulo 2, apresentamos os pressupostos teóricos que sustentam a análise do *corpus* de referência, os quais se inserem na Análise do Discurso Francesa, tal qual formulada por Dominique Maingueneau (vários). Conforme consta no título desta dissertação, o ethos discursivo é uma categoria primordial para analisar as estratégias discursivas dos diferentes enunciadore, que buscam legitimar a maneira que os sujeitos engajados nas canções utilizam para se posicionar em relação aos temas revisitados em sua manifestação artística. Para atingir esse propósito, outros conceitos são acionados, como a hipótese do primado do interdiscurso, a noção do simulacro, o reconhecimento do discurso como uma prática intersemiótica e as cenas de enunciação.

No Capítulo 3, apresentamos o *corpus* de referência, que consiste em: 1) o encarte do álbum *Corpura* (2015), bem como suas imagens oficiais e registros relacionados à propagação do até então recém-lançamento da banda paulistana Aláfia, averiguando os eventuais desdobramentos intersemióticos dessas imagens em relação ao afrofuturo; 2) a apresentação da hipótese da Tríade da (re)Tomada de Consciência, estruturado como suporte de análise discursiva das três canções escolhidas: Salve Geral, Preto Cismado e Proteja seu Quilombo.

No Capítulo 4, analisamos o *corpus* de referência a partir do arcabouço teórico adotado. Em seguida, encontram-se as nossas Considerações Finais, onde apresentamos os resultados da pesquisa e travamos uma breve discussão acerca dos resultados.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Como um povo, nossas conquistas mais valorizadas e valiosas são as conquistas do Espírito. Com um espírito afrocêntrico, todas as coisas podem acontecer; É a fonte de compromisso revolucionário genuíno.

Molefi Keti Assante [1980?]

Em seu coração, o Afrofuturismo expande a imaginação muito além das convenções de nosso tempo e dos horizontes da expectativa, expulsando as ideias preconcebidas sobre negritude para fora do sistema solar. Seja por meio de histórias de ficção científica ou de uma excentricidade radical, o Afrofuturismo inverte a realidade. O Afrofuturismo escreve suas próprias histórias.

Ytasha Womack (2013)

1.1 A diáspora africana nas Américas: sujeitos, culturas e experiências

Segundo a definição encontrada no dicionário on-line Michaelis (*s.d.*), diáspora significa (1) “dispersão de povos, por motivos políticos ou religiosos” e (2) “dispersão dos judeus no mundo antigo, especialmente após o exílio babilônico”. A passagem bíblica registrada no Antigo Testamento, conhecida como o “Cativeiro Babilônico” e ocorrida no século VI a.C., retrata a dispersão forçada dos judeus rumo à Babilônia. Além de expor o conflito territorial na região atualmente compreendida como Oriente Médio, esse episódio é marcado pela mobilização dos judeus para preservar sua cultura, sobretudo seus costumes religiosos. Por isso, 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.

O termo *diáspora* está atrelado a interesses políticos, ideológicos e econômicos no que se refere a reconhecer a experiência sócio-histórica e política de povos originários de regiões dominadas ou de povos que se instalaram em domínios de exploração territorial. Nesse sentido, a diáspora é um conceito norteador em Estudos Culturais e Pós-coloniais para a discussão sobre a identidade étnico-racial em busca do “paraíso perdido” (SANTOS, 2008, p. 181), ou seja, uma lacuna que possa localizar os sujeitos em diáspora dentro de sua própria história.

Entretanto, em razão da temática deste trabalho, trataremos a noção de diáspora a partir da dispersão dos povos africanos pelo mundo, mais especificamente nas Américas.

No verbete *diáspora* da *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, Nei Lopes (2011, p. 507) explica que a diáspora africana compreende dois momentos:

- 1) o primeiro corresponde ao movimento transatlântico resultante da imigração de africanos rumo às Américas, ao Oriente Médio e à Europa, em razão do tráfico de navios negreiros, colocando-os em uma situação de escravizados;
- 2) o segundo ocorreu a partir do século XX, caracterizando a emigração dos africanos e seus descendentes em direção às antigas metrópoles coloniais, principalmente as europeias.

A diáspora africana configura, por extensão, o vasto patrimônio cultural construído pelos descendentes de africanos nos continentes americano e europeu. Esse tipo de imigração, realizada de maneira compulsória na maioria das vezes, viabilizou o surgimento de comunidades residuais em proporções diversas na Europa, no Oriente Médio e nas Américas, sendo que neste último território a diáspora africana desempenhou um papel de amplitude máxima no desenvolvimento não só do continente, o qual foi denominado durante certo período de “Novo Mundo”, mas também para um marco histórico que viria a ser denominado “Idade Moderna” (KNIGHT; TALIB; CURTIN, 2010).

A Idade Moderna é o período da História Ocidental em que se celebram a emancipação e a ruptura de um sistema de organização social pautado pelos ideais metodológicos da Filosofia Escolástica, cedendo espaço para discussões e aprofundamentos filosóficos, científicos, político e econômico. Desenvolveu-se também uma grande operação idealizada para fortalecer o Absolutismo e a economia de promissoras potências europeias, as chamadas grandes navegações, culminando na exploração e colonização de terras da América, Ásia e África, com o intuito de impulsionar tanto a expansão comercial quanto a exploração de mão de obra humana.

Ao distinguir as variadas categorias interpretativas do conceito de *decolonização*, ou seja, o momento em que o primeiro sujeito que se encontrava em um determinado sistema moderno/colonial reage ao domínio europeu, Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 17) argumentam que o colonialismo não é simplesmente um fator constituinte da modernidade tal qual a Contrarreforma ou a Revolução Industrial, pois o “colonialismo seria uma condição *sine qua non* para que a Europa pudesse se reconhecer dentro da Modernidade, ou seja, sem o colonialismo, não haveria a Era Moderna”.

Nessa perspectiva, a escritora estadunidense Toni Morrison (2020) cogita que as primeiras pessoas negras que vivenciaram a experiência da escravidão e que tiveram de lidar com um cotidiano totalmente desconhecido e nebuloso, repleto de dilemas e dificuldades ocasionadas por um vasto estágio de dominação e exploração foram os primeiros povos a vivenciarem uma experiência moderna.

A partir desse raciocínio e pelo ponto de vista das mulheres negras pela adoção de certas estratégias de sobrevivência frente à patologia denominada “fenômenos predatórios ocidentais”, a escritora afirma que

A escravidão quebrou o mundo ao meio, quebrou em todo os sentidos. Quebrou a Europa. Transformou-os em outra coisa, tornou-os senhores de escravos, os enlouqueceu. Não se pode agir assim por séculos sem se prejudicar de alguma forma. Eles tiveram que desumanizar, não só as pessoas escravizadas, mas a si mesmos. Tiveram que reconstruir tudo para fazer com que o sistema que criaram parecesse verdadeiro (MORRISON, 2020, p. 11-12).

Assim, refletir sobre a permanência africana nas Américas por mais de 500 anos tornou-se um exercício desconfortável e de muita inquietação tanto para os africanos quanto para os seus descendentes, por conta de a história “oficial” não ser referenciada uma só vez pela perspectiva dessa comunidade, que desde então tem sido colocada como Outro.

A esse respeito, Gizêlda M. Nascimento e Elisa Larkin Nascimento (2009) ponderam que é preciso questionar as estratégias que distorcem terminologicamente as perspectivas da identidade de um povo, ou seja, como se desenvolvem seus hábitos e sedimentam seus próprios valores. Por exemplo, termos como *conquista* e *descobrimento* evidenciam que, para além de alcançar um triunfo pelo esforço ou dar conhecimento de algo que até então estava escondido ou velado, existe uma parte do processo histórico e cultural que foi aniquilada e apagada sistematicamente em prol da hegemonia branca e eurocêntrica. Portanto, essa “unilateralidade histórica é incapaz de reconhecer a grandiosidade de outras civilizações e histórias milenares” (NASCIMENTO; LARKIN NASCIMENTO, 2009, p. 135).

Nessa perspectiva, selecionamos os trabalhos de Du Bois (1998), Gilroy (2001) e Kilomba (2019) para ilustrar as inquietações e elucidações dos sujeitos negros em diáspora.

Em *As almas do povo negro*, publicado em 1903, o sociólogo e ativista negro William Edward Burghardt “W. E. B.” Du Bois (1998) aborda a luta e resistência do povo negro frente à discriminação racial em um mundo onde negros se sentiam “estrangeiro”. Refletindo sobre a

questão de ser indagado como parte do grande problema no mundo dos brancos, Du Bois lança o conceito de “dupla consciência”:

[...] o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e dotado de uma clarividência, neste mundo americano – mundo que não lhe permite produzir uma verdadeira autoconsciência, que apenas lhe assegura se descubra através da revelação do outro. É uma sensação peculiar, essa **dupla consciência**, esse sentido de sempre olhar a si próprio através dos olhos de outros, de medir um sentimento através da métrica de um mundo que o contempla com divertido desprezo e pena. É sentir sempre a duplicidade – ser americano, ser negro. Duas almas, dois pensamentos, dois embates irreconciliáveis, dois ideais conflitantes, num corpo negro, impedido, apenas por um obstinado esforço de bipartir-se. A história do negro americano é a história desse embate – o desejo de conseguir amadurecida autoconsciência, amalgamar sua dualidade em um melhor e mais verdadeiro ser. Nesse mesclar, aspira que nenhum dos entes anteriores desapareça (DU BOIS, 1998, p. 39 – grifo nosso).

O sociólogo e ativista negro afirma ainda que, visando a escapar do embate consciente que atravessa sua materialidade, o negro deve preservar sua integridade num contexto cultural que lhe reserva tanto o ostracismo quanto a morte, mas carrega em si toda a ancestralidade grandiosa, que a hegemonia europeia teima em aniquilar sistematicamente.

Em *Atlântico negro*, a proposta de Paul Gilroy (2001) é pensar como a cultura negra se desenvolveu em ambos os lados do Oceano Atlântico, ou seja, na América e na África, conquistando sua capacidade intelectual de assumir um posicionamento crítico da condição negra para defender das armadilhas atribuídas pelo racismo moderno.

Segundo a perspectiva fornecida pelo conceito de diáspora, a população afrodiáspórica encontra oportunidades em levantar questões sobre o alcance da política negra. Ao adotar o caráter heterológico da história, o caráter cultural e as dimensões políticas advindas da diáspora têm como objetivo combinar as diferentes experiências modernas das comunidades e interesses negros ao redor do mundo.

Gilroy (2001) defende a tese de que, da contribuição da memória para edificar a intercultural diáspórica, emergiu a coletividade para renegociar o empreendimento político e filosófico descentrado de uma história única sobre as dispersões políticas e econômicas afrodiáspóricas pela Europa e pela América do Norte. O autor pondera ainda que a diáspora se solidificou como uma ideia-chave atrelada à identidade, à hibridez e à globalização das culturas, destinada a modificar o modo peculiar com que a história das culturas negras do século XX será escrita.

Ao avaliar os traumas deixados pela memória do colonialismo e seus desdobramentos em um momento pós-colonial, Kilomba (2019) menciona os objetos que aludem ao projeto

colonial europeu ordenado para silenciar os africanos e seus descendentes, além de legitimar as estruturas violentas de exclusão racial e perpetuar as políticas sádicas de conquistas e dominação físico-brutal.

Nesse sentido, a máscara junto à boca materializa o processo de negação, isto é, processo em que o branco colonizador nega o acesso dos escravizados tanto à alimentação (visto que era “moralmente” definido que a plantação e seus frutos pertenciam ao colonizador) quanto ao ato de se enunciar. Dessa forma, configura-se ainda a perversidade de se negar o projeto de colonização e reverte ao negro escravizado o papel de perigo.

É nessa sistematização que o negro africano é categorizado como o Outro da sociedade, ao passo que o colonizador se recusa a reconhecer em si próprio a maldade de projetar o perigo ao escravizado. Nesse mecanismo de defesa do ego, o sujeito negro transforma-se em um intruso, um inimigo, ao passo que o branco colonizador se transforma em vítima compassiva.

Por um lado, a figura do Outro (negro escravizado) na sociedade colonial é identificada como objeto ruim, agregando comportamentos e aspectos que a sociedade branca reprime e estereotipa como um tabu, ou seja, a sexualidade e a agressividade. Por outro lado, o branco colonizador olha para si como o ideal, o civilizado, o decente, entre outras índoles positivas.

Assim, o trauma do sujeito negro numa sociedade diaspórica localiza-se precisamente nesse estado de Outridade em relação ao sujeito branco. O contato com a violência, o racismo e outras barbaridades advindas do mundo branco desencadeia o trauma social identificado em pessoas negras. O silêncio de quem oprime e a irracionalidade do racismo traumatizam pessoas negras.

Com base nessas evidências, Kilomba (2019, p. 41) reflete sobre a máscara que traz silêncio e privação, lançando os seguintes questionamentos: “por que deve a boca do sujeito ser amarrada? Por que ele(a) tem de ficar calado(a)? O que poderia o sujeito dizer se não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir?”.

Provavelmente, o colonizador se encontraria em uma situação desconfortável ao ouvir as verdades dos “Outros”, sentimentos que sempre foram negados, oprimidos e silenciados. Na realidade, esse desconforto é um método de proteção do sujeito branco contra as verdades de tais relatos. Argumentos como “não se lembrar”, “não acreditar” ou “não estar convencido” constituem um processo de repressão, “no qual o sujeito resiste tornando consciente a informação inconsciente” (KILOMBA, 2019, p. 42), ou seja, a capacidade de manter a verdade como um mito.

As verdades desconfortáveis, nesse sentido, reconhecem a contribuição do legado africano como uma precondição essencial para o desenvolvimento da humanidade. Embora

tenha sido um período muito difícil e cruel para os africanos transportados, as histórias da diáspora negra são narradas com o intuito de que a resistência e a sagacidade dos povos africanos ao domínio colonial e ao sistema mercantil da escravidão moldassem não só a estrutura político-social do país, mas também que contribuísse culturalmente com as manifestações artísticas, religiosas, culinárias, entre outros feitos notórios.

É a partir desse ângulo que a comunidade acadêmica se dispôs a construir uma epistemologia encarregada de conceituar princípios e instituir hipóteses, considerando a perspectiva histórica da diáspora africana pelas vozes, memórias e ações negras, ou seja, a afrocentricidade.

1.2 Afrocentricidade

Em consonância com a perspectiva de desvincular o ideário europeu como modelo essencialmente hegemônico de civilização através da quebra de dogmas e paradigmas científicos e políticos, Cheikh Anta Diop (1923-1986) obteve êxito ao centralizar a África na história sobre o desenvolvimento civilizatório, evidenciando os experimentos científicos e as análises culturais extraídos de documentos da antiga civilização do Egito (*Kemet, a terra dos homens pretos*), que comprovam de que maneira a referência de uma perspectiva africana conduziu a produção filosófica e intelectual da cultura greco-romana.

Além de exercer as funções de químico e diretor do laboratório de radiocarbono do Institut Fundamental d’Afrique Noire (Ifan) em Dacar (Senegal), Diop era também egiptólogo, historiador e linguista, cujos estudos contribuíram com excelência para o desenvolvimento desses campos de estudo.

Em *The African origin of civilization: myth or reality*, considerada uma obra essencial para os estudos das culturas e civilizações africanas, Diop consolidou uma longa pesquisa que realça o lugar da África na história humana como o continente norteador de representações culturais do desenvolvimento civilizatório (MUNIZ, 2009).

No artigo *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar*, o professor e filósofo Molefi Kete Asante (2009, p. 93-110) afirma que, ao estudar a história sobre o aparecimento da vida e costumes da evolução humana, é preciso reconhecer a África clássica como o ponto de partida, bem como identificar que o Kemet, assim como Grécia e Roma, está vinculado à história das civilizações. Grandes nomes da filosofia grega como Platão, Homero, Deodoro, Demócrito, Anaximandro, Sócrates, Tales, Pitágoras, Anaxágoras viveram na África e

estudaram com os egípcios, descritos por Heródoto, Aristóteles, Deodoro e Strabo como povos de “pele escura”. Mesmo depois de sua morte, os estudos de Diop continuam relevantes, a ponto de direcionar a uma das maiores descobertas acerca da teoria da origem da raça humana. Em 1987, pesquisadores da Universidade da Califórnia revelaram que o DNA mitocondrial de todos os seres humanos advém da Eva Mitocondrial, uma mulher que viveu há cerca de 200 mil anos na África Oriental.

Todas as evidências apontam para a necessidade de se realizar uma intervenção intelectual e avaliativa sobre o modo como a história da África é colocada em pauta. De acordo com C. A. Diop, a história da África sempre recebeu uma abordagem de desdém, sendo direcionada como um lugar inferior e marginalizado em relação ao Ocidente, que fora categorizado ao longo da história moderna como a referência universal.

No âmbito acadêmico, para que os discursos de novos protagonistas conquistem a legitimidade, é preciso desafiar os procedimentos oriundos de paradigmas orientais, os quais insistem em adotar a prática do “olhar de fora”, ao analisar a experiência de povos não brancos, o que resulta na limitação em apreender as diversidades das matrizes que originam o aparecimento das nações (LARKING NASCIMENTO, 2009).

Larkin Nascimento (2009) pontua ainda que a efervescência do cenário político da década de 1960 nos EUA, por conta das manifestações pró-Direitos Civis, permitiu uma articulação consolidada de intelectuais ativistas afrodescendentes, o que resultou na criação de um campo de conhecimento acadêmico: os Estudos *Africana*. Quanto ao termo “africana”, este

[...] 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 (LARKIN NASCIMENTO, 2009, p. 29).

A justificativa mais relevante para que outras abordagens epistemológicas fossem trazidas por esse campo de investigação foi justamente a tratativa científica dos intelectuais brancos em focar negros e africanos tão-somente como objeto de análise, corroborando para a perpetuação de noções altamente preconceituosas provenientes de uma dominação cultural.

Dada a necessidade de haver outros paradigmas que identificassem e localizassem a historiografia de comunidades africanas e afrodiáspóricas, o professor Molefi Kete Asante cristalizou o conceito de **afrocentricidade** nos anais dos Estudos *Africana*. Como idealizador e diretor do primeiro programa de doutorado de Estudos *Africana*, criado na Universidade de

Temple, na Filadélfia (EUA), no final da década de 1980, a proposta epistemológica foi explicitada pela primeira vez em *Afrocentricity: the theory of social change* [Afrocentricidade: a teoria de mudança social] (1980), questionando a distorção ocidental a respeito de crenças e conhecimentos sobre o continente africano.

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).

Em razão do processo de deslocamento (cultural, psicológico, econômico e histórico) enfrentado pelo povo africano desde sua escravização na América, o que se sabe da África, isto é, de sua história, cultura, literatura, linguística, política, economia etc., é um conhecimento filtrado pela perspectiva europeia e seus interesses em assegurar a experiência eurocêntrica. Sabe-se, por exemplo, que a história dos povos africanos sofre uma alteração no sistema de dominação racial euro-ocidental, pois “a realidade de um vasto legado cultural, sua espiritualidade e até mesmo sua existência material passam por um processo de negação e destruição” (ASANTE, 2009, p. 95).

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

Esse processo pode permitir a libertação mental dos africanos para que possam protagonizar o próprio mundo como agentes 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.

A proposta afrocentrista defende a demonstração do compromisso em posicionar todos os temas, tópicos, conceitos, eventos e fenômenos a partir das ideias e atividades dos africanos. Em sua prática, o afrocentrista deve se preocupar “em proteger e defender os valores e elementos culturais africanos como parte do projeto humano” (ASANTE, 2009, p. 97). É corriqueiro o desprezo das contribuições africanas no campo intelectual ou acadêmico, que

muitas vezes são tidas como “excêntricos” ou algo “muito diferente” do restante da humanidade, visões que são fruto de atitudes racistas muito bem estruturadas.

Posto isso, é necessário alertar que a abordagem afrocentrada utilize referências linguísticas, psicológicas, sociológicas e filosóficas para que os valores culturais africanos possam ser legitimados em um determinado mundo ético.

Apresentados os requisitos mínimos para a condução de um projeto afrocêntrico em sua abordagem total, passamos aos pressupostos para que a metodologia afrocêntrica possa ser observada a partir dos seus conhecimentos e suas práticas, lembrando que a abordagem do legado africano reside na consciência, não pelo determinismo biológico.

O primeiro aspecto a ser observado é o significado do que é se reconhecer como africano. Não se trata de genes ou sangue, mas da conscientização de que seu legado se constrói como uma consequência dos 500 anos de resistência à aniquilação cultural, política e econômica europeia. É reivindicar para si o compromisso ancestral da luta e persistência por justiça contra todas as formas de opressão humana advindas do sequestro de negros africanos durante o período colonial alastrado no continente americano. Consequentemente, “os que vivem hoje no continente constituem a conexão interna; os que vivem fora dele, a conexão externa” (ASANTE, 2009, p. 102).

Não existe uma concepção de “antilugar” para o afrocentrista, visto que o lugar instaura o posicionamento de cada sujeito dentro de uma perspectiva sócio-histórica. Isso significa reconhecer que os 500 anos de controle colonial não estão fadados à interrupção de um progresso, mas sim que existiam outros quinhentos e milhares de histórias anteriores à chegada do europeu ao continente africano, que não podem ser apagadas pela dominância eurocêntrica.

Embora seja possível denotar que a afrocentricidade concentra seus estudos a partir do engajamento do eu coletivo na (re)criação das identidades na medida em que se pensa o processo de libertação, a abordagem afrocêntrica tem em seu fundamento o respeito à transitoriedade do eu sempre a favor da pessoa. A afrocentricidade acredita que é preciso romper com as prisões que perpetuam o encarceramento mental, pois o conhecimento representa a emancipação em se fazer justiça quando, aparentemente, só existe injustiça, ou condicionar a liberdade diante da negação de recursos mínimos por parte dos poderes governantes.

Asante (2009) pondera que a grande questão na epistemologia afrocêntrica é o modo como as pessoas interpretam e analisam os termos e valores africanos defrontados nesse campo investigativo. Em sua abordagem intelectual, a afrocentricidade tem por objetivo oferecer uma

análise possível dos fenômenos africanos e introduzir conjunturas possíveis para examinar as experiências africanas nos continentes americanos e no próprio continente africano.

1.3 Afrofuturismo

O objetivo deste tópico é trazer à tona as diversificadas abordagens em torno do afrofuturismo, visto que não há ainda um conceito delimitado, de fronteiras facilmente identificadas, como um campo de investigação, uma epistemologia ou paradigma. O que há, de fato, são instituições e movimentos artísticos que formulam e reformulam esse conceito com vistas a atender às suas necessidades. Entre os conceitos correntes, destacamos as definições de Ytasha Womack (2015), Lisa Yaszek (2013), Fábio Kabral e Alê Santos (2008), com os quais acreditamos ter encontrado subsídios para analisar o *corpus* de referência. Sendo assim, passamos a eles.

Em 2015, a multiartista Ytasha Womack publica *Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture* (em tradução livre, Afrofuturismo: o mundo da ficção científica e da cultura de fantasia), instituindo pela primeira vez uma espécie de “livro de cabeceira” que relaciona afrofuturismo com as múltiplas manifestações que ocorrem no cenário da cultura pop estadunidense.

Para lidar com o problema da definição de afrofuturismo, Womack adota a definição extraída de um fragmento da palestra oferecida pela TEDx Talk da curadora artística e afrofuturista estadunidense Ingrid LaFluer, segundo a qual o afrofuturismo realiza uma intersecção com a imaginação, tecnologia, futuro e liberação, possibilitando variadas formas de imaginar futuros possíveis sob a lente cultural negra.

Nessa toada, o afrofuturismo objetiva redefinir a cultura e as noções de negritude do presente e do futuro, ao combinar elementos da ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentrismo e realismo mágico com crenças não ocidentais para questionar criticamente episódios históricos que envolvam retaliações de manifestações e reações pretas.

Por sua vez, Lisa Yaszek, uma pesquisadora estadunidense do campo das produções cinematográficas sobre ficção especulativa, considera que o poder disseminador do movimento afrofuturismo “é a ficção especulativa ou a ficção científica escrita por autores afrodiáspóricos e africanos, um movimento estético global que abrange arte, cinema, literatura, música e academia” (YASZEK, 2013, p. 142).

Nesse sentido, os artistas afrofuturistas estão interessados não só em resgatar histórias negras, mas também em pensar como essas narrativas transpassam as culturas negras contemporâneas e como o resgate histórico pode inspirar novas visões do amanhã. Por isso, Yaszek (2013, p. 152) salienta que “a ficção científica é uma linguagem global que possibilita que as pessoas comuniquem sua experiência em ciência, tecnologia e sociedade através de séculos, continentes e culturas”.

O atributo da ficção especulativa baseia-se em narrar histórias sobre viagens no tempo e no espaço, cuja temática principal seja encontros com o outro personalizado como alienígena ou estrangeiro. A escravidão produziu miséria para o futuro afrodiáspórico, mas as habilidades tecno-científica (por exemplo, o domínio de técnicas agrícolas, que possibilitou o desenvolvimento do trabalho em lavouras) serviram de base para a resiliência e a contribuição negra na construção das modernas nações ocidentais.

Em [*Afrofuturismo*] *O futuro é negro—o passado e o presente também*, o escritor Fábio Kabral reproduz a definição vigente de afrofuturismo:

[...] um movimento artístico que combina elementos de afrocentricidade, ficção científica, ficção histórica, ficção fantástica e realismo mágico-animista 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).

No entanto, Kabral salienta que se sente desconfortável com essa definição, pois acredita que ela é “plastificada” e está mais para um “rótulo espetaculoso”, uma vez que afrofuturismo vai muito além disso.

É preciso destacar, ainda, que essa concepção é condizente com o esforço mobilizado pelos artistas e escritores afrodiáspóricos que produzem obras ficcionais no rompimento de uma narrativa aparentemente neutra, fruto da imposição sociocultural eurocêntrica.

Esses artistas e escritores dedicam-se ao estudo das definições e práticas de conscientização afrocêntricas para transpassarem em suas obras a proposta de buscar inspirações e referenciais na ancestralidade africana e, com isso, elaborar uma narrativa em conformidade com a perspectiva das pessoas negras em diáspora. Desse modo, temos uma definição do afrofuturismo que postula o modo com que esse movimento busca transformar o presente, recriar o passado e projetar um novo futuro através da nossa própria ótica.

Em consonância com Fábio Kabral, o escritor Alê Santos, que é considerado uma das principais vozes do afrofuturismo no Brasil, afirma que uma das essências do movimento está

em romper com a estética e narrativa predominantemente europeias nas publicações sobre ficção especulativa e científica envolvendo pessoas negras.

Nesse sentido, o afrofuturismo é reconhecido como um movimento social, político e estético de muita relevância, sobretudo no que tange às produções culturais mais recentes nos EUA e no Brasil. Além da influência nos subgêneros da ficção científica, falar sobre as utopias e realidades afrodiáspóricas reformuladas ou ainda não vividas também passa pela influência da religiosidade de matriz africana, tópico ainda marginalizado na sociedade brasileira.

Apresentas as principais correntes do afrofuturismo, cabe aqui discorrer sobre as problemáticas que esse movimento pluricultural e artístico traz como pauta de discussão nas suas criações artísticas. Portanto, serão apresentados os questionamentos de teóricos e críticos que se propuseram a debater os diferentes pontos de vista na abordagem afrofuturista nas artes.

Após estudar a produção literária da escritora estadunidense Octavia Butler (1947-2006), o jornalista e mestre em Comunicação Social Carlos Calenti (2015) concluiu que o conjunto da obra realça como as minorias sociais podem ser peças-chave para a reivindicação de futuros melhores, considerando não se tratar apenas de uma questão de representação, mas antes de experimentação e demanda política por excelência.

Acreditando na potência motivada pelo entrelace que envolve as questões políticas e a proposta de ficção científica na obra de Butler, Calenti (2015, p. 10) sustenta a hipótese de que a presença do afrofuturismo na literatura de ficção científica é para “delirar o presente (ainda mais do que a ciência o delira) com o olho no amanhã. Enxergar possibilidades, criar alternativas, construir mundo”. Dessa forma, o jornalista constata que a narrativa de Butler envolve questões de sobrevivência, escolhas difíceis e dificuldades enfrentadas para a construção de uma nova realidade pela perspectiva afrofuturística.

Em *Mais considerações sobre o afrofuturismo*, o teórico e cineasta britânico-ganense Kodwo Eshun (2015) 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 um procedimento considerado antiético em relação ao dever de estabelecer uma cronologia histórica, baseada numa hegemonia eurocêntrica.

O campo de investigação do afrofuturismo procura ampliar o discurso de contramemória, a fim de reorientar os vetores interculturais do Atlântico Negro e propor 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, quando do surgimento das indústrias do futuro, que alimentavam o desejo do boom tecnológico inter cruzando 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 zigzague 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 cineasta 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 promissores para o legado afrodiaspórico.

Em texto introdutório a um número especial sobre afrofuturismo na *Revista Social Text 71* (2002), a pesquisadora estadunidense Alondra Nelson explica que a negação da raça é uma

narrativa apoiada pelos visionários da tecnociência e da tecnologia da informação, que supostamente reivindicaram a construção de novos paradigmas da tecnocultura. Assim, a pesquisadora avalia que raça é um tema de grande responsabilidade do século XXI, mas é um tema que tem sido negligenciado e colocado como um “antiavatar da vida digital”. Com isso, a negritude é deslocada para a periferia de crônicas sobre o progresso tecnológico (NELSON, 2002).

Havia toda uma conspiração e propaganda peculiar do capitalismo em declarar que, com a Era da Informação, a subjetividade poderia ser transformada e poderia até fixar uma realidade em que as pessoas não precisariam mais dos seus corpos. Note que essa narrativa se equipara a movimentos como o Manifesto Futurista, de Filippo Tommaso Marinetti (1903), e às visões sobre os avanços tecnológicos de Timothy Leary, que acredita no fim do “fardo das identidades sociais”, entre outros episódios.

A esse respeito, Nelson (2002, p. 8) é enfática ao afirmar que, “para mudar o ponto de vista tecnológico em relação à identidade na era virtual, devemos prestar mais atenção à funcionalidade das técnicas de multiplicidade utilizadas para desviar as estruturas de poder”.

Em 1998, surgiu o fórum on-line Afrofuturismo, que hospedou várias obras de ficção científica, imagens, temas futuristas e inovações tecnológicas da diáspora africana criadas por pensadores, artistas e escritores. Até então, era difícil encontrar discussões sobre tecnologia e comunidades afrodiaspóricas que fossem além do chamado “fosso digital”. Assim, nessa comunidade, passou-se a discutir temas como matemática africana, visões futuristas de filmes com elenco negro, vídeo, música, a relação do feminismo e afrofuturismo, entre outras criações de vários ângulos de interpretação da cultura negra.

CAPÍTULO 2

ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA COMO PRESSUPOSTO TEÓRICO-METODOLÓGICO

A Análise do Discurso constitui uma abordagem particularmente pertinente; ela, que se esforça constantemente para articular elementos heterogêneos, ao invés de se fechar no recinto seguro de unidades compactas, sejam estas de ordem linguística ou social.

Dominique Maingueneau (2020)

2.1 O primado do interdiscurso

Em *Gênese dos discursos* (2008), Dominique Maingueneau inicia sua empreitada ao retomar questões sobre a heterogeneidade enunciativa. Para isso, recorre aos trabalhos de Jacqueline Authier-Revuz e do Círculo de Bakhtin, quando relaciona o Outro ao fundamento da discursividade.

O teórico francês observa que, em uma ocasião em que os linguistas precisam distinguir a presença do Outro no discurso, evidenciam-se duas formas de heterogeneidade enunciativa: a mostrada e a constitutiva. A primeira é acessível aos aparelhos linguísticos, por permitir que a alteridade seja apreendida numa sequência frasal (discurso relatado, autocorreções etc.); ao passo que a segunda não deixa marcas visíveis, ou seja, não se pode captar a presença do Outro por meio de uma abordagem estritamente linguística, visto que os enunciados alheios estão intimamente ligados ao texto. É a partir da heterogeneidade constitutiva que Maingueneau (2008, p. 31) propõe a hipótese do *Primado do Interdiscurso*, que amarra o Mesmo do discurso e seu Outro em uma relação inextricável.

O teórico ressalva, porém, que essa hipótese precisa ser mais bem detalhada, uma vez que há um certo número de correntes teóricas nas ciências humanas que convergem em relação à problemática da enunciação, como a Teoria Literária, a Psicanálise etc. Nesse sentido, o autor julga necessário “redescobrir” os trabalhos dos “precursores” e, com isso, chega aos textos do Círculo de Bakhtin, que fazem da relação com o Outro o fundamento da discursividade.

Embora seja possível que seu percurso se inscreva na mesma perspectiva que a de Bakhtin, a da heterogeneidade constitutiva, Maingueneau pondera que vai operar em quadro

restrito, de domínio de validade muito mais preciso, pois visa a tornar o termo *interdiscusso* menos grosseiro e vago, ao substituí-lo pela seguinte tríade: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*.

O universo discursivo compreende o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem em um dado contexto sócio-histórico. Embora seja um conjunto finito, ainda que não possa ser apreendido em sua globalidade, é de pouca valia para o analista, visto que apenas define sua extensão máxima. No entanto, é a partir do universo que podemos construir domínios que possam ser estudados. Esses domínios são os campos discursivos, isto é, um conjunto de formações discursivas que estão em concorrência, delimitando-se reciprocamente em uma determinada região do universo discursivo. O termo “concorrência” deve ser entendido em sua amplitude, pois pode ser de confronto aberto, aliança ou neutralidade aparente.

Note que a delimitação desses campos não tem nada de evidente. Não basta percorrer a história das ideias e encontrá-los disponíveis ao analista. O recorte em campos “é apenas uma abstração necessária, que deve permitir abrir múltiplas redes de trocas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 34). É no interior de um campo discursivo que se constitui um enunciado. Além disso, o campo discursivo é uma representação necessária para descrever a hierarquização instável nessa múltipla rede de trocas entre formações discursivas, que categorizam discursos dominantes e dominados, mas que não necessariamente se situam no mesmo plano. É nessa lógica, por exemplo, que se instaura o confronto entre posicionamentos, implicando como os enunciados se relacionam com a construção e preservação de suas identidades discursivas, estabelecendo uma relação de concorrência, visando a modificar as relações de força em seu benefício (MAINGUENEAU, 2015a).

Conforme se pode perceber, não é possível determinar as relações entre as formações discursivas de um campo. Sendo assim, é necessário que o analista isole os espaços discursivos (subconjuntos de formações discursivas) que sejam pertinentes para a sua análise. Essa decisão deve se basear tanto no conhecimento dos textos quanto no saber histórico, confirmando-se ou infirmando-se à medida que a pesquisa progredir.

Pode-se dizer que o primado do interdiscurso leva à construção de “um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro” (MAINGUENEAU, 2008, p. 35-36). Desse modo, um discurso não é concebido como uma identidade autônoma e fechada em si mesma, mas como um espaço de trocas com outros discursos. Em outras palavras,

No espaço discursivo, o Outro não é um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa [...] ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio [...] é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte do sentido que foi necessário o discurso sacrificar para construir a própria identidade (MAINGUENEAU, 2008, p. 36-37).

Essa relação interdiscursiva ocorre, porque se postula nos enunciadores de um determinado discurso “o domínio tácito de regras que permitem produzir e interpretar enunciados que derivam de sua própria formação discursiva¹ e, correlativamente, permitem identificar como incompatíveis com ela os enunciados das formações discursivas antagonistas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 13). Essa proposição nos conduz a outra hipótese: A polêmica como interincompreensão.

2.2 A polêmica como interincompreensão

A polêmica se instaura a partir da incompatibilidade semântica do posicionamento no campo discursivo que constitui o seu Outro. Partindo do pressuposto do primado do interdiscurso, essa capacidade de interpretar e traduzir enunciados como seu Outro nas categorias de seu próprio sistema de coerção semântica é compreendida como uma competência interdiscursiva. Nesse sentido, Maingueneau (2008) propõe um duplo conceito para que seja possível visualizar a relação dos participantes nesse embate polêmico: o discurso-agente (aquele que traduz) e o discurso-paciente (aquele que é traduzido).

Quanto a essa “tradução”, o teórico ressalva o seguinte:

Falamos de “tradução”, aqui, em um sentido muito particular. Não se trata de uma “tradução” do “outro” no “mesmo”, como quando se fala de mitos, de ideologias... Não se trata também de uma tradução interlinguística, de um idioma para outro. Não há nenhuma razão para limitar o uso desse termo à opacidade entre línguas naturais distintas: no interior de uma mesma língua, existem por toda parte zonas de interincompreensão recíproca. [...] a “tradução” que nos interessa aqui é um mecanismo necessário e regular, ligado à constituição de formações discursivas que remetem, para além delas mesmas, a descontinuidades sócio-históricas irreduzíveis (MAINGUENEAU, 2008, p. 100-101).

¹ Publicada pela primeira vez na França em 1984, *Gênese dos Discurso* só foi traduzido para o português em 2005, tendo uma segunda edição em 2008, na qual nos baseamos. Nesse interim, como veremos, o autor reformulou alguns conceitos e, em Prefácio do autor da segunda edição (p. 12), pondera que a noção de formação discursiva tem uma utilização “frouxa”, por isso, prefere a de “posicionamento”. Portanto, formação discursiva será mantida apenas nas citações diretas, mas depois adotaremos posicionamento.

Nesse contexto, o mecanismo de tradução está relacionado a uma intercompreensão, sendo necessário regulamentar a dissimetria entre as formações discursivas, pois cada uma possui formas peculiares de interpretar o Outro, de fundar seu antagonismo entre os dois discursos. Considerando a relação com o Outro constitutiva, “a formação discursiva não define somente um universo de sentido próprio, *ela define igualmente seu modo de coexistência com os outros discursos*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 106, grifo do autor).

Concordamos com Motta (2008), quando esta chama atenção para o fato de que a hipótese da polêmica como interincompreensão revela um dos conceitos mais conhecidos e discutidos em *Gênese dos Discursos*, que é o de *simulacro*, ou seja, uma espécie de tradução depreciativa do discurso Outro. Maingueneau salienta que cada discurso repousa sobre um conjunto de semas, dos quais os positivos são reivindicados e os negativos rejeitados e/ou atribuídos ao Outro, uma vez que o “discurso não pode haver-se com o Outro como tal, mas somente com o simulacro que dele constrói (p. 100). Essa polêmica é necessária na medida em que, sem a relação com o Outro, essa falta que torna possível sua própria completude, a identidade do discurso correria o risco de se desfazer.

Note ainda que a noção de polêmica nem sempre é uma controvérsia violenta, tal qual o sentido atribuído a ela no dia a dia. Por isso, o autor demonstra que essa noção repousa entre dois níveis de distinção: constitutivo e mostrado. No que tange ao caráter constitutivo entre as formações discursivas, a relação não decorre de uma dimensão exterior ou posterior à delimitação dessas fronteiras discursivas. Nesse espaço interdiscursivo, cabe muito bem considerar que a polêmica “[...] representa um gesto capital, que cria situações irreversíveis, provoca múltiplos encadeamentos de enunciações novas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 107). No nível polêmico da heterogeneidade enunciativa mostrada, a citação permite que fragmentos enunciativos sobre o simulacro do Outro sejam localizáveis na esfera da semântica global.

A semântica global é uma organização que constitui uma espécie de “filtro” de enunciados que regem a conformidade do interdiscurso, segundo o posicionamento discursivo de uma determinada comunidade. O caráter global desse sistema de restrição semântica se manifesta no conjunto de planos discursivos, que especificam o funcionamento discursivo que investem na vivência dos sujeitos. Tais planos discursivos são:

- i. a intertextualidade
- ii. o vocabulário
- iii. os temas
- iv. o estatuto do enunciador e do destinatário

- v. a dêixis enunciativa
- vi. o modo de enunciação
- vii. o modo de coesão.

Deve-se observar desde já que, desses planos discursivos, as instâncias Estatuto do enunciador e do destinatário, Dêixis enunciativa, Modo de enunciação e Modo de coesão foram desenvolvidas pelo discursivista francês em estudos posteriores, vindo a compor as noções de Cenários de Enunciação e Ethos discursivo, conferindo as coordenadas pessoais, espaciais e temporais para legitimar a enunciação e a maneira de dizer dos sujeitos engajados institucionalmente. Sendo assim, esses planos serão retomados mais adiante, quando da discussão das noções mencionadas.

Por fim, pode-se dizer que reconhecer a polêmica é apreender o erro do adversário, apontando sua possível infração perante um conhecimento que se estabelece como incontestável e desvendando seu caráter violador ao estatuto social. Estima-se que haja um “conjunto ideológico comum” que perpassa as leis do campo discursivo partilhado. No momento em que ocorre a quebra de uma convicção, inaugura-se o antagonismo discursivo, algo que configura a incompatibilidade semântica entre dois espaços discursivos que anseiam e ambas as formações discursivas não conseguem distinguir como o Outro tem de lidar com a memória fundada a partir de um lugar consagrado. Desse modo, cada formação discursiva defende sua crença a partir de uma memória compartilhada por uma comunidade, a qual determina o que se deve falar e o que não se deve compreender.

2.3 Do discurso à prática discursiva

O cerne do capítulo do “Discurso à prática discursiva” é que os discursos se desdobram em espaços institucionais supostamente neutros e que funcionam como uma espécie de mediador, acompanhado por um sistema de restrição semântica que organiza a enunciação proferida por um determinado grupo. Nesse sentido, a produção do discurso não é considerada inerente a uma instituição. É exatamente essa articulação do discurso com o espaço institucional que interessa aqui.

No quinto capítulo de *Gênese*, o autor propõe-se a analisar a juntura dos discursos e das instituições que produzem e fazem seus enunciados circularem. Assim, é levado em conta como os enunciadores operam os planos discursivos para se posicionarem institucionalmente,

fundando um modelo de interação no interior de uma comunidade. Primeiramente, Maingueneau (2008) considera o modo de coexistência dos textos, como a esquematização de uma biblioteca, ou seja, um fator de qualificação determinado por um enunciador decorrente de um posicionamento discursivo determinado. Dessa maneira, a coexistência dos discursos é legitimada por uma biblioteca associada na estante de uma comunidade específica, sublinhando o discurso em um espaço documental.

A inserção de um discurso em uma biblioteca está prevista pelo seu sistema de restrição semântica, que valida o tesouro dos enunciados. Esse processo de distinção instaura a chamada “vocalização enunciativa”, condicionando várias possibilidades de um sujeito se apropriar de um determinado conjunto de enunciados, além de conferir as condições de legitimação do dizer.

O conjunto de atos que condicionam os sujeitos a produzir um enunciado é definido como ritos genéticos, definindo as restrições dos discursos tanto pelo seu comportamento de regime textualizante (rascunhos, documentos escritos etc.) quanto pelo seu comportamento não escriturístico (viagens, meditações etc.). Nesse caso, os ritos genéticos envolvem todo o preparo para as condições desses discursos constituírem uma ordem estrutural.

O modo de difusão corresponde ao modo de consumo de um discurso, isto é, o modo como são lidos e manipulados seus textos. Essas práticas de difusão dos discursos são determinadas por uma rede institucional, conferindo um conjunto de propriedades estilísticas estabelecido, por sua vez, pelo sistema de coerção semântica para definir a utilização desses discursos em uma conjuntura histórica e os sujeitos envolvidos em uma comunidade.

Maingueneau (2008) reflete sobre a relação entre a semântica do discurso e a instituição, levando-nos a repensar a ideia de que a instituição é um “simples suporte” para as enunciações exteriores a ela. Ora, não se trata de esquematizar uma infraestrutura na qual a instituição fosse a causa e o discurso o seu reflexo. Na verdade, os discursos são tomados pela mesma dinâmica semântica que a instituição.

É dessa forma que a noção de discurso passa a ser reformulada como uma *prática discursiva*, para se referir ao sistema de relações discursivas regulados por localizações institucionais, que definem e regulam os posicionamentos das diversas comunidades discursivas coexistentes em uma conjuntura socio-histórica.

Em síntese, o discurso não deve ser pensado somente como um conjunto de textos, mas como uma prática discursiva, visto que o sistema de restrições semânticas permite tornar textos comensuráveis com a rede institucional de um grupo, que a enunciação supõe e torna possível.

2.4 Práticas intersemióticas

Do mesmo modo que o discurso passou a ser compreendido como uma prática interdiscursiva, a partir do momento em que se observa como o discurso é incorporado em uma rede institucional, as práticas intersemióticas recorrem às mesmas distinções para legitimar suas condições de funcionamento, ou seja, dispõem das mesmas regras, o mesmo sistema semântico.

As práticas intersemióticas estendem o universo discursivo ao abarcarem textos verbais e não verbais de domínios semióticos diversos, como pinturas, obras musicais, esculturas, entre outras variadas manifestações que implicam semioses.

Embora o discursivista francês faça uma distinção necessária para esclarecer o que se entende por texto, ou seja, “(...) os diversos tipos de produções semióticas que pertencem a uma prática discursiva” e enunciado, produções propriamente linguísticas (MAINGUENEAU, 2008, p. 139), o ponto aqui é frisar que a característica que tanto um quanto outro segue o mesmo sistema semântico. Com isso, pode-se depreender como os domínios se relacionam dentro de uma interincompreensão de posicionamentos discursivos, seja pela associação ou desassociação, instituídos por uma coerção similar à semântica global.

A formulação dessa hipótese foi duplamente motivada, pois, por um lado, ela investiga a eficácia da produção de sentido para estabelecer o pertencimento de uma prática intersemiótica em uma comunidade e, por outro, avalia o processo do simulacro do Outro conforme prevê a interincompreensão regrada (quarta hipótese), tendo em mente que não se pode prever com exatidão matemática a inserção de tal obra, música ou outra semiose em uma prática discursiva/intersemiótica, mas que, ao menos, ela pode garantir uma coerção dos critérios de pertencimento de uma obra a um determinado sistema semântico (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2009).

2.5 Cenas de enunciação

Opondo-se à tradição da corrente pragmática de colocar a atividade languageira em caráter enunciativo e privilegiar a “intencionalidade” dos falantes, o teórico francês refinou os conceitos de dêixis enunciativa para os quadros da Análise do Discurso. 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*, que são mais bem explanadas nos itens abaixo.

2.5.1 Cena englobante

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).

Por exemplo, em uma cena englobante política, um “cidadão” se dirige a outros cidadãos com um apelo persuasivo em nome de um interesse coletivo, que pode promover melhorias sociais e novas possibilidades de vida. Por sua vez, numa 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.

Assim, os produtores dos discursos derivados dessas cenas englobantes devem demonstrar certos valores prototipicamente relacionados ao locutor pertinente para esse tipo de atividade. A reputação de um locutor político deve repousar no juízo de ser uma “pessoa de convicções” e de “saberes notórios” sobre uma determinada causa. Já o artista, além de ter aptidões artísticas para desenvolver uma técnica, deve ainda assumir uma postura de um ser altamente sensibilizado e possuidor de uma vocação inata para desempenhar seu ofício.

É bom salientar, no entanto, que um discurso pode vir a participar de uma ou mais cenas englobantes, a partir do momento em que um texto é conservado e reempregado em novo contexto, isto é, diferente de sua enunciação original. Maingueneau (2015a) dá alguns exemplos, dos quais destacamos dois:

- 1) o célebre discurso de Martin Luther King “I have a dream”. A princípio, temos aqui a cena englobante política, contudo, se esse mesmo discurso constar em uma coletânea de discursos célebres ou mesmo em um livro didático de História (ou outra disciplina), temos outras cenas a considerar;
- 2) os romances do Marquês de Sade, que foram publicados clandestinamente como “pornografia” e, com o correr do tempo, passou a integrar as prateleiras de literatura clássica das mais renomadas bibliotecas do mundo.

Surge disso uma problemática: o encaixe da cena englobante não é tão simples ou óbvio assim. O próprio o autor aponta um caminho: “Em última instância, é o pesquisador, em função de seus objetivos, que é levado a decidir em que nível vai situar a cena englobante pertinente” (MAINGUENEAU, 2015a, p. 120).

Postas as características gerais da cena englobante, passamos então à cena genérica.

2.5.2 Cena genérica

Na cena genérica, as competências específicas que atribuem a finalidade dos locutores dentro de uma atividade discursiva são definidas 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. Nesse sentido, cabe especificar como ocorre o aparecimento dos gêneros de discurso e o que os tornam socialmente efetivos.

Maingueneau (2013) informa que há uma variedade imensa de textos produzidos e que circulam em uma sociedade, e a materialização desses textos depende de critérios heterogêneos, alternando em função do uso que se faz deles conforme as necessidades da vida cotidiana. Dentre as diversas tipologias existentes para classificar os gêneros, a Análise do Discurso prioriza as discursivas, em razão de elas não separarem as caracterizações ligadas às funções histórico-sociais do discurso e as caracterizações enunciativas.

Dessa forma, as tipologias discursivas designam dispositivos de comunicação sócio-históricos concebidos por uma sociedade a partir da associação desses tipos de discurso a vários setores de atividade social, correlacionando-os a lugares institucionais e ao estatuto dos parceiros legítimos.

Os gêneros de discursos são caracterizados por alguns parâmetros (MAINGUENEAU, 2015a, p. 120-122):

- a) Finalidade: os locutores podem atribuir uma ou mais finalidades para a atividade enunciativa de que participam, tendo-se a capacidade de regular suas estratégias de produção e interpretação dos enunciados. Essa finalidade é apreendida naturalmente, a não ser que o gênero em questão seja alheio ao par correlato da enunciação (enunciador e coenunciador). Ela ainda dita um comportamento adequado entre os locutores com vistas a regular os laços sociais entre os participantes de uma determinada situação de enunciação.
- b) Estatuto dos parceiros: em um gênero do discurso, a troca verbal obedece a um estatuto que determina quem tem a palavra e quem ouve. Esse estatuto não somente estabelece direitos e deveres, mas também competências específicas, ou seja, é preciso que aquele que dirige a palavra seja um detentor de saberes: um leitor de uma revista científica de Cardiologia precisa deter um saber médico para compreender o conteúdo do material, diferentemente de um telespectador que está sintonizado em um programa televisivo cujo tema sejam doenças cardiovasculares.
- c) Circunstâncias adequadas: é fato que alguns gêneros implicam locais e momentos específicos (cartórios e igrejas no caso do casamento; tribunais em caso de julgamento etc.), mas no geral o lugar e o momento adequados são inflexões que não são determinadas por coerções externas, mas constitutivas para legitimar um gênero. Nesse caso, a ocorrência de uma transgressão pode sugerir alguma problematização em sociedade, ao passo que conceitos, hábitos e rituais podem ser mutáveis em uma conjuntura sócio-histórica, por exemplo, um professor dando aula em um bar pode implicar um protesto contra a falta de locais de ensino. A escolha de um lugar nunca será indiferente, pois, dependendo de onde o discurso for proferido, a enunciação pode evocar uma forte carga simbólica.
- d) Modo de inscrição na temporalidade: a inscrição na temporalidade pode ocorrer em diversos eixos, como a periodicidade ou singularidade das enunciações; a duração, indicando aproximadamente a fluidez da realização de um gênero de discurso, podendo implicar a possibilidade de durar muitos ou poucos instantes; a continuidade, no sentido de apurar a persistência de um gênero discursivo (para efeitos de sentido, uma piada pode ser contada uma vez só, diferentemente de uma obra literária do gênero romance, por exemplo); e o tempo de validade, garantindo a legitimidade da circulação de um determinado gênero (um periódico de publicação informativas podem circular em intervalos regulares, diferentemente de um livro religioso).

- e) Organização textual: para dominar um gênero de discurso, é preciso dominar os modos de encadeamento que o constitui em diferentes níveis. Assim, apreender esses modos de organização é um processo. Por exemplo, o modo de organização textual de uma conversa em um chat é significativamente distinto de uma petição on-line, ainda que ambos os textos circulem em um espaço digital. Isso implica conhecer de alguma maneira as partes que compõem o gênero em questão, ou seja, é uma competência genérica que faz com que sejamos capazes de distinguir uma monografia de um anúncio em um jornal impresso.
- f) Recursos linguísticos específicos: o locutor dispõe de um repertório de variedades linguísticas quando precisa produzir seus enunciados. No entanto, é levado a “escolher” uma variedade devido a coerções do gênero de discurso. Por exemplo, a variedade eleita para se produzir uma dissertação não é a mesma utilizada numa mesa de bar, ou seja, trata-se de um campo privilegiado para a Sociolinguística.

Uma vez que são partilhadas por uma comunidade discursiva, a competência genérica pode evitar uma situação constrangedora entre o par correlato, assegurando a comunicação verbal e o respeito às noções de gênero. No entanto, é possível transgredir o efeito de sentido desde que se respeite uma regra implícita do gênero, indicando ao outro parceiro um subentendido.

A questão do gênero de discurso nos conduz a outro conceito trabalhado pelo autor: *a valência genérica*. Maingueneau (2015a, p. 70-74) reflete que a história de uma sociedade é a de seus gêneros de discurso. Assim, para compreender a emergência, o desaparecimento ou a marginalização de um gênero (ou observar a passagem de um gênero a outro) em uma dada conjuntura histórica e social, é preciso que seja levado em conta sua valência genérica, que pode ser compreendida a partir de duas perspectivas: a interna e a externa.

Entende-se por valência genérica interna o conjunto de modos de existência comunicacional de um texto cuja inscrição histórica ocorre de forma variável. Ao refinar tal conceito, é preciso distinguir o núcleo de seus avatares. Por núcleo, o autor toma de exemplo o gênero sermão. Assim, o núcleo do sermão é a apresentação oral; seus avatares são as cópias que circulam. Contudo, identificamos três tipos de avatar:

- i. os prescritos, uma publicação obrigatória e oficial, como uma letra de uma canção presente no encarte de um álbum musical;
- ii. os previsíveis, como a reprodução dessa letra em alguma publicidade destinada à divulgação do álbum; e

- iii. os indesejados, como a utilização não autorizada de um trecho da canção em um objeto qualquer.

O teórico observa que a expansão digital procedente do acesso à internet modificou as modalidades de valência genérica interna, visto que qualquer texto escrito ou oral produzido em uma situação informal pode ser redistribuído na internet, como se fosse um enunciado originalmente destinado ao público daquele espaço virtual.

A valência genérica externa abrange, por sua vez, as redes de gêneros de discurso que compõem uma mesma esfera de atividade, circulando por um determinado lugar institucional. Visando a ilustrar seu raciocínio, Maingueneau (2015a) cita o exemplo do relatório de defesa de tese. Nessa prática universitária, o gênero relatório de defesa de tese surge após a defesa da tese e prossegue, podendo ser utilizado para a contratação ou promoção seja no departamento universitário seja em outros órgãos públicos. O cerne é que os gêneros em questão (defesa da tese, relatório de tese...) respeitam uma dada sequencialidade, a qual pode ser considerada um processo de *irradiação* de um gênero para o outro, ou seja, o poder que um gênero tem de que se fale dele em outros gêneros de discurso.

2.5.3 Cenografia

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 elucida o autor, não basta ativar as normas de uma instituição de fala prévia ao enunciar, é preciso construir também uma encenação singular que embase 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).

As cenografias variam em função dos gêneros de discurso envolvidos. Há casos em que os coenunciadores dominam o desenvolvimento pleno do processo da cenografia em situações mais estabilizadas, porém existem outras situações em que os coenunciadores são obrigados a reagir a circunstâncias imprevisíveis suscitadas. Para lidar com esses tipos, Maingueneau (2015a) distingue duas modalidades: a cenografia endógena e a exógena.

Na cenografia endógena, os gêneros de discursos demandam pouca ou nenhuma variação, seus coenunciadores são intercambiáveis e repousam em fórmulas e esquemas composicionais preestabelecidos. Já na cenografia exógena, esta tem um estatuto privilegiado do ponto de vista de uma cenografia, pois o próprio gênero discursivo exige uma produção que recorra a uma certa criatividade e a uma certa memória instaurada segundo o posicionamento no interior de um campo discursivo. Desse modo, a etiqueta oferece um sentido à atividade discursiva ao especificar a que título o gênero deve ser recebido, bem como a quem se destina, caracteriza apenas à realidade comunicativa implicada pela relação entre a cena genérica (gênero) e a cenografia.

Tal qual anunciamos anteriormente, Dominique Maingueneau foi levado a reformular os planos discursivos Estatuto do enunciador e do destinatário e Dêixis enunciativa, que passaram a compor a noção de cenografia, abarcando assim o enunciador (que fala), o coenunciador (outrora “destinatário”, ou seja, a quem se fala), uma cronografia (um tempo, um momento sócio-histórico) e uma topografia (um lugar de fala), denominação para as coordenadas espaciais e temporais, que configuram uma situação de enunciação.

Com efeito, a cenografia pode se basear em *cenar 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, é o centro em torno do qual se firma a enunciação. Ela 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.

2.6 Ethos discursivo

A noção de ethos remonta à Grécia Antiga, suscitando sobretudo o nome do filósofo grego Aristóteles. Porém, é possível encontrar essa noção aplicada em trabalhos de diversas áreas do conhecimento (Filosofia, Sociologia, Direito etc.) para além da Retórica. Segundo Maingueneau (2015b; 2014a), foi só no início dos anos 1980 que a noção passou a ser considerada nos quadros da Pragmática, com Oswald Ducrot (*O dizer e o dito*, 1984), e da Análise do Discurso, quando da publicação de *Gênese dos Discursos* (1984/2008). A esse respeito, é preciso pontuar que, nessa obra, a noção é trabalhada enquanto “modo de enunciação”, um dos planos da semântica global, tal qual tratamos no início deste capítulo.

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*, 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, 2020a, p. 7).

A partir disso, temos que a concepção de ethos re trabalhada por Maingueneau nos quadros da Análise do Discurso ultrapassa em muito o domínio da Retórica/Argumentação aristotélica, 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 (MAINGUENEAU, 2020a, p. 13):

- 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.

A noção de ethos é radicalmente híbrida no que tange à observação dinâmica de um comportamento verbal socialmente avaliado, que não 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”.

2.6.1 A incorporação

Com a noção de ethos discursivo, é possível refletir como os sujeitos aderem a certos enunciados em um determinado universo configurado pelo enunciador, pois a persuasão não ocorre apenas por meio dos argumentos, nesse sentido, o ethos escolhido precisa estar em consonância com o público visado.

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 apreendida 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

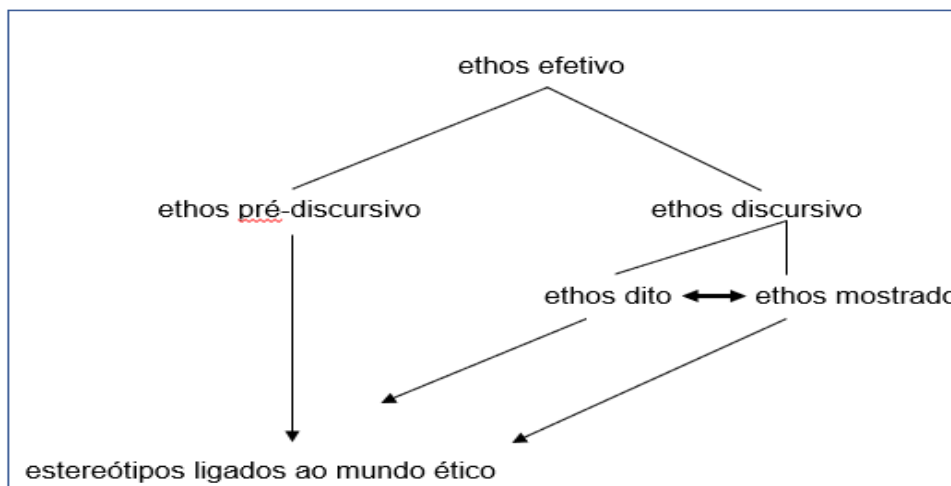
maneira específica de ser/dizer, de habitar o mundo, de existir. E desse corpo do enunciador, essa concepção incorporada, surge o *fiador* do que é dito, o qual está atribuído de um caráter (traços psicológicos) e uma corporalidade (características físicas). Em outras palavras, “o ethos possui um conjunto 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 (MAINGUENEAU, 2015b, p. 18):

- 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.

Ao fim e ao cabo, 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 o 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 coenunciador, resulta da interação de diversas instâncias (Quadro 1):



Quadro 1 — Ethos discursivo.

Fonte: Maingueneau (2015b, p. 19).

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, 2020a).

Em razão de nosso *corpus* de referência (tratado em detalhes no próximo capítulo), é pertinente mencionar ainda que, no campo político, em que é possível identificar as delimitações quanto a um ethos coletivo, a fotografia desempenha um papel fundamental numa análise de ethos discursivo. A fotografia realiza o esforço que um texto faz para ser lido, de

encontrar uma síntese que reivindique o conteúdo através da aparência física, reforçando a afiliação daquele ethos característico para legitimar seu posicionamento.

A presença física de um locutor, daquele que toma a palavra a partir de um momento decisivo para a coletividade, propõe a composição de um ethos decisivo, ao passo que é convertido ao locutor engajado a responsabilidade de tomar uma decisão em meio a uma crise² estabelecida. Em tempos, o locutor deve ponderar o quadro cênico à medida que se desenvolve a enunciação, pois seu pronunciamento deve distinguir uma cena exógena (já instalada no imaginário popular) para construir uma cena endógena, caracterizando uma alternativa de posicionamento que pretende resolver essa mesma crise (MAINGUENEAU, 2020a).

Partindo da proposta de observar os caminhos utilizados pelos atores sociais de delimitar seus devidos posicionamentos discursivos, será destacada uma modalidade distinta dos dispositivos de comunicação, que auxilia o desempenho do orador para validar seu ethos: o agenciamento.

2.6.2 Agenciamento

Conforme temos pontuado ao longo deste capítulo, a cena de enunciação (sobretudo a cenografia) guarda uma relação muito próxima com a noção de ethos discursivo. Além disso, temos demonstrado que alguns conceitos evoluíram, ao passo que outros foram criados ou incorporados ao quadro teórico-metodológicos formulado pelo analista francês.

No já mencionado *Variações sobre o ethos*, Maingueneau (2020a, p. 142-154) insere o conceito de agenciamento, por ter sido levado a considerar elementos que não necessariamente derivam do registro verbal, mas que exercem algum tipo de influência na cena. Eis que se poderia recorrer ao termo “cenografia”, tal qual empregado no teatro (“arte ou estudo da organização, do agenciamento da cena; cenário, material etc.”). Contudo, *cenografia* é a noção que se refere à terceira parte da cena de enunciação. Visando a evitar uma confusão conceitual previsível, o autor passa a empregar “agenciamento” para tratar dos elementos que não derivam da fala, mas que compõem a cena no momento da enunciação, e “cenografia” se mantém como a encenação da enunciação construída pela fala, tal qual se cristalizou.

² De acordo com a Enciclopédia Filosófica Universal: “Estrutura de descontinuidade, da ordem do acontecimento e do momento (no sentido de “momento crítico”) afetando o desenvolvimento regularmente progressivo de um processo cujo sentido se vê, por isso mesmo, alterado, comprometido e sob risco decisivo e significativo” (AUROX, 1990 apud MAINGUENEAU, 2020a, p. 101).

Repare que a proximidade entre os termos não se limita à sua nomenclatura. Agenciamento e cenografia não são independentes, visto que um agenciamento pode restringir de algum modo as cenografias que se desenvolverão a partir dele, o que implica também o ethos que emerge dessas cenografias, ou seja, os conceitos estão interligados.

Estamos estabelecendo uma relação próxima entre agenciamento e cenografia, mas assim como a cena genérica pode se sobrepôr à cenografia, dependendo do gênero de discurso (principalmente os funcionais, como formulários, lista telefônica, anúncios de jornal etc.), o agenciamento pode derivar da cena genérica. Nesse sentido, a despeito de um texto analisado que pertence ao ritual religioso, o autor afirma o seguinte: “Trata-se, com efeito, de enunciados cujo significado e cujas circunstâncias — os objetos, o momento e o lugar — apropriados para sua recitação não são deixados à iniciativa dos participantes, mas *fixados pela instituição e sacralizados pela tradição*” (p. 143 — grifo meu), ou seja, o agenciamento já faz parte da cena genérica em questão. Em seguida, o autor verifica que, no caso de debates eleitorais em canais televisivos ou apresentações empresariais, acadêmicas etc., os agenciamentos se mostram bastante variados.

Em linhas gerais, o agenciamento corresponde à distribuição de elementos e objetos em um determinado momento e lugar, uma vez que, como temos visto, o agenciamento dos objetos pode ocorrer em circunstâncias variadas. Segundo Maingueneau (2020a), os diversificados componentes da cena de enunciação não mobilizam os mesmos tipos de agentes, visto que os agenciamentos são produzidos por categorias profissionais. No caso da cena genérica, pode-se falar em “agentes” por se tratar de um de uma instituição de fala estabilizada; no caso da cenografia, o agenciamento é de responsabilidade do locutor. De fato, é preciso salientar que a fronteira entre as categorias é quase sempre instável; entretanto, o agenciamento não restringe a cenografia em sua totalidade, podendo existir uma tensão entre os conjuntos da atividade discursiva ou em apenas um momento.

Temos então que cada situação vai favorecer um tipo de ethos discursivo, pois este “[...] não é restringido apenas por uma instituição e/ou uma tradição (cena genérica), ou especificado por um locutor (cenografia): ele implica ainda mediadores menos visíveis, que poderíamos chamar de ‘agenciadores’ e cuja função é exatamente configurar agenciamentos” (p. 143-144).

Com o intuito de encerrar este capítulo, cabe aqui mencionar uma importante observação. Em sua palestra *A Análise do Discurso na contemporaneidade*, Maingueneau (2020b) se propõe a discutir o estatuto dos objetos na enunciação, pois “não existe mais um abismo entre as palavras e as coisas”, por isso, é preciso dar mais atenção aos seres híbridos

que permeiam o mundo. Conseqüentemente, não se deve delegar aos objetos um papel periférico ou de contexto, dado que cada organização do espaço implica uma visão do mundo.

Nesse sentido, é preciso levar em conta também as condições que permitem o acontecimento. Há duas maneiras de se trabalhar um *corpus* com tais características: (i) é possível destacar as palavras e fazer uma comparação entre elas (ii) ou observar a relação entre as palavras e o agenciamento, isto é, de que maneira se condiciona a distribuição do espaço, do tempo e dos objetos. De fato, podem ocorrer variações de agenciamento em determinadas instituições, o que implica o rearranjo das disposições de objetos e até mesmo a mobilização dos papéis dos participantes de um determinado gênero de discurso, assim como ocorrem variações em cenografias, modificando a possibilidade de fala e o ethos dos locutores, de acordo com os objetos disponibilizados.

CAPÍTULO 3

SOBRE O OBJETO DE ESTUDO

Se você tem a consciência de que há algo que oprime uma comunidade, uma sociedade, como não se utilizar disso? O Aláfia, fora toda essa questão da musicalidade, não tem como fugir disso.

Jairo Pereira (2015)

3.1 A influência do gênero canção na cultura afrodiáspórica brasileira

Embora haja coerções próprias do gênero (métrica, melodia etc.), a canção³ permite ao enunciador estabelecer uma cenografia que seja adequada, projetar um ethos discursivo, amalgamar o diálogo com outras produções discursivas, mas também possibilita a investigação do processo constitutivo da enunciação, por conta das evidências deixadas pelo enunciador.

Nesse sentido, a memória discursiva é fundamental para se estabelecer o vínculo entre os diversos discursos que circulam numa determinada sociedade. A esse respeito, adotar a tese de que o interdiscurso precede o discurso, tal qual apresentada há pouco, baliza-nos na hipótese de que as canções sejam compostas de enunciados que se relacionam numa determinada conjuntura social e histórica e retomados constantemente, dados os elementos que definem seu espaço e tempo. Assim é preciso ter em mente que

A análise discursiva deve considerar tanto o contexto linguístico quanto o não linguístico – político, social e cultural – no estudo da canção. Porém, o contexto não pode ser tomado apenas como uma moldura que cerca o discurso, pois a canção não é somente resultado de uma conjuntura social e cultural em que foi produzida, mas também é parte dela. Assim, o discurso não é somente uma atividade condicionada pelo contexto, como formadora dele (CARETTA, 2009, p. 105)

Naves (2015, p. 76) afirma que a experiência brasileira de determinar a correspondência da música com o imaginário brasileiro passa por três momentos de experiência, a saber:

³ A canção abre um leque considerável de possibilidades ao enunciador. Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que o gênero canção se aproxima do discurso literário, que pode acionar qualquer gênero de discurso para compor suas cenografias. A respeito da análise do discurso literário e sua constituição, Cf. Dominique Maingueneau. *Discurso literário* (Contexto, 2006, 330p.).

- 1) O conceito de Estado-nação, concebendo-o como uma totalidade que corresponde ao território nacional.
- 2) A confluência de fragmentos, ainda utilizando o conceito de Estado-nação, mas ainda assim prevalecendo a ideia de colagem.
- 3) As identidades originárias por culturas diaspóricas que configuram um segmento social de um povo específico.

Segundo Picchi (2009), em 1928, Mário de Andrade escreveu uma espécie de “cartilha” a ser seguida pelos artistas da época, segundo a qual a constituição da identidade musical e nacional deveria ser fundamentada pelo populário (peças do repertório musical populares), ou seja, peça que deveriam ser documentadas a partir de pesquisas históricas e etnográficas, com vistas a revelar “a intezza da alma brasileira”, evidenciando as condições características de cada lugar do país.

Heitor Villa-Lobos deu continuidade ao projeto pedagógico de Mário de Andrade, ao realizar várias excursões pelo interior do Brasil com o propósito de captar o canto dessas diversas regiões. Posteriormente, os fundadores da chamada MPB, influenciados também pelo ritmo bossa nova, procuraram retomar a proposta de Andrade e Villa-Lobos, transpondo o desejo para um futuro brasileiro em que prevalecesse a igualdade social e a liberdade política, saudando as referências urbanas, rurais, o sertanejo, o asfalto e morro, com isso, desmistificando a ideia de um Brasil representado pela caracterização homogênea da Zona Sul do Rio de Janeiro, local que abrigou e denominou o nascimento da bossa nova (NAVES, 2015).

A prática solene de reunir sintagmas que retratassem os vários brasis, muito usada pelos artistas da Semana de Arte Moderna (1922), foi revisitada pelos tropicalistas no final dos anos 1960. A representação do Brasil como colagem, segundo momento para repensar o ideário de nação, reunia o caráter híbrido e os contrastes ligados aos repertórios regionais (de bossa nova à moda de viola) e até mesmo globais (uso de guitarra elétrica pela influência do rock).

Simultaneamente à ascensão da MPB, as narrativas da experiência diaspórica negra foram entoadas no campo musical. Naves (2015) pontua que o álbum *Samba, esquema novo* (1963), de Jorge Ben, evoca elementos relacionados à religiosidade de matriz africana, como o candomblé e os santos católicos assimilados pela população negra, por exemplo, São Jorge. Inspirados pelos ritmos norte-americanos soul e funk, Tim Maia e outros grupos musicais no Rio de Janeiro organizavam bailes em galpões ou clubes negros, buscando se alinhar à postura ideológica de movimentos que reconheciam a potência da cultura negra.

À medida que o mergulho no interior do país era reivindicado por movimentos musicais de relevância nacional, nos anos 1970 a música negra brasileira recebeu bastante críticas por buscar suas referências na música estadunidense, atitude vista como uma afronta ao caráter nacional, bem como ao projeto que a MPB queria instaurar naquilo que se reconhecera como a “autenticidade brasileira” (NAVES, 2015, p. 89).

Segundo essas críticas, assimilar as referências estadunidenses era apoiar o regime imperialista dos EUA, que apoiou fortemente a ditadura militar brasileira. Entretanto, para considerar uma proposta de nação diversificada, tal qual a brasileira, é preciso reconhecer que as referências negras ainda estão em processo de diáspora. Repare que, nesse sentido, deslocase o conceito de nação, o qual vai muito além da relação sistemática imposta pelo legado do Iluminismo ou pela estrutura política do Estado, organizando-se segundo outras propostas de determinação de comunidades, considerando questões de raça, gênero e orientação sexual, de modo a ressignificar alguns conceitos, como os de cidadania e democracia.

Com base em Paul Gilroy, Naves (2015, p. 65) afirma que tal prática pode ser entendida como uma “política de transfiguração”, evidenciando o surgimento de uma contracultura que “reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua”.

Nas históricas e exposições acerca do surgimento do afrofuturismo, sua definição idealizada insere-se em um movimento político transcultural, que se pauta por narrativas de uma mudança sintomática, performática e discursiva da representação das comunidades africanas e afro-transatlânticas, questionando episódios históricos que culminaram com a retaliação social, psicológica, física e filosófica das manifestações pretas.

3.2 Natura Musical: a cultura de paz e diversidade em compromisso com a música

Com o intuito de valorizar a cena musical nacional, criou-se em 2005 a plataforma Natura Musical, época em que se notava facilmente que o modo de consumo de música se modificava, ou seja, época em que reinava o compartilhamento digital de obras musicais, o que estabeleceu um período de crise nas gravadoras, devido ao declínio acentuado das vendas de discos e CDs.

Com uma proposta desafiadora e, ao mesmo tempo, motivadora de reestruturar a produção cultural contemporânea, a plataforma Natura Musical abrange diversos trabalhos de

artistas nos mais variados formatos, buscando celebrar “uma cultura de paz, liberdade de pensamento e a diversidade” através da música.

Em uma entrevista divulgada no blog de cultura pop brasileira Hits Perdidos, Fernanda Paiva, gerente de Marketing Institucional da Natura, declara que o edital procura projetos que promovam a inclusão e representatividade impactando o setor cultural, capacitando profissional e procurando o desenvolvimento de novos modelos de produção, distribuição e articulação dos trabalhos artísticos

Em média, são lançados 30 discos por ano, dando ênfase a novos compositores e intérpretes de uma considerada nova safra da música brasileira, além de projetos nacionais emblemáticos na cena musical. Paiva evidencia que a intenção do programa é buscar projetos de diferentes estágios da cadeia de produção e consumo da música, que combinem a diversidade dos ritmos brasileiros com sonoridades universais, valorizando a música que tenha origem na essência da nossa brasilidade, mas que se espelha e se transforma no contato com as diferentes culturas e sons de todo mundo.

Em 2015, comemorou-se o décimo aniversário da plataforma, contabilizando o apoio à realização de mais de 1250 produtos culturais: cerca de 1100 shows, 106 CDs, 21 DVDs, 18 livros e 5 filmes; com 1,3 milhão de pessoas diretamente impactadas e cerca de R\$ 118 milhões investidos (60% de recursos próprios e 40% de verbas incentivadas). Ainda nesse ano, o edital contou com uma nova configuração das categorias de incentivo, ao focar o apoio a artistas em estágio inicial de carreira cuja finalidade era a gravação do primeiro ou segundo álbum.

As categorias propostas para o formato da inscrição Natura Musical 2015 foram:

- 1) **APOSTAS:** destinada a artistas em início de carreira ou que já despertam interesse da crítica e potencial de atração de público, que sejam capazes de ampliar sua relevância no cenário musical brasileiro com o auxílio da Natura.
- 2) **LEGADO:** projetos que contribuem para a preservação, perpetuação e difusão da música brasileira e que enriquecem nosso legado musical. Nesta categoria, serão aceitos os projetos que prevejam a realização de formação musical, a difusão de manifestações culturais artísticas tradicionais, o registro de artistas, gêneros ou movimentos culturais e a criação ou recuperação de acervos relevantes para a música brasileira.
- 3) **CONSAGRADOS:** destinada a grandes nomes da música brasileira, que tenham reconhecimento da crítica e do público, com grande potencial de visibilidade e mobilização de plateias em todo o país, que já tenham histórico comprovado de sucesso na realização de turnês nacionais.

Entre as 4.226 inscrições para receber o patrocínio da plataforma, a banda paulistana Aláfia foi selecionada na categoria “1) Apostas”. Dessa maneira, o grupo musical obteve tanto o patrocínio quanto os meios adequados para a realização e divulgação do seu segundo álbum de estúdio: *Corpura* (2015).

3.3 Aláfia: abrindo os caminhos para o reconhecimento de alma e fé

Formada em 2011 na cidade de São Paulo por Jairo Pereira (voz), Eduardo Brechó (voz e guitarra), Xênia França (voz), Lucas Cirillo (gaita), Filipe Gomes (bateria), Alysson Bruno (percussão), Gabriel Catanzaro (baixo), Pipo Pegoraro (guitarra), Gil Duarte (trombone) e Fernando TRZ (teclados), a banda Aláfia (léxico originário do iorubá que significa “caminhos abertos”, “prosperidade”, entre outros) incorpora o compromisso com a ancestralidade, ao buscar um diálogo com a realidade social e cultural do Brasil.

Em 2013, o grupo lançou o autointitulado *Aláfia* e, em 2015, *Corpura*. Apesar dessa ancestralidade e desse compromisso, ao comparar os trabalhos, Eduardo Brechó explica que:

[...] nos dois discos da banda, o processo e a relação com a matriz africana são semelhantes no que diz respeito ao alicerce conceitual, já que sempre se baseiam em células e claves tradicionais para construir a música [...] ambos os trabalhos foram elaborados a partir da visão de mundo recebida pelos integrantes da vivência nos terreiros e do culto aos ancestrais/orixás.

[...]

O espírito do grupo se manifesta em nosso trabalho, na nossa “corpura”... O nosso caminho só se abre se caminarmos e, de fato, estamos caminhando juntos com vários outros coletivos. Cada passo é fundamental para o horizonte que vislumbramos (ITAÚ CULTURAL, 2015).

A estética musical criada pelo grupo a partir da fusão de elementos histórico-sociais, religiosos e políticos com a musicalidade negra afrodiáspórica nos coloca uma certa dificuldade de definição: afinal, em qual gênero musical especificamente a banda paulistana Aláfia se enquadra? Ao analisar atentamente sua discografia, que conta ainda com *SP não é sopa* (2017) e *Liturgia Samba Soul* (2019), pode-se verificar a dinamicidade e as influências sócio-históricas de cada álbum (por exemplo, em *Faca fake*, nona canção de *Liturgia Samba Soul*).

Com todo o cuidado para não se adotar uma postura leviana ou superficial ao longo dos temas abordados em suas composições, a banda tem uma proposta horizontal que reúne referências ligadas à juventude negra e à cultura periférica, considerando-se uma essência

afroubana e, de certa forma, relatando a experiência de um corpo jovem que sustenta experiências afrodiaspóricas.

As referências musicais são essencialmente gêneros ligados à música negra, assumindo tanto as suas vertentes tradicionais quanto as contemporâneas, sobretudo no que diz respeito à diáspora africana nas Américas, com influências acentuadas de jazz, funk, samba e hip hop, mesclando o batuque presente em rituais religiosos e danças populares oriundas de matriz africana, como o Candomblé e a Umbigada. Diante disso, sustentamos a hipótese de que a diáspora africana é, para a banda, o principal componente de ratificação da orientação religiosa, cultural e social do resgate à ancestralidade africana.

Considerada a “sensação da cena *black indie* paulistana” pelo jornalista Nabor Jr (2012), o Aláfia transformou o que acreditava ser uma única apresentação na casa Bar B, localizada na região central de São Paulo, numa minitemporada que durou por seis meses.

Dos incessantes ensaios que aconteciam na casa de Eduardo Brechó, localizada na Vila Madalena (Zona Oeste da capital paulista), a rotina da banda rememorava o estilo dos Novos Baianos⁴, em que música e outras “situações muito loucas” sem hora nem pressa de acabar, relatou Xênia França, vocalista do grupo entre 2011 e 2017: foi nessa circunstância que o álbum debutante *Aláfia* (2013) foi gravado. A partir daí, a banda repercutiu sua fusão criativa em algumas renomadas casas que compõem a noite boêmia paulistana, como o Matilha Cultural, Tapas Club, Espaço Zé Presidente, Studio SP e Centro Cultural Rio Verde.

O ideal “alafiano”, segundo o jornalista Igor Carvalho (2014), vai muito além do ideário de uma África colocada numa caixa de estereótipo enquadrado num lugar exótico de consumo ou “endemoniado”, amaldiçoado. O respeito à memória ancestral e o questionamento do destino de Amarildos, Douglas e várias outras vítimas do genocídio não declarado do Estado contra a população negra brasileira são colocados à mesa e certificam o compromisso ideológico da banda, em suas performances eloquentes, em estimular a luta pela afirmação racial brasileira. Além de denunciar a violência institucionalizada, a temática religiosa aparece no enfrentamento da intolerância e visões distorcidas das manifestações dos rituais de matriz africana.

⁴ Novos Baianos foi um conjunto musical brasileiro que surgiu na Bahia em 1969. Entre os membros mais renomados estão Moraes Moreira, Baby do Brasil, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de cantor e Luiz Galvão. Marcaram a música popular brasileira dos anos 1970, ao mesclar distintos ritmos brasileiros, que vão de samba, bossa nova, frevo, baião até rock and roll. Seu segundo disco, *Acabou chorare* (1972), foi eleito o melhor disco da história da música brasileira pela Revista Rolling Stones em 2007.

No quadro que se pinta, *Corpura* foi o nome escolhido para a banda abrir os caminhos das suas criações de então. Palavra-valise⁵ marcada pela junção de *cor+pura*, o título contrapõe-se ao estigma da “raça pura” / “raça superior”, teoria de hierarquia racial que serviu de base para regimes totalitários, como o nazismo, um movimento supremacista organizado pelo Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães no século XX. Trata-se de uma ressignificação e urgência de uma manifestação de cor e corpo de espírito que traduza a herança da diáspora africana deixada em solo brasileiro. Sendo assim, Eduardo Brechó especifica que o estado puro do espírito é identificado na ligação entre povos e terra (veremos mais adiante que o elemento terra é uma constante nesse disco).

Nesse sentido, o álbum *Corpura* nasceu sob a alcunha e responsabilidade de lembrar que é possível a vivência numa realidade de uma cultura de paz coerente com o caráter democrático e laico do Estado brasileiro. Em busca de demonstrar a necessidade do diálogo sobre a realidade cultural e social do país, suscita o seguinte tópico que norteia as passagens históricas, que conjura os processos históricos sobre a memorização do continente-mãe: “Qual é a África celebrada e respeitada pelo povo brasileiro ao longo de sua formação enquanto identidade nacional?”.

3.4 *Corpura*: o subjetivo encontro do outro em mim

Embora a cultura negra seja reconhecida como parte fundante da nação brasileira, em diversas ocasiões tanto o culto ao corpo quanto o culto às práticas oriundas de uma população negra são classificados como “impuros”, em razão dos embates sócio-históricos envolvendo principalmente a religiosidade. Nesse contexto, a ideia da *corpura*, título do segundo álbum da banda Aláfia, reestabelece o culto à ancestralidade negra.

O cerne da discussão proposta pelo grupo é como ressignificar o pertencimento à ancestralidade negra e, ao mesmo tempo, envolver passado, presente e futuro. Pode-se considerar, nesse sentido, a análise da performance do corpo afrofuturista, por conta do grande apelo artístico que caracteriza a corporalidade dos agentes sociais implicados na discussão

⁵ Segundo o dicionário Michaelis On-line, palavra-valise é o vocábulo que resulta da combinação da parte inicial de uma palavra com a parte final de outro. Por exemplo, motel (motor e hotel), namorido (namorado e marido), portunhol (português e espanhol), showmício (show e comício). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/palavra-valise/>. Acesso em: 06 maio 2021.

acerca dos rumos da diáspora num futuro globalizado.

3.4.1 *Corpura*: o álbum

Lançado no segundo semestre de 2015, o álbum *Corpura* — encontrado tanto em mídia física (CD e vinil, em edição especial) quanto em mídia digital, disponível nas plataformas dos ramos — contém onze músicas, a saber:

- 1) Salve Geral
- 2) Blacksmith
- 3) Corpura
- 4) Adinkras
- 5) Primeiro do ano
- 6) Proteja seu Quilombo
- 7) Preto Cismado
- 8) Peregrino (Okê Kala)
- 9) Oxotokanxoxô e Uiratupa
- 10) Banho de Poeira
- 11) Nada é Importante

O livreto (encarte)⁶ é composto de onze páginas. Além da capa, cada página contém a letra de uma ou duas canções. Assim, na página 1 temos a capa interna, na qual constam o título do trabalho e a autoria (nome da banda); na página 2, temos os agradecimentos e a dedicatória, ao final da página, encontram-se os créditos de produção e o selo responsável pela edição do trabalho; a partir da página 3, temos a letra completa das canções, bem como seus respectivos compositores, ou seja, página 3 Salve geral e Blacksmith; página 4, Corpura e Adinkras; página 5, Primeiro do ano e Proteja seu Quilombo; a página 6 é composta do nome da banda **ALÁFIA** em diversas cores (branca, amarela, azul, vermelha, rosa...); a página 7 retrata os membros na banda reunidos num quintal; a página 8 retoma as letras, com Petro cismado; página 9 tem Peregrino (Okê Kala) e Oxotokanxoxô e Uiratupa; na página 10, temos Banho de poeira e Nada é importante; na página 11, temos a ficha técnica.

Vale pontuar ainda que cada página traz uma arte sobre a qual os dados escritos compartilham o mesmo espaço, compondo um todo. Os membros da banda são retratados em

⁶ Navegue digitalmente por esse encarte. Acesse: https://issuu.com/alafia8/docs/encarte_cd_corpura_site.

cenas específicas. O encarte é composto por um cenário que compreende formas geométricas deliberadamente ajustadas e agenciadas, chão de terra e os personagens trajam uma vestimenta semelhante, ou seja, trata-se de um figurino. No entanto, abordaremos esses detalhes no próximo capítulo, quando descrevemos e analisamos o *corpus* de referência.

3.4.2 Recortes e composição do *corpus* de referência

O lançamento de um álbum é um marco na carreira de qualquer artista. E quando esse lançamento ocorre por conta de um concurso realizado por uma empresa de grande porte como a Natura, torna-se ainda mais especial, pois legitima o trabalho do artista, alçando-o a um outro patamar, ou seja, se a banda vinha trabalhando em nichos específicos, pequenas casas noturnas etc., depois do concurso passa a ter visibilidade nacional e até internacional.

Tal qual ocorre em eventos desse porte, é produzida uma grande diversidade de material a partir do álbum. Os departamentos de artes e marketing são acionados para a promoção do disco, com isso, surgem pôsteres, cartazes, convites, anúncios de toda sorte que circulam na mídia tradicional (rádio, televisão, jornais etc.), mas também na mídia alternativa e nas redes sociais. Em outras palavras, o álbum gera diversos gêneros de discurso com o intuito de promover o trabalho da banda, e cada gênero tem seu *locus* ideal de circulação para atingir um determinado perfil.

Com *Corpura* não foi diferente. Produziram-se vídeos referentes ao lançamento do álbum, entrevistas para a mídia especializada ou a grande mídia em seus respectivos cadernos culturais, resenhas e críticas, participação da banda em programas (televisivos ou na internet) musicais, bem como os cartazes que circularam nas redes sociais, os quais promoviam tanto o álbum *Corpura* quanto os *singles*.

Note que um evento como esse lançamento tem seu núcleo o disco (canções, livreto e letras), mas que acaba implicando a valência genérica interna (avatars) e externa (demais gêneros a partir do álbum, o que Maingueneau denomina *irradiação*).

Com isso, enfrentamos um dilema: se tomamos como objeto de análise apenas o verbal (as letras das canções), perderíamos um riquíssimo material artístico que envolve o encarte e demais semioses; se tomamos como objeto de análise os diversos gêneros que foram produzidos a partir do lançamento de *Corpura*, seria um objeto muito longo e incompatível com uma dissertação de mestrado, dado o tempo disponível.

A partir desse panorama, foram selecionadas oito imagens direta ou indiretamente relacionadas ao encarte do álbum (material verbal e não verbal), que caracterizamos aqui como

uma prática intersemiótica, com vistas a certificar o quadro cenográfico e artístico do álbum, bem como validar a corporalidade e o mundo ético dos atores sociais envolvidos na composição do disco.

Os itens selecionados para compor o *corpus* de referência são:

- Capa do álbum *Corpura*.
- As páginas do encarte referentes às canções Salve Geral, Preto Cismado e Proteja seu Quilombo.
- Capa dos *singles* Corpura e Adinkras.
- Dois cartazes/convites para o lançamento dos *singles* Salve Geral (2015) e Preto Cismado (2016).
- Os desdobramentos, isto é, a valência genérica da canção Proteja seu Quilombo, o que inclui uma fotografia de um moletom cuja estampa é o título da música, e um vídeo em que Eduardo Brechó recita a letra em um contexto outro da canção como parte integrante do álbum.

Após definir os elementos que compõem o *corpus* de referência, é chegada a hora de passar para a análise desses dados.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DO *CORPUS* DE REFERÊNCIA

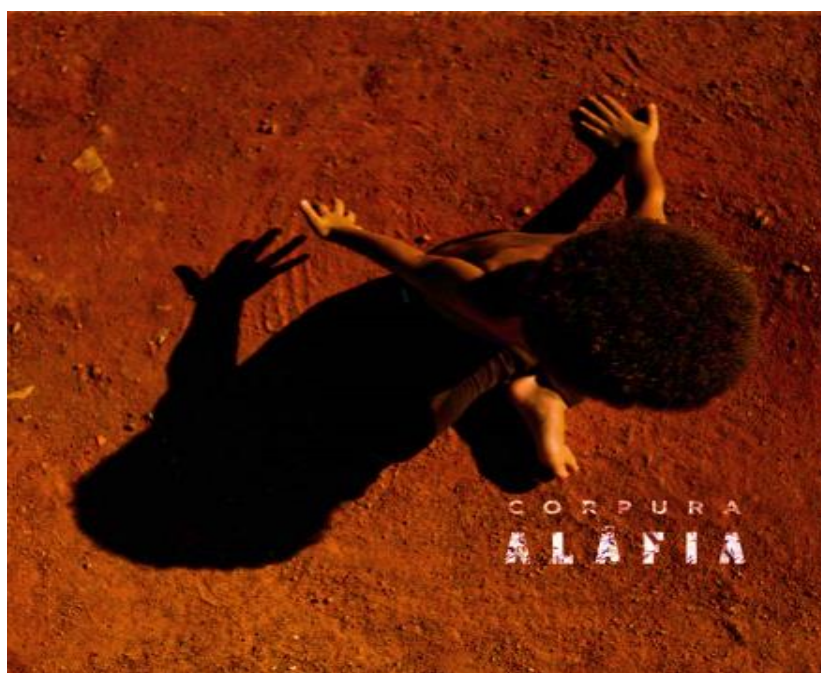
O som atravessa imensidões cósmicas. A voz é uma força da natureza.

Xênia França (2016).

4.1 A tríade da (re)tomada de consciência

As canções cujas letras foram selecionadas para análise são Salve Geral, Preto Cismado e Proteja seu Quilombo, doravante denominadas “a tríade”. Com elas, buscamos observar como o enunciador demarca seu posicionamento em decorrência da memória discursiva no contexto da diáspora africana no Brasil. Nossa hipótese é a de que essa tríade busca a reconstituição discursiva do afrofuturismo, colocando em emergência a história que quase foi dizimada ao longo dos séculos de mazelas e apagamentos. Assim, a tríade convoca, demarca e reforça um lugar de possibilidades no presente para efetivar um futuro a partir da reconstrução de episódios históricos do passado. Seguindo a ordem preestabelecida no capítulo anterior, passemos então à Figura 1, a capa do álbum *Corpura*:

Figura 1 — Capa do álbum *Corpura* (2015 - YB Music/Natura Musical).



Fonte: Divulgação.

A Figura 1 é uma imagem colorida, cujas dimensões são 12cm X 12cm originalmente (coerção do mídiu CD), mas que, dependendo da plataforma (Youtube, Deezer, Spofy...), essas dimensões podem ser outras. Em segundo plano, pode-se ver um chão de terra, embora sem nenhum revestimento, nota-se que foi um terreno preparado (limpo, plano, sem matos, com suaves sulcos feitos à mão, como se estivesse arando a terra etc.) por agentes com a finalidade de produzir um efeito de sentido. Em primeiro plano, vê-se um menino negro (aparentemente de 4 a 7 anos de idade) retratado de cima para baixo, ângulo que desfavorece a identificação da criança, pois seu rosto não está à mostra. Pode-se verificar que ele traja apenas uma bermuda e está sentado no chão, com as pernas cruzadas e os braços para trás. À sua direita, há sua sombra; à sua frente, têm-se o nome da banda e o título do álbum em cor branca e bold: **CORPURA ALÁFIA**.

O menino ostenta uma cabeleira afro e está sentado no chão de terra — um tipo de solo bastante comum no interior do Sudeste e Centro-Oeste brasileiro e nos países da costa ocidental da África Subsaariana, a terra vermelha (ou terra roxa⁷) é conhecida por ser bastante fértil —, suas mãos e seus pés tocam suavemente o “ocre avermelhado”, deixando pequenas marcas ao seu redor, enquanto sua sombra emerge, transparecendo a silhueta de sua cabeleira afro e sua pequena mão com seus dedos em riste para tocar o solo.

A escolha do modelo- traduz a imagética de um compromisso simbólico assumido pela banda. A arte da capa é uma tradução do afrofuturismo: ao mesmo tempo que a figura retoma o culto sacralizado à mãe natureza, materializa a imagética de que é preciso evocar a resiliência ancestral da matriz africana para que a diáspora e o seu mais novo descendente possam concatenar as vivências negras do ontem, do hoje e do amanhã.

Ainda que o consumo desse disco se dê via *streaming*, o primeiro contato visual que o ouvinte tem com a obra é por meio dessa capa, a qual compreende alguns elementos caros a uma proposta de afrofuturismo, a saber, o elemento terra, a natureza, o menino negro com um penteado afro, a simplicidade e a exaltação de suas origens. Ademais, caso o ouvinte aceite o convite de “apreciar” as músicas, a capa é o portal do mundo ético que se oferece por meio do disco, seja o play no dispositivo digital seja a abertura da caixinha do CD, o ouvinte está imergindo nesse produto repleto de significados.

⁷ Segundo reportagem do Canal Rural, *Conheça as características da terra roxa ou terra vermelha*, de 13 dez. 2014, “O nome terra roxa surgiu por causa de imigrantes provenientes da Itália, que vieram ao Brasil para trabalhar em lavouras de café. Eles chamavam a terra de ‘rossa’, que significa vermelha em italiano. A palavra foi sendo entendida como ‘roxa’, e o nome acabou pegando também entre os brasileiros”. Disponível em: <https://www.canalrural.com.br/noticias/conheca-caracteristicas-terra-roxa-terra-vermelha-53932/>. Acesso em: 25 jul. 2021.

Dado o primeiro passo, na sequência, verificaremos como esses elementos são retomados ou infirmados.

Figura 2 — Página do encarte com Salve Geral (2015 – YB Music/Natura Musical).



Fonte: Divulgação.

A Figura 2 é uma imagem colorida, que, em segundo plano, tem uma paleta de cores que remete à terra, ao solo, tal qual na Figura 1. Pode-se ver um homem negro ao centro sem camiseta, em posição de corrida, como se estivesse na selva fugindo ou caçando. Esse homem tem uma espécie de manta térmica ou papel-alumínio em volta do pescoço e caindo em seu peito, como se fosse um cachecol de alumínio. Olhando para a frente, seu semblante é de determinação e apreensão. Sua posição de corrida faz com seu braço direito esteja para trás, com a mão aberta, e o braço esquerdo para frente, dobrado em direção ao rosto, num movimento de impulso para corrida. No ombro direito, o homem tem uma tatuagem simples, uma espécie de meia-lua na horizontal. O seu abdômen e suas pernas não estão visíveis, pois há sobreposto um triângulo. À esquerda da imagem, tem-se em fonte cor branca a letra da canção Salve Geral, seguida do crédito (Eduardo Brechó) e do código, o registro da canção.

A fim de facilitar a análise, não só transcrevemos a letra, como também numeramos os versos, o que viabiliza a referência quando for necessário.

SALVE GERAL (Eduardo Brechó)

1. Pelas nossas contas
2. Pelo nosso toque
3. Nosso fio desencapou
4. E você não escapa do choque

5. Com a nossa rapa você não é capaz

6. Nós estamos além desse mapa
7. Não cabemos na tua ampulheta
8. Não vestimos tampouco esta roupa
9. Nossa rapa é muita treta

10. Não nos damos com teus demônios
11. Decapitamos o teu capeta
12. Decapitaremos o teu capitão
13. Decapitaremos o teu capa preta
14. Decapitaremos o teu capataz

15. Da capoeira você não escapa
16. Com a nossa rapa você não é capaz

17. Será pouca ideia e reta
18. Acompanhados de deuses e chapas
19. Espalhados pelos becos
20. Ouça os ecos dos socos e tapas
21. Ouça o seco ruído da rua
22. Nós te apagaremos sob a luz do sol
23. Nós nos espelhamos no prata da lua
24. Desbicaremos passando cerol
25. E a luta continua
26. Com a nossa rapa você não é capaz

Se a capa é o primeiro contato visual com a obra, *Salve Geral* é a canção abre-alas do disco *Corpura* (2015). Seleccionada como o primeiro *single* para a divulgação do mais recente trabalho de estúdio, a banda assegurou que a faixa caracteriza-se como um “xirê para Exú” (palavra iorubá que, no candomblé, significa “roda” ou “dança” para evocação dos orixás).

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 reivindicações⁸.

É importante observar ainda que, tanto dentro dos presídios quanto nos grupos ligados aos presídios de alguma forma, expressões em italiano são bastante comuns, dado o prestígio que grupos criminosos do país europeu têm em contextos de pobreza extrema, abandono estatal. Assim, muitas gangues norte-americanas e latino-americanas se identificam com expressões em italiano; por exemplo, existe o selo fonográfico paulistano Cosa Nostra (“coisa nossa”, denotando autogestão, mas também uma referência à Máfia), que é responsável pelo lançamento dos maiores nomes do rap e hip hop brasileiro na década de 1990 e início de 2000.

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.

Um 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 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).

O trecho do poema de Jacob Sam-La Rose (apud KILOMBA, 2019)

Por que escrevo?
Porque tenho de

⁸ 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.

Porque minha voz
em todas as suas dialéticas
foi silenciada por muito tempo

reflete muito bem as histórias daqueles que foram deserdados de perpetuar a própria voz sob um regimento provocado por situação de dominação cultural. Afirmando que não representa somente a perda causada pelo colonialismo, Kilomba (2019) defende o poema como uma fome coletiva utilizada pelos afrodiáspóricos para recuperar nossa história escondida.

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 hooks⁹ (1989, p. 42) afirma que os afrodiáspóricos 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 afrodiáspóricos 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) para que possibilidades sejam repensadas e estruturas possam ser reformuladas, a partir da 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, Lélia 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 Alfaiates, 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.

⁹ 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”.

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)/ nossa(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, p. 81) 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 polêmica; 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 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 verificado 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 afrodiáspóricos 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 Ra¹⁰, 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.

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

¹⁰ 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.

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 os 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 recriamos 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 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*¹¹, 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 afrodiáspórica 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 o manifesto de resistência. No verso (18), os *deuses* e *chapas* são substantivos que podem ser entendidos enquanto aliados: proteção divina e

¹¹ O refrão da canção é: “Olha a rapa, olha a rapaziada, deixa a rapa, deixa a rapaziada”

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 afrodiáspóricos são **toque, contas e fio**, 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.

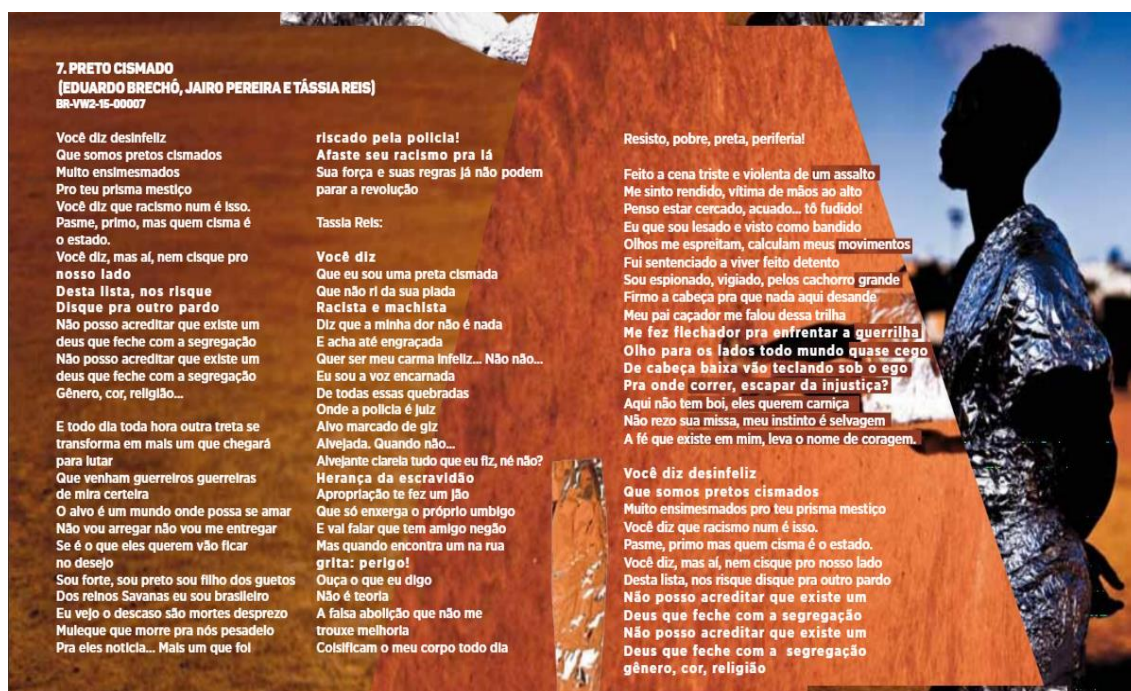
Em relação à subjetividade enunciativa, Maingueneau (2013) afirma que a modalização enunciativa indica o meio pelo qual o enunciador expõe seu ponto de vista ao coenunciador e ao conteúdo da instância enunciativa, ou seja, desempenha o papel de centro dêitico para servir como referência aos dêiticos 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 afrodiáspórica 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.

Figura 3 — Página do encarte com Preto cismado (2015 – YB Music/Natura Musical).



Fonte: Divulgação.

Na Figura 3, temos duas páginas (ou página dupla), devido à extensão da letra de Preto cismado. Na primeira parte, à esquerda, o fundo é a paleta de terra, tal qual tem sido característica da criação artística do álbum. Assim, lê-se: **7. PRETO CISMADO (EDUARDO BRECHÓ, JAIRO PEREIRA E TÁSSIA REIS)** procedido pela letra da canção separada em colunas desiguais. Na segunda parte da página, encontra-se um corte perpendicular, que rompe com o padrão da página e expõe a fotografia de um homem negro de perfil, cuja vestimenta é uma espécie de manto de alumínio, o mesmo padrão de figurino visto na Figura 2.

Com os braços cruzados para trás, o homem mantém a cabeça firme olhando para cima, como se estivesse em posição de guarda, vigilante. Trata-se de uma postura imponente para quem se dispõe a realizar uma conversa séria, franca, a qual não se resumirá a validar seus argumentos em oposição ao desagrado e desrespeito, mas sobretudo para conscientizar o seu igual e tentar reparar a falha histórica sobre o protagonismo do negro brasileiro.

A fim de facilitar a análise, não só transcrevemos a letra, como também numeramos os versos, o que viabiliza a referenciação quando for necessário.

PRETO CISMADO

(EDUARDO BRECHÓ, JAIRO PEREIRA E TÁSSIA REIS)

1. Você diz desinfeliz
2. Que somos pretos cismados
3. Muito ensimesmados
4. Pro teu prisma mestiço
5. Você diz que racismo num é isso
6. Pasme, primo, mas quem cisma é o estado
7. Você diz, mas aí, nem cisque pro nosso lado
8. Desta lista, nos risque
9. Disque pra outro pardo
10. Não posso acreditar que existe um deus que feche com a segregação
11. Gênero, cor, religião...
12. E todo dia toda hora outra treta se transforma
13. Em mais um que chegará para lutar
14. Que venham guerreiros, guerreiras
15. de mira certa
16. O alvo é um mundo onde possa se amar
17. Não vou arregar não vou me entregar
18. Se é o que eles querem vão ficar no desejo
19. Sou forte, sou preto, sou filho dos guetos
20. Dos reinos Savanas eu sou brasileiro
21. Eu vejo o descaso são mortes, desprezo
22. Muleque que morre pra nós pesadelo
23. Pra eles notícia... Mais um que foi riscado pela polícia!
24. Afaste seu racismo pra lá
25. Sua força e suas regras já não podem parar a revolução

Tássia Reis:

26. Você diz
27. Que eu sou uma preta cismada
28. Que não ri da sua piada racista e machista
29. Diz que a minha dor não é nada
30. E acha até engraçada
31. Quer ser meu carma infeliz... Não, não...
32. Eu sou a voz encarnada
33. De todas essas quebradas
34. Onde a polícia é juiz
35. Alvo marcado de giz, alvejada...
36. Quando não... alvejante clareia tudo que eu fiz, né não?
37. Herança da escravidão
38. Apropriação te fez um jão
39. Que só enxerga o próprio umbigo
40. E vai falar que tem amigo negão
41. Mas quando encontra um na rua Grita: perigo!
42. Ouça o que eu digo, não é teoria
43. A falsa abolição que não me trouxe melhoria
44. Coisificam o meu corpo todo dia
45. Resisto, pobre, preta, periferia!

46. Feito a cena triste e violenta de um assalto
47. Me sinto rendido, vítima de mãos ao alto
48. Penso estar cercado, acuado... tô fudido!
49. Eu que sou lesado e visto como bandido
50. Olhos me espreitam, calculam meus movimentos
51. Fui sentenciado a viver feito detento
52. Sou espionado, vigiado, pelos cachorro grande
53. Firmo a cabeça pra que nada aqui desande
54. Meu pai caçador me falou dessa trilha
55. Me fez flechador pra enfrentar a guerrilha
56. Olho para os lados todo mundo quase cego
57. De cabeça baixa vão teclando sob o ego
58. Pra onde correr, escapar da injustiça?
59. Aqui não tem boi, eles querem carniça
60. Não rezo sua missa, meu instinto é selvagem
61. A fé que existe em mim leva o nome de coragem

Iniciando pelo título, temos alguns indícios do conteúdo da canção. O nome *preto* indica alguém do sexo masculino cuja cor é preta, seguido pelo qualificador “cismado”, que os dicionários populares definem assim: que desconfia, em geral negativamente, suspeito; que é inquieto, que tem uma ideia obsessiva ou mania; que tem antipatia ou hostilidade em relação a algo/alguém.

A letra começa com um processo interdiscursivo introduzido por um discurso relatado, ou seja, alguém alega que os pretos são “cismados” e “ensimesmados”, e o enunciador sente a necessidade de responder a esse discurso. Repare que o emprego do presente dêitico nos leva a crer se tratar de uma ação recorrente (você sempre diz... você vive dizendo que...). Além disso, o enunciador coloca-se como um porta-voz, pois responde em nome de um grupo: “Você diz desinfeliz que *somos* pretos cismados muito ensimesmados...”. Sua resposta não só é em nome de um *nós*, como também busca refutar um simulacro, depreendido a partir dos adjetivos “cismados” e “ensimesmados”, que nesse contexto adquirem uma conotação negativa. Em outras palavras, temos aqui uma interincompreensão regrada, em que o discurso Outro acusa o discurso Mesmo de ser “cismado” e “ensimesmados”, mas logo em seguida o discurso Mesmo se defende ao afirmar que quem “cisma é o estado” (o racismo como um mecanismo utilizado pelo Estado para negar o exercício pleno de cidadania para a população negra).

Salientamos o contra-argumento do coenunciador, ao afirmar que “racismo num é isso” (5). Tem-se, aqui, uma negação (num=não) polêmica, em que o enunciador acusa o coenunciador de estar sendo racista, e este nega de uma maneira bastante colonial: ensinar o que é racismo a um negro. Ainda, temos o vocativo “primo” (6), que equivale a “mano”,

“irmão”, “igual” ou “patrício”. Com isso, esse enunciador busca provocar uma reflexão do seu assujeitamento como “negro ideal”, estruturado por um pensamento eurocêntrico dominante.

Até este ponto, tem-se um enunciador respondendo a provocações de um sujeito descrito como “primo”, mas cujo posicionamento é conflitante com o do enunciador. A partir do verso (7), há uma reviravolta sobre a questão do esclarecimento da realidade para o interlocutor, pois o locutor reflete e desiste de prosseguir com sua argumentação, ao dar um aviso de mantenha distância: “Você diz, mas aí, nem cisque pro nosso lado/ Desta lista, nos risque/ disque pra outro pardo”.

O termo pardo é utilizado oficialmente para designar alguém birracial (branco + negro ou branco + indígena). Ao menos no movimento negro, discute-se a questão do colorismo, ou seja, as diferentes tonalidades de pele que uma pessoa da raça negra pode apresentar; assim, salientamos que os membros dessa comunidade defendem a abolição desse termo. O pardo, nesse contexto, pode ser uma referência a quem insiste em ter a “mente colonizada”, visto que o termo é geralmente empregado por quem denega a própria ascendência negra, tentando se aproximar ao máximo do branco (posso não ser branco/a, mas tampouco sou negro/a).

Os versos (10) e (11), que compõem o refrão da música, partem de uma negação: “não posso acreditar...”. Esse *não posso* não diz respeito à capacidade do enunciador, mas sim à sua recusa em acreditar em um deus que não se indigna e que aceite a segregação; logo, depreende-se um tom de indignação ao saber da existência de tal deus. Nesse cenário, a concepção de deus também gera embate entre os posicionamentos, pois na concepção do enunciador, deus jamais fecharia com a segregação, ao passo que no discurso Outro isso é possível.

Preto cismado é uma composição de Eduardo Brechó, Jairo Pereira e Tássia Reis. Além da coautoria da letra, Tássia também faz uma participação especial nessa faixa. Apesar de fugir ao escopo deste trabalho, é pertinente pontuar que, a partir do verso (12), há uma voz masculina (Jairo Pereira) e uma feminina (Tássia Reis) cantando os versos que encenam problemas de gênero. Do verso (12) ao (25), Pereira canta cenas de violência urbana ocasionadas pela estrutura jurídica e pelo aparato de repressão do Estado¹², que numericamente são mais recorrentes entre os jovens do sexo masculino; já do verso (26) ao (45), Reis canta as urdiduras de ser uma mulher negra em uma sociedade machista e racista. Com isso, cobrem os três tópicos elencados no refrão: gênero, cor, religião, respectivamente.

¹² Para uma análise mais profunda e detalhada de como esse processo afeta a população negra, é imprescindível conferir *Encarceramento em massa*, de Juliana Borges (2019) e o já aclamado *Racismo estrutural*, de Silvio Almeida (2019), ambos fazem parte da Coleção Feminismos Plurais, coordenada pela filósofa Djamilia Ribeiro (São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019).

Tal qual ocorreu em Salve Geral, nos versos (12) a (20) de Preto Cismado o enunciador evoca sua ancestralidade e lança um comunicado geral, ou seja, as determinações da comunidade negra no presente para se criar uma frente de resistência visando ao futuro, a fim de preservar as matrizes afrodiaspóricas e garantir a liberdade e dignidade negra. No entanto, devido ao contexto sócio-histórico, isso ocorre com um vocabulário tipicamente bélico (treta, lutas, guerreiros de mira certa, alvo), pois a situação contemporânea adquire um aspecto de guerra, em que a luta é pela sobrevivência frente às armadilhas impostas pelo Estado para impedir algum progresso social. E toda essa agressividade, na verdade, é em busca da paz, pois “o alvo é um mundo onde possa se amar” (16). Nesse sentido, podemos associar tal declaração a dois motes: (i) se quer guerra, terá; se quer paz, quero em dobro (Racionais MCs, 2002, *Vida Loka Pt. 1*); e (ii) *Si vis pacem, para bellum*, máxima romana mais conhecida como “se quer paz, prepare-se para a guerra”. E mais: retoma-se também o slogan *a luta continua* nessa batalha diária, pois o enunciador está determinado a seguir em frente, já que se entregar não é uma opção (16 e 17) e já que não se vislumbra o fim dessa estrutura em curto prazo.

Nota-se, ainda, a passagem inicial de um porta-voz de uma coletividade para um enunciador singular nos versos (17 a 21). Assim, a história de uma comunidade dá lugar ao relato íntimo de um enunciador, que enuncia suas determinações, suas características e sua ancestralidade, o que acaba operando num processo metonímico, visto que as biografias dos membros da comunidade a que pertence o enunciador são semelhantes. Na cenografia que se delineia, destacam-se as coordenadas espaciotemporais. Por exemplo, nos versos (18) e (19), a asserção “sou forte, sou preto, sou filho dos guetos...” não só justifica o verso anterior “... não vou me entregar”, como também retoma a sua ancestralidade, ao estabelecer uma relação África-Brasil.

Há uma movimentação da comunidade discursiva afrofuturista em realocar certas instituições, espaços e lugares, com os quais se pode determinar um posicionamento. Ativa-se, deste modo, uma memória discursiva em relação ao léxico *gueto*. Mundialmente conhecido por ter sido os bairros onde judeus foram confinados durante o holocausto (1939-1945), o conceito de gueto se adaptou aos anseios racistas de governos locais, como na África do Sul, durante o Apartheid (1948-1994). No Brasil, os guetos são assentamentos urbanos que retratam a realidade de uma população desassistida pelo Estado, por se instalarem em locais com moradias precárias e carentes de serviços essenciais básicos e medidas de saneamento. Mesmo assim, os moradores desses espaços urbanos inflam um certo orgulho de pertencimento local.

Segundo o Instituto Data Favela (2013)¹³, 94% das pessoas entrevistadas se diziam felizes por morar ali, 81% gostavam do lugar onde viviam e 61% disseram que não abandonariam os guetos se melhorasse a condição financeira. Por mais que seja um projeto de segregação racial pós-abolição, o orgulho da população negra moradora de favelas e guetos reside na resiliência de atravessar desajustes em sua trajetória e mesmo assim sobreviver. Retomando a máxima de Morrison (2020), a população negra cria várias estratégias para driblar os fenômenos predatórios ocidentais e, assim, manter sua cultura, seu corpo e sua mente vivos.

Em outras palavras, esse enunciador manifesta que tem histórico de resistência, resiliência. Nesse sentido, o verso (20) “Dos reinos Savanas eu sou brasileiro” faz emergir positivamente a historicidade dos grandes reinos existentes na região africana pré-colonização, que têm sido retratados pelos meios de comunicação eurocêntricos como locais distópicos, sem projeções positivas. Além disso, deve-se observar que essa região é o *habitat* do rei da floresta: o leão¹⁴. Com isso, o enunciador joga com a palavra Savana (selva) e o ambiente urbano onde se encontra (São Paulo é uma selva de pedras), no sentido figurado são campos de batalha pela vida e de banalização da violência contra a vida negra, especialmente promovida pela polícia, que *a priori* deveria nos proteger (21 a 23). Nos versos (24 e 25), enuncia-se o “salve”: sua força e suas regras já não podem parar a revolução.

Por sua vez, nos versos (26 a 45), Tássia Reis demarca a importância da abordagem interseccional para debater a realidade da sociedade brasileira, ou seja, considerar as diversas categorias sociais (por exemplo, gênero, classe, raça, etnia, deficiência e sexualidade), a fim de estruturar uma sociedade mais atenta aos critérios de justiça. Tássia Reis (1989-) é uma rapper nata na cidade de Jacareí, interior de São Paulo, cuja carreira se iniciou em 2013 e, desde então, tem se construído por meio de composições que denunciam o machismo dentro da cultura rap e exaltam as diversas formas de empoderamento feminino.

Os primeiros versos de Tássia têm o mesmo tom que a canção Preto Cismado, ou seja, trata-se um processo interdiscursivo em que o eu-enunciador sente a necessidade de responder a uma acusação. Entretanto, desta feita, a resposta aborda um universo mais restrito, que é o da

¹³ A pesquisa Radiografia da Nova Favela Brasileira foi realizada em 2013 pelo Instituto Data Favela. Coordenada por Meirelles e Celso Athayde, fundadores da Central Única das Favelas (Cufa), foram ouvidos dois mil moradores de 63 comunidades brasileiras. Os dados estão disponíveis em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pesquisa-revela-novo-morador-de-favela-com-orgulho-grande-poder-de-consumo-13491781.html>. Acesso em: 15 ago. 2021.

¹⁴ Em entrevista a TvCarta, “Os pretos estão em território inimigo” (2017), o DJ KL Jay salienta que “os pretos têm que andar igual leão na rua”. E conclui: “[...] nos é ensinado a andar como ovelha”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1d7TGnCMmAk>. Acesso em: 13 ago. 2021. Em síntese, o leão é símbolo de coragem e sofrimento em culturas e filosofias afrodiáspóricas.

mulher negra em uma sociedade patriarcal e racista, marcada morfológicamente na flexão de número e gênero do determinante, substantivo e adjetivo: (26 e 27) “Você diz que eu sou uma preta cismada”. Tal estratégia enunciativa está de acordo com um princípio das lutas pela igualdade de gênero e raça: o lugar de fala. Assim, temos diversos discursos em aliança para atingir um objetivo, desenvolvido ao longo do discurso (a letra desta canção).

Após a demarcação do enunciador, começa-se o embate instaurado por um discurso relatado (você diz...), pelo qual podemos depreender um simulacro: o discurso Mesmo acusa o discurso Outro de praticar racismo e sexismo disfarçado de humor, ao perpetuar estereótipos negativos ligados às mulheres negras. Contudo, segundo a grade semântica desse Outro, suas piadas não são nem racistas nem machistas, instaurando-se assim a polêmica. Ainda, o discurso Mesmo afirma que o Outro faz pouco caso de sua dor, achando-a até “engraçada”, ou seja, no vocabulário atual, é o que se chama de “mimimi”. Em seguida, o enunciador rejeita essa postura indiferente do racista e machista (31) “Não, não...”, para exaltar seu lugar de fala e sua origem, nos versos (32 a 34). Nesse sentido, constrói-se um ethos (voz encarnada) do ser periférico denunciante, que fala em nome de “todas essas quebradas, onde a polícia é juiz”.

No estado democrático de direito, cabe à polícia investigar e, se pertinente, prender o suspeito. O julgamento cabe aos promotores, advogados e juízes. No entanto, segundo o enunciador denunciante, esse processo legal é abreviado “nas quebradas”, pois a polícia exerce o processo legal sozinha, condenando o suspeito à morte sumária, sem direito de defesa, tal qual descrito em “Alvo marcado de giz”, que é uma cena validada no trabalho da perícia, ou seja, o esboço do corpo na cena do crime.

Além do ritmo marcado na aliteração de *alvo*, *alvejada* e *alvejante*, a denúncia recupera ainda outros discursos. Por exemplo, o corpo negro é um alvo constante da herança colonial e escravocrata. Em caso de problemas, mata-se esse corpo que insiste em não seguir as regras impostas, mas quando não, usa-se “(56) alvejante clareia tudo que fiz, né não?”; ou melhor, torna-se “alva”, apaga-se a origem negra dos feitos e inicia-se um revisionismo histórico, no qual ao negro cabe o esquecimento, que é deliberadamente uma “herança da escravidão” (37). Desse modo, o discurso racista reivindica os sentidos positivos para si e atribui os negativos aos negros em todas as esferas da atividade humana.

Tais práticas eugenistas receberam adesão da elite brasileira no final do século XIX e começo do século XX, como uma estratégia para embranquecer a população, visto que esta era majoritariamente composta por negros ou mestiços frutos do relacionamento interracial com o europeu. Segundo Andre (2007), a ideologia do embranquecimento ocorreu em três frentes:

- i. a própria miscigenação compulsória realizada por estupro de mulheres indígenas e negras;
- ii. casamentos inter-raciais fora da religião católica;
- iii. a chegada dos imigrantes ao país, instituindo uma política interna que facilitava a vinda dos imigrantes com ofertas de trabalho e moradia.

Sendo assim, além de fazer alusão à prática de ocultar provas de um assassinato, o verso (36) revive uma triste memória do pensamento científico brasileiro em impor, por meio das teses darwinistas sociais, o ideal do embranquecimento da população brasileira.

Com isso, esse enunciador feminino dos versos em questão discute as consequências da abolição na perspectiva da mulher negra. Assim, emerge a instância do fiador desse discurso, como dotado de experiência empírica: (42) “Ouça o que eu te digo, não é teoria”, capaz de apontar as incongruências do discurso da Abolição de 13 de maio de 1888. Nesse sentido, denuncia-se a coisificação do corpo da mulher negra, o qual muitas vezes foi alvo de exploração do racismo colonial e até hoje sofre as consequências da exposição excessiva da nudez e até mesmo violência obstétrica. Mesmo perante todo esse descaso social, esse enunciador encontra na classe econômica (pobre), na identidade racializada (preta) e na sua topografia (periferia) os valores para legitimar sua resiliência frente a uma realidade tão severa e desumana.

Quanto ao terceiro elemento (religião), deve-se observar a composição religiosa do povo brasileiro, que presenciou o aumento paulatino de vertentes do cristianismo a partir da década de 1990. Desde então, alguns grupos evangélicos buscam a eliminação de religiões de matriz africana, atacando terreiros e agredindo verbal e fisicamente praticantes dessas religiões. Por exemplo, em 2011, o deputado federal pastor Marcos Feliciano afirmou categoricamente que os africanos são um povo amaldiçoado, pois descendem de um “ancestral amaldiçoado por Noé”¹⁵. Em 2013, o pastor evangélico tornou a reafirmar sua posição em relação aos povos africanos e, nesse ano, foi um entusiasta e promotor da chamada “cura gay”, quando presidia a Comissão de Direitos Humanos da Câmara.

Podemos depreender, então, um embate entre o discurso Mesmo (enunciador) e o discurso Outro, introduzido pela negativa polêmica “*não* posso acreditar (...) gênero, cor, religião”. Conforme tem sido retomado neste trabalho, o legado cultural, religioso e existencialista do africano passou por um processo de destruição e negação, nesse sentido, o refrão é taxativo quanto ao seu posicionamento diante do Estado-nação na organização

¹⁵ Deputado federal diz no Twitter que “africanos descendem de ancestral amaldiçoado”. Guilherme Balza. 31 mar. 2011. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2011/03/31/deputado-federal-diz-no-twitter-que-africanos-descendem-de-ancestral-amaldicoado.htm>. Acesso em: 15 ago. 2021.

político-social do país, o qual prioriza costumes, hábitos e comportamentos cristãos, apesar de a Constituição Federal (BRASIL, 1988) preconizar que o Estado seja imparcial nesse sentido, pois todo e qualquer brasileiro tem o direito inviolável à crença e à consciência religiosa:

Art. 5. Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País, a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

VI – é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias.

Dessa forma, o enunciador acredita que a revolução social será executada quando o Estado se propuser a discutir a equidade de gênero, reconhecer a diversidade dos povos e respeitar as diferenças de crenças.

Após ter explorado os três tópicos implicados no refrão, bem como suas instituições e práticas, a partir do verso (46) volta-se a voz de Jairo Pereira narrando uma cena validada (abordagem policial), na qual o enunciador manifesta suas frustrações e indignações, por exemplo, “Eu que sou lesado e visto como bandido” (49) — repare que, nesse período coordenado, o *que* exerce a função sintática de partícula expletiva, isto é, tal realce dá o tom de sua indignação —, e isso infelizmente é condizente com o que foi enunciado anteriormente: o corpo negro é sempre o alvo. Ainda sob a “pecha” de bandido/suspeito, o personagem é “sentenciado a viver feito detento” (51), sempre à espreita e sob a constante vigília de todos os aparatos repressivos, retratado na canção como “cachorro grande” (= poderoso).

Mesmo diante de todas essas adversidades, o enunciador evoca sua religiosidade, ao fazer referência a uma instância divina, o seu “pai caçador” (Oxossi), que é um orixá das religiões de matriz africana que representa o conhecimento e a floresta, sendo o arco e a flecha ferramentas utilizadas como proteção para atravessar as adversidades previstas numa situação de combate. Dessa forma, o locutor se defende com as ferramentas de Oxossi de qualquer dissabor que possa atingir sua existência em um espaço hostil que configura o judiciário brasileiro, no qual a justiça poderia até ser imparcial, mas na realidade se vale de trocas de favores e cordialidades, com vistas a preservar uma dinâmica que só favorece a classe dominante dentro do sistema hegemônico europeu.

Nos versos (56 e 57), recorre-se a outra cena validada, que é a de pessoas alheias aos acontecimentos ao redor, mas conectadas a seus avatares das redes sociais. Trata-se de uma

demonstração dos novos tempos tecnológicos, em que o ser humano tem acesso a um vasto conhecimento com apenas alguns toques numa tela; por outro lado, esse universo encantador torna as pessoas alheias à vida real: “todo mundo quase cego”.

No verso (58) reside um questionamento retórico no que tange à sobrevivência em um contexto de perseguição; porém, a partir do verso (59), nota-se uma revanche, ao se mostra uma frente de resistência à intolerância que cerca e supostamente enfraquece o personagem. Para isso, o locutor projeta expressões regionais, manifestações religiosas e valores estereotipados para reforçar seu ethos combatente, aguerrido.

A expressão popular “Aqui não tem boi”, que pode ser: (i) uma variação da expressão “pegar o boi”, que significa *não tem vantagem, favor ou facilidade*, ou seja, o jogo é duro e cruel; (ii) mas também a expressão “tem boi na linha”, utilizada quando o país testemunhava a chegada das primeiras linhas ferroviárias. Por serem construídas no espaço rural, era comum que bois atravessassem a linha e atrapalhassem o trajeto dos trens. Daí vem a expressão literal para comunicar que os bois estavam prejudicando o deslocamento da viagem.

Em todo caso, informa-se que a situação é complexa, pois não tem boi para comunicar que o estado de alerta e de defesa da população negra consciente vai atrapalhar o projeto extermínio calculado por “eles” (... *eles querem é caniça*), que por sua vez representa todo o conjunto de instituições e grupos que reprovam o desenvolvimento da população negra.

No verso (60) “Não rezo sua missa, meu instinto é selvagem”, temos mais uma vez a ocorrência de metáforas e expressões idiomáticas, o que nos leva a refletir sobre a cronografia e a topografia da cenografia. Nesse caso, o enunciador joga com a palavra “missa”, que pode significar a recusa em seguir uma cartilha, um comportamento ideal, pelo fato de ser “selvagem”, isto é, rebelde. Também pode ser a celebração da Eucaristia católica. Deve-se lembrar que o período colonial iniciado no século XV foi justificado como a missão de europeus levar civilização e a palavra divina (Deus judaico-cristão) aos povos nativos das Américas, África, Ásia e Oceania. Ao fim e ao cabo, são referências à herança colonial quando as missões jesuíticas eram uma prática religiosa de doutrinar os indígenas, centralizando o cristianismo como a religião oficial da colônia.

O personagem, porém, renega essa prática religiosa como única manifestação de fé, ao passo que assume seu “instinto selvagem”, categoria utilizada para diferenciar o africano e o indígena como um excedente à cultura europeia, instaurando a diferença cultural do Outro que lhe parecia “estranho”, “exótico”, “excêntrico”, “aculturado”, “incivilizado”. Em outras palavras, tudo que não era europeu. Portanto, ao afirmar que *A fé que existe em mim leva o nome de coragem*, o locutor celebra as negras memórias da tradição religiosa de matriz

africana, as quais impulsionam a visibilidade do protagonismo da cultura negra como estratégia de resistência às manifestações de culto divino existentes no Brasil. Esse verso é significativo, pois traz dois elementos que constituem o ethos discursivo do enunciador: fé (religiosidade, proteção divina) e coragem (determinação e perseverança), elementos recorrentes na canção.

Figura 4 — Página do encarte com Proteja seu quilombo (2015 – YB Music/Natura Musical).



Fonte: Divulgação.

A Figura 4 segue a paleta de cores das figuras anteriores, ou seja, a página do encarte conta com a cor de terra em tons próximos, formas geométricas deliberadamente ajustadas e, entre as formas geométricas e a letra, podemos encontrar a fotografia de um integrante da banda Aláfia com uma vestimenta cor de alumínio, figurino adotado. Desta vez, a fotografia foca o rosto do integrante, que está em imagem frontal, como se ele estivesse observando o seu interlocutor.

Como é de praxe, a fim de facilitar a análise, não só transcrevemos a letra, como também numeramos os versos, o que viabiliza a referência quando for necessário.

PROTEJA SEU QUILOMBO
(AYO SHANI, EDUARDO BRECHÓ E FÁBIO LEANDRO)

- 1) Proteja o quilombo
- 2) Do rombo sobrado do mocambo
- 3) Da sombra do arrombado
- 4) Que desde Istambul a Gilbraltar
- 5) Da terra que acaba em Boa Esperança
- 6) Do cabo que dança
- 7) Entre o Atlântico e Madagascar
- 8) Proteja o quilombo
- 9) Da nau de Colombo
- 10) Com a morte no lombo
- 11) Como Anikulapo
- 12) Como Zumbi
- 13) Zambi vai zoar
- 14) Quem nos deixa no limbo
- 15) Proteja seu bumbo
- 16) Proteja este samba
- 17) Proteja o escambo
- 18) Proteja a macumba
- 19) Proteja do Rambo
- 20) Dos fuzis de Rimbaud
- 21) Proteja a bombeta
- 22) Proteja a cabeça
- 23) Proteja do projétil
- 24) Do projeto antipreto
- 25) Atrás do biombo
- 26) Pra num sucumbir
- 27) Ta a incumbido a proteger
- 28) Seu malungo do chumbo
- 29) Em trincheira de axé
- 30) Deixa soar o estampido rataplan
- 31) Nos quatro cantos do mundo

Raphão

- 32) Até mais que isso, ein
- 33) Que esses resquício
- 34) Fica esquisito nós nesses quesito
- 35) Nós bota quilo nos equipo, que tal?
- 36) Batuque no quintal é aqui
- 37) Bem quisto e aquilo
- 38) Dou bica quando quica quem não trinca
- 39) Quiçá se pá minha bic na quina da esquina
- 40) Seus Quincas, minhas tintas
- 41) Quietos
- 42) Em 500 anos sem clero, fiz ecos
- 43) Fiz quizila, sou zica, não me inquieto, voz não nego...

O título já dá a tônica da canção, entretanto, é preciso verificar o que se entende por quilombo nessa comunidade, visto que pouco se fala nos grandes meios de comunicação senão em caso de litígio. Carmo (2016) ressalta que, longe da compreensão colonial, a noção de quilombo não é a de uma *comunidade formada por escravos fugitivos*; nesse sentido, o quilombismo é compreendido como um conjunto amplo de práticas de resistência cultural com base em valores culturais africanos.

Beatriz Nascimento (1987) define quilombo como uma “instituição africana que estabeleceu o marco de resistência e organização da comunidade afro-brasileira”. Tomando como base histórica as primeiras organizações surgidas no território que hoje compreende Angola, a pesquisadora informa que os quilombos brasileiros foram inspirados na organização da sociedade guerreira Imbangala (localizada no território conhecido atualmente como Angola), para se firmarem como um verdadeiro Estado centralizado, um instrumento ideológico e um sistema alternativo à colonização portuguesa.

De acordo com o dramaturgo e ativista negro Abdias do Nascimento, a prática do quilombismo deve ser classificada como uma ideia-força, pois os saberes ancestrais de matriz africana possibilitaram a identificação e as práticas pedagógicas executadas em coletividade, fortalecendo os laços humanos entre seus habitantes. Ainda hoje existem focos de resistência física e cultural em diferentes redes de associações, como irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba e gafieiras. Trata-se de quilombos que foram legalizados pela sociedade contemporânea, instituições que mobilizam de modo disciplinar o povo brasileiro para a aproximação psicossocial às raízes da história e cultura africana.

Portanto, longe de ser um “reduto de fugitivos”, o quilombo é um espaço de resistência, memória e acolhimento. Posto isso, passemos adiante.

Entre os versos (1) e (13), a letra de Proteja seu Quilombo compreende períodos curtos e desembreados, isto é, não se encontra qualquer elemento dêitico que encore o discurso, introduzidos pelo verbo *proteger* no modo imperativo: Proteja... Trata-se na verdade de instruções, uma lista de itens que, segundo o enunciador, devem ser protegidos. Nesse cenário, o tom de voz calmo, constante e monótono com que o vocalista canta (quase uma fala) corrobora o efeito de sentido de objetividade das instruções passadas ao coenunciador.

Nos versos (14), (15) e (16), o enunciador deixa indícios, depreendidos pelos pronomes pessoal (nos), possessivo (seu) e demonstrativo (este), respectivamente, os quais indicam a existência de uma relação entre enunciador e coenunciador. Passados esses três versos, o tom instrucional retorna e segue até o verso (31). A partir do verso (32), temos um outro enunciador,

nomeado “Raphão”, com mudança no estilo de enunciar e freestyle, isto é, no ritmo do rap e rimando as palavras sem perder a cadência.

A cenografia que se apresenta compreende um tratado compactado pelos descendentes da diáspora africana em preservar todos os seus patrimônios materiais e imateriais, a fim de que sua memória ancestral continue perpetuada e não seja abatida ao longo desse percurso histórico. Assim, o tom imperativo de Proteja seu Quilombo corresponde à atitude de manter esse compromisso vital para celebrar o advento da libertação quilombista, de forma que a condição humana dos afrodiaspóricos seja assegurada em detrimento das narrativas hegemônicas europeias.

Note que as coordenadas geográficas elencadas na letra referem-se a pontos estratégicos que circundam o continente africano: Istambul (Turquia) a Gibraltar (limite entre África e Europa, via Espanha), Cabo da Boa Esperança (África do Sul) entre os Oceanos Atlânticos e Índico (Madagascar), ou seja, são rotas marítimas por onde navegaram personalidades europeias. Nesse sentido, o mocambo (no Brasil também é sinônimo de quilombo) em questão é justamente o continente africano, *locus* primeiro desse discurso.

A polêmica instaurada diz respeito ao desmantelo do continente africano provocado pelos episódios das grandes navegações europeias. Os versos (1) a (3) referem-se ao estado de desestabilização provocado contra os mocambos, pequenas comunidades que abrigavam os africanos exilados por conta da exploração de colonos em suas terras. O locutor ordena, então, que se proteja o que sobrou dos mocambos da “sombra do arrombado”, qualificador que dá o tom da relação enunciador-objeto.

Nos versos (4 a 7), o locutor ordena a proteção dos lugares por onde passaram a “nau de Colombo”. Segundo consta na historiografia, Cristóvão Colombo visava a chegar às Índias, o que implicava contornar o continente africano. Suas rotas posteriormente foram utilizadas pelo tráfico negreiro, ou seja, são territórios explorados que contribuíram para a expansão econômica e comercial de toda sorte. Essas rotas são aludidas como uma memória discursiva aproximada pelo histórico de exploração colonial e escravocrata.

Entre os versos (10) e (12), o locutor enuncia a maneira como os descendentes da diáspora africana devem proteger seus valores “com a morte no lombo”, prevendo que o ato de resguardar as experiências e memórias ancestrais será uma tarefa árdua. Sendo assim, personalidades da resistência negras são evocadas como exemplos de ativismo social e ícones inspiradores da cultura afro. É o caso, por exemplo: do multi-instrumentista nigeriano,

considerado pioneiro do gênero musical afrobeat, Fela Kuti¹⁶ ícone musical do final dos anos 1960 com uma expressiva inclinação aos movimentos de direitos civis; e Zumbi, líder do Quilombo de Palmares, uma das maiores organizações de quilombo na era Brasil colonial, localizado na Serra da Barriga, região que compreende atualmente o estado de Alagoas.

Nos versos (13) e (14), o locutor adverte que quem se atrever a sabotar o projeto de proteção da memória ancestral africana receberá um castigo divino de Zambí, referência suprema religiosa do povo Bantu (nação Angola).

Outros elementos presentes nas manifestações culturais afro-brasileiras surgem como patrimônios a serem preservados: instrumentos musicais utilizados em festas para dar ritmo (*Proteja seu bumbo*), gêneros musicais originado nas comunidades urbanas afro-brasileiras no começo do século XX (*Proteja este samba*), a prática de transação comercial muito utilizada em quilombos até mesmo na contemporaneidade (*Proteja o escambo*), outro instrumento musical de percussão que, pejorativamente, passou a designar uma prática religiosa dos cultos afros (*Proteja a macumba*).

Uma vez mais, fazendo simulacro do Outro colonizador/exterminador, o locutor se refere ao personagem cinematográfico John Rambo¹⁷, cuja história retrata as missões infiltradas de um soldado estadunidense recém-regresso da Guerra do Vietnã (1955-1975). Por conta do histórico militar combativo, o personagem sempre comporta uma grande quantidade de armamento nas cenas de ação, dentre eles um fuzil, objeto cobiçado na década de 1980 em razão da produção hollywoodiana. A representação social da figura de armamento é ostensiva ao poder de dominação, da violência, do extermínio como medalha de sucesso. Dessa forma, o locutor adverte que a cultura de matriz africana não seja fuzilada perante a dominação da cultura eurocêntrica. A menção ao poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) é meramente um jogo homófono, já que Rambo e Rimbaud apresentam semelhança na pronúncia, salvo pelas sílabas tônicas (/rɛbu/ = Rambo; /rɛ'bo/ = Rimbaud).

Os versos (21), (22), (29) e (30) recaem sobre a proteção da cabeça, considerada pela tradição iorubá a vasilha da personalidade e do destino. No contexto afro-brasileiro, “fazer a

¹⁶ Artisticamente, Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti (1938-1997) era conhecido como Fela Kuti, Fela Anikulapo Ransome Kuti ou simplesmente Kuti. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/07/17/arts/celebrating-the-life-and-impact-of-the-nigerian-music-legend-fela.html>. Acesso em: 15 ago. 2021.

¹⁷ Pode-se depreender, ainda, a referência ao ex-policial militar Otávio Lourenço Gandra, que comandou sessões de tortura na Favela Naval. Devido ao seu estilo truculento e violento, foi apelidado Rambo pelos colegas. Em 1997, sem justificativa, atirou em direção a um carro, acertando um jovem que morreu no local. Em 2020, o ex-policial condenado a 65 anos de prisão por homicídio e tortura concorreu a uma vaga no legislativo de Diadema (SP) pelo PRTB.

cabeça” é uma denominação da corrente do Candomblé como um ritual de iniciação aos preceitos afro-religiosos, ligados ao significado de estabelecer laços com a divindade máxima que rege a vida da pessoa (Orixá). Assim, a cabaça e a bombeta são símbolos que religam os costumes da matriz e os costumes contemporâneos dos afrodiaspóricos na prática de adornar o corpo. A cabaça é um fruto com potencial de ser usado de maneira multidisciplinar na cultura africana, servindo desde utensílios de cozinha até reservatório de comida, entre outras finalidades. A bombeta é a definição popular de boné, cujo uso é costumeiro entre os jovens das periferias urbanas. Tal designação foi difundida e perpetuada nos versos da canção Capítulo 4, Versículo 3, do grupo de rap paulistano Racionais MCs, por um dos MCs, o Ice Blue:

Faz frio em São Paulo, pra mim tá sempre bom
Eu tô na rua de bombeta e moletom
Dim, dim, dom,
Rap é o som que emana do Opala marrom

O locutor valida a cena de um confronto de guerra, aludindo ataques de munições lançadas por um projeto baseado no autoritarismo militar de extermínio da cultura negra (*Proteja do projétil/ Do projeto antipreto*), indicando modos para defender a si e aos companheiros de um eventual abate (*Atrás do biombo/ Pra num sucumbir/ Ta a incumbido a proteger/ Seu malungo do chumbo*).

Nos versos seguintes, o locutor descreve como o poder do axé faz ressoar a influência afrodiaspórica em todos os territórios por onde esse fenômeno transcorreu (*Em trincheira de axé/ Deixa soar o estampido rataplan/ Nos quatro cantos do mundo*). Além disso, não se pode deixar de depreender a intertextualidade entre “Nossa gente (Avisa lá)”, imortalizada nas vozes do Olodum e de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

[...]
O estampido ecoou nos quatro cantos do mundo
Em menos de um minuto, em segundos
Nossa gente é quem bem diz é quem mais dança
Os gringos se afinavam na folia
Os deuses igualando todo o encanto toda a transa
Os rataplans dos tambores gratificam (ênfase nossa).

A participação especial do rapper paulistano Raphão Alaafin ocorre com o recitar de um poema (versos 32 a 43), típico das declamações de saraus periféricos, slams e outros eventos que consistem em reunir poetas, músicos, dançarinos e um público entusiasta com as

criações artísticas. Nesse sentido, a cenografia de um sarau é transposta para o interior da canção.

O poema em questão não tem um título, e seu começo se configura como a continuação da música — embora esta pare para o poema, o que realça tratar-se de uma cenografia exógena —, ao passo que o enunciador encarna uma coletividade ao se inserir no grupo afrodiáspórico para demarcar a polaridade ao discursar sobre a maneira como os negros são retratados inferiores na perspectiva hegemônica europeia, indicando a contribuição cultural e universal da diáspora africana (*Até mais que isso, ein/ Que esses resquício/ Fica esquisito nós nesses quesito/ Nós bota quilo nos equipo, que tal?; Batuque no quintal é aqui/ Bem quisto e aquilo*).

Projeta-se, assim, um ethos combatente e ágil, eliminando quem diverge de sua magnitude, bem como de quem põe em xeque seu caráter intelectual, ao assumir um caráter erudito, versado em literatura, quando faz referência a uma das mais renomadas criações de Machado de Assis: Quincas Borba (*Dou bica quando quica quem não trinca/ Quiçá se pá minha bic na quina da esquina/ Seus Quincas, minhas tintas*).

A polarização religiosa acontece à medida que o locutor projeta a resistência da religiosidade de matriz africana mesmo diante da imposição perpetuada pelo catolicismo desde os tempos coloniais, ainda que a Constituição Federal de 1988 declare que o Estado é laico, mantendo-se imparcial quanto às questões religiosas (*Quieto! Em 500 anos sem clero, fiz ecos/ Fiz quizila, sou zica, não me inquieto, voz não nego...*).

O locutor exige o silêncio da supremacia branca (*Quieto!*), visto as inúmeras tentativas de silenciamento da história negra, como desconsiderar datas comemorativas em relação à memória afro-brasileira ou perpetuar a embaralhada perspectiva de democracia racial, entre outros desfortúnios. Dessa forma, salienta-se a enunciação para se fazer ouvido mesmo em um processo aculturado, no qual qualquer manifestação religiosa é relegada à marginalidade, expandir a voz e assumir o protagonismo negado à comunidade negra (... *não me inquieto, voz não nego...*).

Além de revisar episódios históricos a respeito das explorações do período colonial, relacionando locais e símbolos que saúdam a matriz africana, o enunciador resgata a contribuição linguística africana no vocabulário do português brasileiro. Estima-se que o tráfico transatlântico trouxe cerca de 4 a 5 milhões de falantes africanos originários de duas regiões da África Subsaariana: a região banto, localizada na extensão sul da linha do equador; e a região sudanesa, que abrange territórios que vão do Senegal à Nigéria. O senso de 1823 apontou que, durante três séculos seguidos de tráfico negreiro, o contingente de negros e

afrodescendentes no Brasil superou o número de portugueses e outros europeus, chegando a atingir 75% de habitantes negros e mestiços.

Os fatores determinantes para a influência das línguas africanas no português falado no Brasil, além da vantagem em termos de superioridade numérica, devem-se ao confronto das relações de trabalho e convivência diária das comunidades (senhorios, escravizados, alforriados e autoexilados) na senzala, nas plantações, nos quilombos e nas minas.

Desse modo, nota-se no poema a tendência morfossintática em assinalar o plural dos substantivos apenas pelos artigos que os antecedem (*Que esses resquício/ Fica esquisito nós nesses quesito/ Nós bota quilo nos equipo, que tal?*) e o vocábulo específico para denominar sentimentos, sendo ressignificados no trecho (*Fiz quizila, sou zica...*). “Quizila” é um termo de origem banto-quimbundo, também conhecido em templos de candomblé como Ewó (origem iorubá), utilizado para designar algum preceito determinado pelos Orixás durante a iniciação na prática religiosa. Caso esses preceitos sejam quebrados, o iniciado pode sofrer alguma punição de ordem divina, pois transgredir alguma passagem do processo de iniciação pode inflar a fúria dos Orixás. Já a palavra zica é uma contração de ziquizira, um termo utilizado para designar um mal-estar ocasionado por doença ou por alguma situação conturbada.

Nessa perspectiva, o locutor assume um caráter transgressor ao admitir ter incitado algum tipo de desordem com o propósito de contestar o sistema colonial e todos os seus mecanismos utilizados para manter a escravidão, ao passo que tal atitude revolucionária ajudou a impulsionar a emancipação do povo negro escravizado.

Conforme explanado no início do capítulo, essas três canções (Salve Geral, Preto Cismado e Proteja seu Quilombo) compõem o que aqui denominamos tríade da (re)tomada da consciência afrofuturista. Na sequência, analisaremos a capa dos *singles* Corpura e Adinkras (Figura 5).

Figura 5 — Capa dos *singles* Corpura e Adinkras (2015 – YB Music/Natura Musical).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zsUozGzvw2Y>. Acesso em: 05 ago. 2021.

Na Figura 5, tem-se uma fotografia colorida. Ao fundo, em segundo plano, vê-se um céu azul sem nenhuma nuvem, ou seja, no jargão militar, trata-se de um céu de brigadeiro. O ângulo (de baixo para cima) da fotografia propicia a imagem em primeiro plano de uma galinha-d'angola pendurada de cabeça para baixo, sustentada por um braço robusto e de pele clara, no qual é possível identificar duas tatuagens: a primeira é a inscrição **FUNK**; a segunda, no antebraço, é o símbolo adinkras Funtunfunefu (ou Denkyemfunefu). Note que o ângulo da fotografia propicia ainda uma hierarquia: em nível superior, está o braço de pele clara, que segura a ave pelas patas, de ponta-cabeça. Na parte inferior e à direita, encontramos o logotipo da banda e o título do álbum em mesmas tipografia e cor da capa do álbum (Figura 1).

Funk é um gênero musical afrodiaspórico que surgiu na década de 1960, inspirado em outros estilos musicais de origem negra, como soul, jazz e o rhythm and blues (R&B), mas com uma pegada mais rítmica e dançante, marcada pelas batidas sincopadas da bateria e do baixo elétrico, além do ritmo dos metais. Relembramos que uma das inspirações musicais da banda Aláfia é justamente George Clinton (1941-), músico estadunidense cofundador e líder do coletivo musical Parliament-Funkadelic, uma das referências do afrofuturismo na cultura

popular dos Estados Unidos da América. Note ainda que, no *single* “Corpura”, o ritmo predominante é o funk, tanto que na penúltima estrofe encontramos o imperativo:

[...]
Sinta o funk, fera
Nesta esfera
feromônio interfere muito mais
Que o homem

Por sua vez, o símbolo adinkras (título do segundo *single*) quer dizer “adeus à alma” e pertence à cultura Axante (ou Axânti), localizada na África Ocidental, região que atualmente corresponde aos territórios de Gana, Costa do Marfim e Togo. Esses símbolos constituem saberes e conhecimentos de valores humanos universais prestigiados na cultura africana, como integridade e fenômenos da natureza. Funtunfunefu (ou Denkyemfunefu) significa “crocodilos siameses”, dois corpos que compartilham o mesmo estômago, registrados nos seguintes versos de Adinkras:

[...]
Tudo que se passa nesta estrada é passo
Crocodilos de um só traço não se traçam
Ela risca adinkras pelos meus poros

O adinkras simboliza a unidade da diversidade, democracia ou unidade da família frente às diferenças culturais. É utilizado para lembrar que a luta interna é prejudicial para conviver em união democrática (CARMO, 2016).

Para além da menção do nome da ave *Numida melagris*, popularmente conhecida como “galinha-d’angola”, a composição da Figura 5 traz algumas possibilidades interpretativas. Por exemplo, sabe-se que essa espécie de ave foi trazida do continente africano pelos portugueses no período de colonização do Brasil. Ademais, a ave é geralmente criada nos campos, onde auxilia no controle de pragas biológicas, visto que a galinha-d’angola se alimenta de insetos, formigas, carrapatos etc. Ela também dá ovos e sua carne é consumida como uma alternativa mais barata à carne do faisão.

A cor clara do braço — tom de pele caucasiano que nos remete ao fenótipo característico dos europeus — sustentando uma ave cuja origem é marcada pelo seu nome popular, Angola (país africano colonizado por Portugal até 1975), poderia sugerir que há uma exaltação ao colonizador branco. No entanto, esse braço traz duas inscrições que, além de dialogar com os *singles*, se referem a símbolos e produtos culturais de origem africana, à

representatividade que a ave carrega em si e ao título do álbum e do nome da banda. Assim, esse agenciamento nos conduz a considerar a adesão desse “braço” ao mundo ético em que esses símbolos e artefatos são não apenas “tolerados”, mas sim exaltados. Em outras palavras, tem-se a adesão desse enunciador ao mundo ético do qual se enuncia, a saber, artista afrodiaspórico.

Quanto ao simbolismo da galinha-d’angola, é preciso retomar os hábitos e costumes do Candomblé, que é uma religião iniciática, ou seja, a pessoa deve passar pelo rito de nascimento para ser iniciado a ela. Na prática, esses ritos representam a purificação e uma forma de ligar o indivíduo ao divino e à sua ancestralidade nas roças do Candomblé. A sacralização dos animais em liturgias de matriz africana marca uma “troca de vida”: o animal passa por um encantamento durante o ritual para que sua energia seja transmitida ao humano, de forma que o espírito do animal proporciona um estado de renascimento e a conexão com sua divindade. Portanto, a galinha-d’angola, nos rituais de sacralização, representa o renascimento e a purificação da alma. Observe esse ritual representado na imagem a seguir:



Fonte: Foto por Pierre Verger (1975).

É interessante observar que, nas Figuras 1 e 5, o agenciamento favorece uma cenografia em que se delineiam simultaneamente:

- um enunciador, que neste caso é identificado pelo logotipo da banda Aláfia, ou seja, um enunciador coletivo. Nesse sentido, a subjetividade dos demais profissionais envolvidos nesse agenciamento (fotógrafo, modelos, equipe de arte, agências de publicidade etc.) é amenizada em favor do grupo artístico afrodiaspórico;

- um coenunciador ainda não bem localizado, visto que se pode considerar qualquer pessoa que entre em contato com a obra. Assim, deve-se considerar que essa cena de enunciação desfavorece um coenunciador mais ativo, como seria por exemplo em um debate ou em uma entrevista;
- um momento sócio-histórico (cronografia), cujo início é desconhecido, mas que perpassou a colonização e a diáspora africana, sendo mantida ainda hoje através de ritos e objetos simbólicos (adinkras Funtunfunefu, sacralização, ritmos musicais, penteado afro etc.);
- um lugar (topografia), que joga com a ambiguidade ao não especificar se se trata de África ou América, mais precisamente o Brasil, visto que ambos os territórios compartilham diversas semelhanças, como terra vermelha, criação de animais (galinha-d'angola) etc.

Esse agenciamento propicia uma cenografia, que acabamos de delinear-la. No tocante ao ethos, é preciso refletir sobre alguns pontos, algumas variantes.

Na tradição da indústria fonográfica, *single* (a parte de um todo; a música com o maior apelo comercial do álbum), também chamada de “música de trabalho”, é uma canção utilizada para reprodução/divulgação nos meios de comunicação e um modo de apresentar artisticamente projetos solos ou de um conjunto musical. Além disso, serve para “testar o mercado”, isto é, uma espécie de “análise-piloto” para verificar se o investimento no álbum trará retorno para a companhia que detém os direitos. Disso surge a relevância de se escolher adequadamente a música de trabalho, pois ela carrega em si toda a responsabilidade de levar o projeto ao fracasso ou ao sucesso. Para isso, há algumas coerções que visam a assegurar que o *single* logre sucesso, como tempo máximo (3 a 4 minutos), repetição de refrão, melodias “chiclete”, que “grudam” na memória, entre outras. Certamente, cada gênero musical e cada estilo têm os próprios requisitos, mas no geral respeitam esses princípios.

Nesse sentido, depreendemos o atravessamento do discurso publicitário, uma vez que a canção eleita *single* vai competir com milhares de outras pela atenção do consumidor. Por isso, o *single* deve apresentar de maneira muito clara e direta o mundo ético do qual ele emerge, para que o consumidor se interesse e incorpore de imediato os valores ali exaltados. Se outrora as grandes gravadoras monopolizavam as rádios e os meios de produção e consumo artístico, atualmente o consumidor tem acesso a milhares de música com apenas alguns cliques ou toques na tela do seu dispositivo e, desse imenso acervo, escolherá aquilo que o cativa de imediato.

Precisamos pontuar que as canções Corpura e Adinkras são as opções da banda para *singles*. As escolhidas pela gravadora foram outras (Ver Figura 6). Desse modo, pode-se dizer que a capa ora analisada apresenta o mundo ético afrodiaspórico bem claramente através das práticas discursivas dessa comunidade, a saber, a exaltação de símbolos africanos, culturas afro-americanas (funk, Candomblé, filosofia etc.), bem como o próprio nome da banda: Aláfia.

Conforme pontuamos, o *single* circula com certa autonomia, ou seja, não está preso ao álbum. Nesse sentido, assemelha-se ao regime enunciativo aforizante (MAINGUENEAU, 2014b): apresenta saliência (sobreesseveração), desprende-se de sua fonte (destacamento) e, com o tempo, pode até não ser mais relacionado ao álbum.

Se os *singles* chegam antes do álbum, o que é bastante provável, o consumidor que pertencer à comunidade discursiva afrodiaspórica vai identificar tais elementos e, ao ouvir as canções, poderá validar o ethos pré-discursivo, que também se ratifica no álbum. Salientamos que o ethos afrofuturista pode ser depreendido tanto do álbum quanto dos *singles*, pois está bastante alinhado. A diferença do consumo é que, com apenas os *singles*, o ouvinte pode não incorporar em sua totalidade o universo de sentidos oferecido pela música, dada a sua breve exposição. Em tempos de consumo digital, tal prática é corriqueira, visto que se tem um sem-número de opções nas plataformas de música/vídeo. Nesse sentido, o consumidor tem apenas impressões, alguns fragmentos relacionados à música, ao álbum ou à banda.

A seguir, passamos aos cartazes/convites de lançamentos dos *singles* Salve Geral e Preto Cismado, escolhidos pela gravadora (Figura 6 e 7, respectivamente).

Figura 6 — Divulgação do *single* Salve Geral (2015 – Natura Musical).



Fonte: Divulgação.

Na Figura 6, temos um cartaz promocional do *single* Salve Geral. Verifica-se o mesmo cenário (agenciamento) do encarte do álbum (Figuras 1 a 4), mas com alguns elementos a mais. Em segundo plano, encontramos a paleta de tons de terra, um terreno agenciado com pedaços iguais de alumínio postos simetricamente ao chão. Em posição inclinada e de baixo para cima, vê-se a sombra de uma pessoa de estatura baixa, que pode ser o menino na Figura 1, mas desta vez está em pé, postado e aguardando alguma instrução. Destaca-se seu penteado afro, um indício da identidade do personagem.

Em primeiro plano, na parte superior, têm-se o logotipo da Natura seguido da frase: “apresenta novo álbum CORPURA ALÁFIA”. Em seguida, vê-se o mote do panfleto em destaque com a tipografia maior e centralizado:

LANÇAMENTO SINGLE 20/08

Salve Geral

**DA CAPOEIRA VOCÊ NÃO ESCAPA
COM A NOSSA RAPA VOCÊ NÃO É CAPAZ
COM A NOSSA RAPA VOCÊ NÃO É CAPAZ**

**SERÁ POUCA IDEIA E RETA
ACOMPANHADOS DE DEUSES E CHAPAS**

**ESPALHADOS PELOS BECOS
OUÇA OS ECOS DOS SOCOS E TAPAS
OUÇA O SECO RUÍDO DA RUA**

Baixe no site: naturamusical.com.br | seguido dos patrocinadores.

A paleta de cores é de tons terrosos e formas e objetos pratas, que também foi a estética eleita para a composição visual do encarte do álbum. A cor prata e os tons metalizados fazem referência à tecnologia, enquanto os contrastes dos tons terrosos remetem ao sentimento de respeitabilidade e gratidão com a terra.

Os trechos destacados da letra da canção e exibidos no cartaz compõem o prenúncio daquilo que a canção pretende atingir: é um estímulo, pois uma briga árdua que não será fácil de ser vencida. Afinal, estamos falando de futuro assegurado pelo conhecimento, pela tecnologia, pela crença na proteção divina e a força ancestral, além dos aliados formados pela “rapa” e os “chapas”.

Em relação à valência genérica, temos que a canção *Salve Geral*, originalmente inserida no álbum *Corpura*, irradiou para outro gênero de discurso, tanto com trechos da letra quanto com a arte (prática intersemiótica). Portanto, trata-se de uma valência genérica externa: gênero canção → cartaz/convite.

Note também que, mesmo sofrendo recortes, mantém-se o tom de ‘salve geral’ da canção, sustentado pela proposição sentenciosa: “Da capoeira você não escapa / com a nossa rapa você não é capaz”, corroborado pelo verbal e o não verbal do cartaz.

Figura 7 — Divulgação do *single* Preto Cismado (2016 – Natura Musical/ Revista Vice).



Fonte: Divulgação.

Embora a imagem de fundo seja quase toda preta e, à direita, surge um rosto negro como se estivesse “saindo das sombras” (o rosto da vocalista Xênia França), o layout da Figura 7 segue o mesmo padrão da Figura 6, ou seja, na parte superior vê-se o logotipo da Natura seguido pela frase “apresenta novo álbum CORPURA ALÁFIA”. E seu mote:

NOVO SINGLE HOJE ÀS 13H, NO SITE DA VICE.

Preto Cismado
**NÃO POSSO ACREDITAR QUE
EXISTE UM DEUS QUE FECHOU
COM A SEGREGAÇÃO...**

site: www.vice.com.br/pt_br

A Figura 7 representa a irradiação da canção Preto Cismado para fins publicitários, ou seja, trata-se de uma valência genérica externa, pois inicialmente temos o gênero de discurso canção, cujo refrão é destacado e passa a constar em um cartaz publicitário. Percebe-se a imagem de uma mulher com o rosto inclinado para baixo e um semblante desolado, um

semblante incrédulo em relação àquilo que chega ao seu conhecimento, que complementa em imagem o enunciado “Não posso acreditar que exista um deus que feche com a segregação...”.

Depreende-se daí uma relação interdiscursiva, já que o operador argumentativo de negação implica a existência de um discurso que sustenta um deus que não se incomoda com a segregação, ou seja, instala-se a polêmica entre o discurso Mesmo e o discurso Outro, conforme analisado na Figura 3. Ademais, é interessante verificar o emprego de reticências após “segregação”. Sinal gráfico que indica a supressão ou omissão de uma informação, na retórica esse recurso indica que o orador, ao se interromper voluntariamente, salienta uma informação que não deseja expressar, ou seja, deixa subentendido (insinua), cabendo ao coenunciador preencher as lacunas. Sabe-se, por exemplo, que o substantivo feminino *segregação* tem seu emprego validado em diversas áreas do conhecimento como um sinônimo de “separação”. No entanto, os elementos verbais e não verbais do cartaz em questão, bem como seu título “Preto cismado”, restringem as opções interpretativas do léxico. Com isso, o leitor é levado a preencher essa lacuna com o complemento “segregação racial”; aliás, o sentido primeiro nesse contexto, já instalado na memória discursiva coletiva.

Assim, quando recorremos à letra da canção, nota-se que o verso seguinte é “Gênero, cor, religião...”. Nesse sentido, emerge um ethos não só indignado, mas antes antirracista/antissegregacionista desse enunciado. Ao se colocar contra quem pratica racismo, o enunciador se posiciona antirracista/antissegregacionista.

Em relação a imagens promocionais relacionadas ao álbum, é preciso grifar que não se tem uma relação interdiscursiva apenas quando há polêmica. A concorrência existe entre dois ou mais discursos que estejam em confronto direto, em aliança ou em uma neutralidade aparente.

Assim, quando percorremos o encarte de *Corpura*, verificamos na página 7 que a banda Aláfia aciona uma memória discursiva. Observe, a seguir, a capa de *Tropicalia ou Panis et Circencis* (1968) do coletivo Tropicália:



Fonte: Spotify.

Tropicália (ou Tropicalismo) foi um movimento pluricultural brasileiro surgido no final da década de 1960. O movimento mesclava elementos tradicionais da cultura brasileira às influências estrangeiras, sobretudo a europeia e a estadunidense, para denunciar os valores capitalistas, conservadores e consumidores da sociedade, ao mesmo tempo que exaltava as criações artísticas brasileiras, como o Movimento Antropofágico (1920).

O álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) marca a reunião dos intérpretes e músicos Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias) e Tom Zé, causando um grande impacto não só na indústria fonográfica, mas também em toda a conjuntura social do país, que atravessava um governo de caráter ditatorial marcado por muitas retaliações e retrocessos civis.

A capa é uma criação do artista plástico Rubens Gerchman (1942-2008), com inspiração da psicodelia e da *pop art* americana, tendências que acompanhavam o resgate da figuração na arte brasileira. A influência da fotografia passou a dominar a capa dos discos da época.

Repare que a fotografia foi colocada sobre um fundo preto, e as molduras da margem direita e da parte inferior criam um efeito de profundidade na imagem, pois suas pontas estão cortadas em diagonais. As molduras ainda apresentam as cores da bandeira do Brasil (verde, amarelo e azul). Em pé, da esquerda para a direita, estão Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias e Tom Zé. Sentados, da esquerda para direita, estão Rogério Duprat, Caetano Veloso, Gal Costa e Torquato Neto. Sentado no chão está Gilberto Gil.

Alguns músicos estão trajados com vestimenta social (paletó, calças, meias, sapatos e gravatas, e a boina de Torquato Neto) de cor sóbria (tons acinzentados), o que remete à beca dos estudantes parisienses, os quais enfrentaram, em maio de 1968, um período de grande agitação política e reivindicatória marcado por greves de algumas categorias trabalhadoras e ocupações estudantis. Por seu turno, outros estão vestindo batas, vestidos e calçados adotando cores mais vibrantes, uma referência ao movimento hippie, responsável por instituir a contracultura de oposição aos valores tradicionais e a sociedade do consumo.

Arnaldo Baptista e Sérgio Dias seguram guitarras elétricas, instrumentos rejeitados devido à sua alusão “imperialista” e “americanizada”, provocando ojeriza aos músicos da MPB que defendiam uma sonoridade “mais brasileira”. Tom Zé segura uma bolsa de couro, referência à condição de migrante nordestino. O compositor Rogério Duprat carrega um penico como se fosse uma xícara de chá, em referência à estratégia artística Ready-made, utilizando objetos fora de seu contexto e cotidiano para transformá-los em uma manifestação artística (uma referência clara ao artista dadaísta Marcel Duchamp).

Caetano e Gil carregam fotografias emolduradas de dois artistas brasileiros que, por alguma eventualidade, não puderam estar reunidos para o momento da fotografia: Caetano segura a fotografia da cantora Nara Leão, e Gil segura a imagem do poeta baiano José Carlos Capinam. A estética expressa no álbum foi responsável por delinear o comportamento artístico do movimento tropicalismo, fundando um papel expressivo na cultura brasileira.

Observemos, então, a fotografia da banda paulistana Aláfia:



Fonte: Aláfia, *Corpura* (2015, p. 7).

O registro fotográfico da banda Aláfia foi realizado no fundo da casa da mãe de Eduardo Brechó, em Ribeirão Preto, interior de São Paulo. Estão nela Victor Eduardo, Alysso, Iyalorisa Neide Ribeiro (coordenadora do Centro Cultural Orùnmilá e matriarca da comunidade religiosa Egbe Awo Ase Iya Mesan Orun, da cidade de Ribeirão Preto - SP), Fábio Leandro, Gil Duarte, Pipo Pegoraro, Jairo Pereira, Xênia França, Eduardo Brechó, Filipe Gomes, Lucas Cirillo e Gabriel Catanzaro.

No Brasil, o movimento afrofuturista implica o resgate da base epistemológica e cosmológica da cultura africana em vários aspectos, mas sobretudo o religioso. O agenciamento para mostrar os atores sociais responsáveis pela criação artística do álbum traz a configuração de um terreiro, isto é, uma casa religiosa onde se praticam rituais devotados aos orixás. Nesse contexto, as cores que compõem o cenário do terreiro correspondem a Ogum e Xangô, cujas ferramentas estão nas mãos dos vocalistas Jairo Pereira (Ogum) e Eduardo Brechó (Xangô). Ogum, orixá representado pelos elementos terra e fogo, é o senhor do ferro, da guerra, da agricultura e da tecnologia. Seus devotos pedem caminhos abertos e proteção contra os inimigos. Já Xangô é o orixá do raio, do trovão, da justiça e do fogo. É dono de todas as demandas de justiça e da retaliação. Além do machado de dois gumes, a balança também é sua ferramenta.

Embora não conste nessa fotografia em particular, mas em outras do mesmo ensaio que serviram para a divulgação do álbum, a esteira de palha recebe várias designações de acordo com cada nação religiosa. Seu significado está ligado à humildade e ao reencontro ancestral. Quando um iyawo (filho de santo) está recolhido, ele realiza as refeições na esteira que, segundo a matriz religiosa, representa o ato de aproximação aos orixás. Dormir na esteira significa o retorno ao princípio da vida à ancestralidade, além de a esteira permitir o contato direto com o elemento que originou o ser humano: a terra. Assim, abdicar do conforto, da futilidade e da vaidade remete-nos ao renascimento, momento em que é preciso ser atravessado com muita humildade e muito axé.

A galinha segurada por Victor Eduardo retrata a situação dos bichos de pena, pertencente ao grupo de “dois pés”. O sacrifício é um ato de oferenda ao orixá para que as energias negativas da pessoa sejam transferidas ao animal, que é abatido logo em seguida. “No abate, o animal entra em uma espécie de transe, o que faz com que ele não sinta o sofrimento do sacrifício” (ROBERT; PLASTINO; LEITE, 2008, p. 3).

A ancestralidade está reconhecida nos elementos naturais, pois é um alicerce significativo de orgulho e preservação do fenótipo negro, mas também na harmonização dos relacionamentos entre comunidades e na gratidão em pertencer e se fazer presente.

O vocalista Jairo pontua, quando do lançamento de *Corpura*, que não é somente sobre intolerância religiosa ou abordagens invasivas a despeito do ir e vir do jovem negro brasileiro nas leis jurídicas ou nas leis da rua: é explicitamente sobre o racismo. Toda criação artística está intrinsecamente ligada à consciência política. É através dela que se vê o empoderamento do elo entre as questões de ordem mundial e o coletivo, expondo um ponto de vista contundente à temática, tocando “o dedo na ferida aberta do racismo”.

Portanto, a semelhança não é só estabelecida pelo fato de haver homens e mulheres sentados e em pé numa fotografia que reflete sua época. A disposição dos objetos presentes tanto na fotografia da Tropicália quanto da banda Aláfia adquirem a qualidade de agenciamento à maneira de apresentação da comunidade discursiva. O tipo das vestimentas, o estilo de cabelo, a mala retirante, os instrumentos musicais religiosos, os instrumentos de fé dos orixás, enfim, todas essas semioses passam a constituir o caráter e a corporalidade desses grupos, implicando a ativação de um mundo ético que incorporam suas respectivas percepções e recepções do mundo.

Agora, vamos passar à Figura 8, para tratarmos de questões referentes à valência genérica, agenciamento e interdiscurso:

Figura 8 — Eduardo Brechó recita Proteja seu Quilombo.

← Watch

Aláfia
 8 de out. de 2018 • 🌐

Proteja o quilombo
 Do rombo sobrado do mocambo
 Da sombra do arrombado
 Que desde Istambul a Gibraltar
 Da terra que acaba em Boa Esperança
 Do cabo que dança
 Entre o Atlântico e Madagascar
 Proteja o quilombo
 Da nau de Colombo
 Com a morte no lombo
 Como Anikulapo
 Como Zumbi
 Zambi vai zoar
 Quem nos deixa no limbo

Proteja seu bumbo
 Proteja este samba
 Proteja o escambo
 Proteja a macumba
 Proteja do Rambo
 Dos fuzis de Rimbaud
 Proteja a bombeta
 Proteja a cabeça
 Proteja do projétil
 Do projeto antipreto

Atrás do biombo
 Pra num sucumbir
 Ta a incumbido a proteger
 Seu malungo do chumbo
 Em trincheira de axé
 Deixa soar o estampido rataplan
 Nos quatro cantos do mundo

#elena0 #protejaseuquilombo

86 3 comentários • 8 compartilhamentos

Fonte: <https://www.facebook.com/aifalalafia/videos/2013273905378129>.

Acesso em: 15 ago. 2021.

Se outrora o cidadão ou a cidadã que quisesse apreciar o quadro Mona Lisa (1503-1506), de Leonardo da Vinci, tivesse que ir até Paris para isso, os livros impressos replicavam diversas cópias do quadro, com isso, mais e mais pessoas tinham acesso ao “quadro”. Hoje em dia, pode-se até visitar o Museu do Louvre pelo seu dispositivo eletrônico.

A internet potencializou, por exemplo, que uma arte produzida para um determinado gênero de discurso passasse por ressignificações e circulasse em outros mídiuns e formatos. Em outras palavras, ela possibilitou que itens artísticos circulasse com mais facilidade. Assim, objetos artísticos podem constar em quadros, camisetas, canecas, blogs, redes sociais, grafites em muros etc.

No tocante à valência genérica, pode-se dizer que o compartilhamento dessas artes nas redes aparentemente não significa uma situação desconfortável, isto é, nos termos de Maingueneau (2015a), na maioria das vezes não é um “avatar indesejado”. Pelo contrário, em muitos casos, os próprios artistas postam em suas redes sociais na esperança de que o público interaja (comente e compartilhe), por representar uma oportunidade de aproximação para os entusiastas desses posicionamentos discursivos disseminados.

Quanto à Figura 8, esta consiste em um print do vídeo em questão, pois a análise do vídeo em si não é pertinente para este trabalho. Na imagem, pode-se verificar que o agenciamento é relativamente simples: o compositor, instrumentista e vocalista da banda Aláfia Eduardo Brechó posicionou seu celular e gravou a si mesmo recitando a letra de Proteja seu Quilombo. Ele está em meio à natureza, ao fundo tem uma árvore; quanto à vestimenta, veste uma blusa de moletom cinza escuro com toca, ou seja, ele mesmo foi o agente desse cenário.

A letra em questão foi publicada como parte do álbum *Corpura* (2015), sendo assim, a necessidade de recitá-la em 8 de outubro de 2018 imprime outros efeitos de sentido nesses versos, que podemos depreender não só pelo marco temporal (outubro de 2018), mas também pelas hashtags que acompanham o post nas redes sociais: #elenao e #protejaseuquilombo. Por meio da história política recente do Brasil, sabemos que em outubro de 2018 o país estava às vésperas do segundo turno para as eleições presenciais. Trata-se, então, de uma manifestação contrária à possível vitória do então candidato à presidência da república Jair Messias Bolsonaro (PSL). Os opositores ao então candidato temiam que sua eleição proporcionasse um desagravo expressivo em alguns setores sociais, principalmente nas pautas progressistas que visavam ao desenvolvimento das políticas públicas no que tange à vida da população negra.

Mesmo que a canção não tenha sido composta propriamente para uma ocasião de eleição presidencial, o então candidato e futuro presidente incorpora o antiethos da canção, ou seja, quando o enunciador instrui a proteger o quilombo, pode-se dizer que Bolsonaro representa uma ameaça ao quilombo. Assim, ao recitar a letra nas redes sociais, Brechó fomentou uma agitação entre várias comunidades: a comunidade da banda, a comunidade contrária ao então candidato (unidos por #elenao), a comunidade dos movimentos sociais de caráter progressista, entre outras, em torno de uma mesma pauta. Estabeleceu-se, portanto, uma aliança entre as comunidades discursivas.

Retomando o agenciamento do vídeo, verificamos que este retoma a cenografia do poema recitado no álbum por Raphão Alaafin (Figura 4): a de um sarau ou slam. No vídeo, Brechó encontra-se em praça pública, debaixo de uma árvore, ao ar livre quando começa a recitar seu poema.

Quanto à valência genérica, sabe-se que a relação literatura e música tem sido muito profícua desde os primórdios da humanidade. Ainda assim, quando Brechó renuncia ao acompanhamento dos instrumentos e das outras vozes, não se pode afirmar que é o mesmo gênero de discurso. Entre outros pontos, percebe-se que o cantor altera a cadência do poema quando recita e deixa de lado uma parte da letra, sobretudo devido às coerções do vídeo para

redes, que tem apenas 55 segundos de duração. Portanto, temos aqui uma valência genérica externa: gênero canção → poema recitado.

A partir desse contexto, é preciso verificar que a profissionalização dos artistas no mercado de trabalho confina os agentes da cultura em um percurso muito enriquecido e com uma capacidade de resposta cada vez mais amplificada, em virtude do alcance tecnológico e da proximidade instantânea que a internet proporciona. Por exemplo, a banda Aláfia conta com o selo #dignabanda para licenciar a venda dos seus produtos. Essa conjuntura mercadológica viabiliza uma autorização oficial para que suas criações circulem em um determinado ambiente, de modo que elas sejam irradiadas de um dispositivo a outro. Observe a imagem abaixo:



Fonte: www.dignabanda.com.br/

Na bombeta lê-se Aláfia e no moletom lê-se PROTEJA SEU QUILOMBO. Quando acompanhamos apenas os dois exemplos analisados, percebemos que, a princípio “preso” a uma canção, o imperativo Proteja seu Quilombo passou a poema recitado e, em seguida, a estampa de moletom: canção → poema recitado → estampa de moletom.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de comunicação instantânea possibilitada pelos diversos aparatos tecnológicos e a consequente difusão de informações de vários segmentos e propósitos, é possível afirmar que a contemporaneidade vivencia uma ocasião em que os olhares se voltam às revisões históricas. As lutas, as revoltas, as batalhas e as resistências construíram uma afirmação de privilegiada estima, que, pela propagação do acesso à internet e outros mídiuns, nos possibilita assumir um posicionamento discursivo militante por qualquer direito social nas redes sociais ou na seção “comentários” de muitos portais.

Nesse sentido, alguns discursos começaram a circular em lugares em que não eram esperados em outras épocas. Por exemplo, quando a estética afrofuturista surgiu no cenário musical dos Estados Unidos na década de 1960, a opinião popular apontou a reunião dos musicistas negros como lançamentos de “ordem excêntrica”, dando pouca ou quase nenhuma importância ao discurso que estava sendo colocado naquele momento. Na visão branca dos teóricos e críticos musicais, as performances do coletivo Parliament-Funkadelic eram relevadas pelo pioneirismo do P-Funk como um estilo musical, porém, as letras politizadas que mesclavam temáticas como ficção científica, sociologia e variadas cosmologias de matriz africana causavam estranheza e incompreensão, relegando-os aos estereótipos bizarro e lunático.

A década de 1990 foi realmente um divisor de águas, em função da célebre entrevista de Mark Dery com Samuel R. Delany, Tricia Rose e Greg Tate (quando o termo afrofuturismo foi pronunciado pela primeira vez), norteador não apenas os lançamentos de obras artísticas dos séculos XX e XXI, mas também se desdobrando em outras manifestações para se pensar um futuro próspero ao povo negro.

A candidatura da artista e ativista estadunidense Ingrid LaFleur para a Prefeitura de Detroit (Michigan, EUA) no ano 2017 ilustra o exemplo de como o afrofuturismo foi usado como base para um projeto político, uma proposta de lançar estratégias afrofuturistas. Com o slogan “Detroit é o futuro”, LaFleur apresentou estratégias afrofuturistas por meio de estruturas como *blockchain*, criptomoedas e renda básica universal para garantir uma distribuição igualitária do futuro de comunidades negras e oprimidas, explorando as fronteiras da justiça social por meio de novas tecnologias, economias e modos de governo. Dessa forma, depreende-se que a cultura afrofuturista estadunidense bebe das fontes ancestrais e também das inovações tecnológicas, de modo a pensar na sobrevivência da população em um contexto capitalista.

Já no Brasil, as ondulações do movimento afrofuturista caminham para intercruzar os caminhos passados e os desdobramentos contemporâneos da história do país, a fim de revisar as narrativas, ao passo que o orgulho ancestral seja “devolvido” à população afro-brasileira, sobretudo à diversidade e riqueza de manifestações religiosas de matriz africana.

O afrofuturismo na sociedade brasileira revela como o embate polêmico dos espaços discursivos é identificável partir do processo de colonização, cujo ponto de contato que restaura a emergência de um conflito motivado a partir da escravidão. Desse modo, abordar a construção da identidade afrodiaspórica pela perspectiva do afrofuturismo é se posicionar a partir de um lugar de esperança, pois estamos lidando com um espaço onde os sujeitos que carregam a historicidade afrodiaspórica têm a oportunidade de se colocar em movimento no aqui e agora, respeitar sua ancestralidade e guiar sua descendência, ao mesmo tempo em que as narrativas de pensar a redenção de um grupo são lidas como uma possibilidade de se enxergar adiante à realidade inópia.

O afrofuturista brasileiro é simultaneamente um sujeito politizado e artístico, pois sensibiliza a urgência de uma agenda política no presente, utilizando recursos artísticos para reescrever passagens históricas e vislumbrar outras possibilidades de inserção da população negra no futuro em uma perspectiva global, tecnológica e religiosa. Nesse sentido, os locutores adeptos à estética afrofuturista obedecem a um determinado número de propriedades específicas para o seu engajamento.

No quadro que se pinta, a expressão artística com a introdução 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 e o encontro de sonoridades negras americanas (leia-se América como um continente que passou pelo processo da diáspora negra, não só em relação aos EUA).

A atitude em *Salve Geral* de amplificar a luta do povo negro, proclamando a derrocada da colonização europeia e celebrando o advento do protagonismo negro, é configurado como o primeiro chamado e acordo para um futuro ao resgatar tanto as mazelas sofridas quanto os episódios de resistência. 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.

De certo modo, a interpelação de *Preto Cismado* é um estado de alerta presente para que todas as providências de conscientização sejam tomadas e lembradas em qualquer iminência de reparação e reorganização social. Ao longo da canção, a suposta irritabilidade em

relação ao semelhante que teme em reproduzir as práticas eurocêntricas, os espaços receosos e reticentes são ações cíclicas da instância do presente, ou seja, o cotidiano se transformando em cada palavra e em cada ação que reverbera na atualidade. Por mais que haja uma tentativa de eliminação operada até mesmo por processos legais, a memória negra permanece intocável nos pensamentos e nas ações daquele se propõe a considerar o legado da diáspora negra na história do país.

Em Proteja seu Quilombo, reverencia-se a todos os territórios, condutas e instrumentos que configuram o patrimônio diversificado que a cultura negra espalhou para os “quatro cantos do mundo”, de modo a demonstrar que a diáspora negra alcança a magnitude global e corrobora o protagonismo do negro africano em futuros desdobramentos socioculturais e econômico em cada território que eles ancoram.

Ao longo das canções da banda Aláfia, foi reconhecida uma isotopia que recai sobre uma temática histórica, por meio da qual o enunciador coletivo se mostra engajado a discutir formas de resistência à segregação racial, bem como o reconhecimento de uma reparação histórica para com a luta social da população negra brasileira, a fim de que se projete um futuro que respeite o legado e não construa falsos paralelos ideologizantes pautados na falácia da democracia racial.

Assim, podemos verificar que, nas cenografias delineadas em cada canção, os marcadores espaciotemporais sempre retomam uma ancestralidade e a emergência em refletir sobre a identidade afrodiáspórica brasileira, pois o presente não é alheio ao passado; pelo contrário, as melhorias e os pontos que precisam ser melhorados são resultados de batalhas e lutas passadas, que precisam continuar para que o futuro seja melhor. Por isso, esse passado é resgatado em nomes de heróis, deuses, objetos simbólicos e práticas culturais (dança, música e religião), do mesmo modo que as referências à África e ao Brasil são sempre ambíguas, dada as similaridades e historicidades dos territórios.

Além disso, depreende-se um ciclo, um *continuum* não só nas letras, mas também nas artes. Por exemplo, o álbum foi lançado em vinil, CD e mídias digitais. Para além de um apelo mercadológico, isso reflete também o passado, presente e o futuro. Ademais, na capa do álbum, encontramos uma criança; à medida que entramos no mundo ético da banda, observamos que aquela criança se “transforma” nos membros da banda, em outras palavras, temos uma vez mais o ciclo natural da vida, também representado por passado, presente e futuro.

No tocante às valências genéricas, pôde-se contatar que elas são sempre exógenas, isto é, passando de um gênero de discurso a outro (canção → panfletos/ cartazes/convites → moletons, bombetas → poema recitado etc.).

Quanto ao ethos discursivo, as práticas discursiva e intersemiótica dessa comunidade demonstraram-se bastante coerentes em todo o material produzido tanto para divulgação (convites de lançamento dos *singles*) quanto no encarte do álbum *Corpura* (2015). Assim, a partir do primeiro momento que se tem contato com o Aláfia, mantém-se o ethos aguerrido, afrodiaspórico, periférico e negro. O enunciador se manifesta com a linguagem das ruas, sem a preocupação de seguir a norma padrão do português brasileiro, por exemplo, marcando o plural apenas nos determinantes, sem flexionar os nomes e adjetivos, o que vimos tratar-se de influência africana (Figura 4).

Este trabalho procurou explicitar as posições discursivas acadêmicas e artísticas daqueles que observam, investigam e praticam o afrofuturismo como um local de obstinação promissora. No que tange à Análise do Discurso, em sua vertente enunciativo-discursiva, o afrofuturismo é um tema que vislumbra várias possibilidades de análise, a partir de noções como o ethos discursivo, noção-chave para a análise do corpus deste trabalho, quanto outras categorias de análises pertinente para inferir o discurso e a imagem que emergem desse campo artístico.

Outros estudos devem ser contemplados em diversas áreas, devido ao caráter multidisciplinar e multifacetado de discutirmos a trajetória histórica da afrodiáspora, considerando várias possibilidades sobre o que ela foi, projetar o que ela deveria ter sido e sobreasseverar o que ela pode ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRE, Maria da Consolação. **O ser negro**: um estudo sobre a construção de subjetividades em afrodescendentes. Tese (Doutorado de psicologia) pela Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

ARAÚJO, Débora S. R. C. **Cenografia e ethos nos versos de uma canção**: a infinitude discursiva de *Strange Fruit*. 90 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

ASANTE, Molefi K.; ASANTE, Kariam W. **African culture**: the rhythms of unity. 2. ed. Treton: Africa World Press, 1990.

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).

ÁVILA, Eliana de Souza. Do high-tech à azteca: descolonização cronoqueer na ciberarte chicana. **Revista Estudos Feministas**, v. 23, n. 1, p. 191-206, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37472/28768>. Acesso em: 08 ago. 2021.

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.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 jul. 2021.

BRAVALHERI, Rubens S. Cultura africana numa perspectiva interdisciplinar: educação física na cultura corporal de movimento. **Motrivivência**, Florianópolis, v. 63, p. 1-22, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/76910/45126>. Acesso em: 08 ago. 2021.

BUROCCO, Laura. Afrofuturismo e o devir negro do mundo. **Arte & Ensaios** – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro, n. 38, 2019 Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/26373>. Acesso em: 08 ago. 2021.

CALENTI, Carlos. Octavia Butler, Afrofuturismo e a necessidade de criar novos mundos. *In*: FREITAS, Kênia (org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Provisório Permanente Produções, 2015, p. 10-25.

CARETTA, Álvaro A. A canção popular: uma análise discursiva. *In*: GIL, Beatriz D.; CARDOSO, Elis A.; CONDÉ, Valéria G. (org.). **Modelos de análise linguística**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 99-114.

CARMO, Eliane F. Histórias da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os adinkra. Salvador: Artegraf, 2016.

CARVALHO, Igor. Aláfia, para além da África teórica. 29 jan. 2014. **Revista Forum**. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/ok-alafia-para-alem-da-africa-teorica/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CHRISTIAN, M. Conexões da diáspora africana: uma resposta aos críticos da afrocentricidade. *In*: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 147-165. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 4).

CLARK, Ashley. Por dentro do afrofuturismo: um guia sônico. *In*: FREITAS, Kênia (org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica, São Paulo: Provisório Permanente Produções, 2015. p. 62-69.

D'SOUZA, Dinesh. **The end of racism**: principles for a multiracial society. Nova York: Free Press, 1995.

DERY, Mark (ed.). **Flame wars**: the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994.

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.

DERY, Mark. Afrofuturismo reloaded: quinze teses em quinze minutos. Trad. Nathalia Kloos. **Revista Ponto Virgulina**, Edição Temática Afrofuturismo, São Paulo, v. 1, p. 186-196, 2020. Disponível em: <https://traducaoliteraria.files.wordpress.com/2020/06/ponto-virgulina-1-afrofuturismo-simples.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

DIAS, Jéssica C. N.; RODRIGUES, Márcio S. Por uma genealogia do afrofuturismo. **Kwanissa**, São Luís, v. 4, n. 7, Dossiê: Estudos africanos e Afro-brasileiros: pesquisas da primeira turma, p. 271-293, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufma.br/kwanissa/article/download/15334/8816>. Acesso em: 02 ago. 2021.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **As almas do povo negro**. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Porto Alegre, 1998.

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.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34, 2001.

FREITAS, K.; MESSIAS, J. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Das Questões**, v. 6, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18706>. Acesso em: 05 ago. 2021.

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.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro**: usando ficção científica para rever a justiça. Trad. Jota Mombaça. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

ITAU CULTURAL. **Aláfia**. Agenda cultura. 01 set. 2015. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/alafia>. Acesso em: 01 ago. 2021.

KABRAL, Fábio [Afrofuturismo] **O futuro é negro**—o passado e o presente também. 24 mar. 2016. Disponível em: https://medium.com/@ka_bral/afrofuturismo-o-futuro-%C3%A9-negro-o-passado-e-o-presente-tamb%C3%A9m-8f0594d325d8. Acesso em: 20 jul. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memória da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobodó, 2019.

KNIGHT, Franklin W.; TALIB, Yusuf; CURTIN, Philip D. A diáspora africana. In: AJAYI, J. F. Ade (ed.). **História da África VI**: África do século XIX à década de 1880. Trad. David Yann Chaigne *et al.* Brasília: Unesco, 2010.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. O olhar afrocentrado: uma introdução a uma abordagem polêmica. In: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 181-196. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 4).

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro edições, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2020a.

MAINGUENEAU, Dominique. A Análise do Discurso na contemporaneidade. GELNE. GRUPO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO NORDESTE. **XXVIII Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste (Gelne)** – Edição Internacional, Brasil, 03 a 13 de dezembro de 2020b. Disponível em: <http://www.gelne2020.com.br/>. Acesso em: 31 jul. 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. Os enunciados aderentes. Trad. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. **DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 36, n. 3, 2020c. p. 1-22. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/J3zZSJpzLnFLLRrn8jh6hgp/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 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. Ethos, cenografia, incorporação. *In*: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014a. p. 69-92.

MAINGUENEAU, Dominique. **Frases sem texto**. Trad. Sírio Possenti *et alli*. São Paulo: Parábola Editorial, 2014b.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. M. C. P. Souza-e-Silva; Décio Rocha. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso**. POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, M. C. P. (org.). São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do discurso**. Trad. Freda Indursky. 2. ed. Campinas: Pontes/Ed. da Unicamp, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 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).

MICHAELIS. DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA (*s.d.*). **Diáspora**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/di%C3%A1spora/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

MOORE, Carlos. Apresentação à nova edição. *In*: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 17-19. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 4).

MORRISON, Toni. A vida moderna começa na escravidão: em entrevista para Paul Gilroy. Trad. Tomaz Amorim. **Revista Ponto Virgulina**, Edição Temática Afrofuturismo, São Paulo, v. 1, p. 10-13, 2020. Disponível em: <https://traducaoliteraria.files.wordpress.com/2020/06/ponto-virgulina-1-afrofurismo-simples.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MOTTA, Ana R. Resenha “Gênese dos Discurso. **DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 385-392, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/28318>. Acesso em: 25 jul. 2021.

NABOR Jr. Operação Aláfia. nov. 2012. **Revista O Menelick 2º Ato**. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/musicalidades/operacao-alafia>. Acesso em: 15 ago. 2021.

NASCIMENTO, Gizêlda M.; LARKIN NASCIMENTO, Elisa. Reflexões sobre o “descobrimento” das Américas. *In*: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). **Afrocentricidade:**

uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 133-140. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 4).

NAVES, Santuza C. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NELSON, Alondra. Introduction: Future text. **Social Text** 71, v. 20, n. 2, p. 4-8, jan./abr. 2002. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0e/Nelson_Alondra_ed_Afrofuturism_Social_Text.pdf. Acesso em: 25 jul. 2021.

PATERNIANI, Stella Z. **São Paulo cidade negra: branquidade e afrofuturismo a partir de lutas por moradia**. Tese (Doutorado em Antropologia) pela Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35466/1/2019_StellaZagattoPaterniani.pdf. Acesso em: 02 ago. 2021.

PICCHI, Achille. Mario de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. **Mimesis**, Bauru, v. 30, n. 1, p. 99-112, 2009. Disponível em: https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v30_n1_2009_art_06.pdf. Acesso em: 15 ago. 2021.

RANGEL, E. Afrofuturismo e questões políticas do negro na ficção científica. **Revista do Audiovisual Sala** 206, n. 5. Vitória: UFES, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sala206/article/view/13798/9777>. Acesso em 04 ago. 2021.

ROBERT, Yannick Y. A.; PLASTINO, Carlos A.; LEITE, Fábio C. **Sacrifício de animais em rituais de religiões de matriz africanas**. Departamento de Direito. p. 1-11, 2008. Disponível em: http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2008/relatorios/ccs/dir/yannick_yves_andrade_robert.pdf Acesso em: 20 jul. 2021.

ROCHA, Helena S. C. **Afrofuturismo na Educação: Criatividade e inovação para discutir a diversidade etnicorracial**. 174 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino) pelo Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior, Núcleo de Inovação e Tecnologias Aplicadas a Ensino e Extensão, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12992>. Acesso em: 01 ago. 2021.

SANTOS, Ana Paula M. T.; SANTOS, Marinês R. Geração tombamento e afrofuturismo: a moda como estratégia de resistência às violências de gênero e de raça no Brasil. **dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 11, n. 23, p. 157-181, 2018. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/716>. Acesso em: 05 ago. 2021.

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.

SANDHU, Aaron. **How did Sun Ra's 'Space is the Place' influence the Afro-American diaspora and Afrofuturist counterculture?** 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/1474844/How_did_Sun_Ra_s_Space_is_the_Place_influence_the_Afro_American_diaspora_and_Afrofuturist_counterculture. Acesso em: 20 jul. 2021.

SILVA JUNIOR, Hédio. A intolerância religiosa e os meandros da lei. *In*: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). **Guerreiras da natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2008. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 3).

SILVA, K. C.; QUADRADO, J. V. O afrofuturismo como forma de representação cultural. **EmiCult**, São Luiz Gonzaga, v. 2, p. 1-11, 2016. Disponível em: <http://omicult.org/emicult/anais/wp-content/uploads/2016/11/O-AFROFUTURISMO-COMO-FORMA-DE-REPRESENTA%C3%87%C3%83O-CULTURAL-2.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2021.

SILVA, Roger L.; SANTOS, Marinês R.; AMSTEL, Frederick van. Quando o negro se movimenta, toda a possibilidade de futuro com ele se move. **Albuquerque: Revista de História**, v. 11, n. 21, p. 132-150, jan. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/9589/7147>. Acesso em: 08 ago. 2021.

SODRÉ, Muniz. Apresentação. *In*: LARKIN NASCIMENTO, Elisa (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 25-26. (Col. Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. Vol. 4).

SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília; ROCHA, Décio. Por que ler Gênesis dos discursos? **ReVEL**, v. 7, n. 13, p. 1-25, 2009. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/resenhas/resenha.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SOUZA, Waldson G. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**. 102f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Curso de Literatura do Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, Universidade Federal de Brasília, Brasília (DF), 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35472>. Acesso em: 20 jul. 2021.

VAZ, Danielle; BONITO, Marco. Pantera Negra: a representatividade negra e o afrofuturismo como forma de construção da identidade. **Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2019. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0874-1.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2021.

WALLERSTEIN, Immanuel. **The politics of the world economy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

WEHELIYE, Alexander. G. Fenenin: posthuman voices in contemporary black popular music. **Social Text** 71, Durham, v. 20, n. 2, p. 21-47, 2002.

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.

YASZEK, Lisa. Race in Science Fiction: the case of Afrofuturism and new Hollywood. *In*: SCHMEINK, Lars (ed.). **A virtual introduction to Science Fiction**. 2013. p. 1-11. Disponível em: <http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2013/08/Yaszek.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.