

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS -  
PPGML

LETÍCIA FERREIRA DAS NEVES

O *ETHOS* DE BACO EXU DO BLUES EM *BLUESMAN* E UM  
POSSÍVEL DESLOCAMENTO EM RELAÇÃO A ESTEREÓTIPOS NO  
*RAP* BRASILEIRO

PORTO VELHO

2023

**LETÍCA FERREIRA DAS NEVES**

**O *ETHOS* DE BACO EXU DO BLUES EM *BLUESMAN* E UM  
POSSÍVEL DESLOCAMENTO EM RELAÇÃO A ESTEREÓTIPOS NO  
*RAP* BRASILEIRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
Mestrado Acadêmico em Letras, pela Fundação Universidade Federal  
de Rondônia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra  
em Letras

Linha de Pesquisa: Estudos descritivos e aplicados de línguas e  
linguagens

Orientador: Prof. Dr. Lucas Martins Gama Khalil

**PORTO VELHO – RO**

**2023**

Catalogação da Publicação na Fonte  
Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR

---

N518e Neves, Leticia Ferreira das.

O ethos discursivo de Baco Exu do Blues em Bluesman e um possível deslocamento em relação a estereótipos no rap brasileiro / Leticia Ferreira das Neves. - Porto Velho, 2023.

120 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Martins Gama Khalil.

Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Letras. Núcleo de Ciências Humanas. Fundação Universidade Federal de Rondônia.

1. Discurso. 2. Ethos. 3. Rap. 4. Bluesman. I. Khalil, Lucas Martins Gama. II. Título.

Biblioteca Central

CDU 81'4(043.3)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA  
MESTRADO EM LETRAS

### LISTA DE VERIFICAÇÃO

**LETÍCIA FERREIRA DAS NEVES**

**O *ethos* de Baco Exu do Blues em Bluesman e um possível deslocamento em relação a estereótipos no rap brasileiro**

Dissertação apresentada em 22 de novembro de 2023 ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras (PPGML) da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR) como um dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pela banca examinadora constituída pelos docentes:

#### BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Lucas Martins Gama Khalil, Presidente da Banca e Orientador (UNIR);

Professor Dr. Jefferson Gustavo dos Santos Campos, Membro Interno (UNIR);

Professor Dr. Manuel José Veronez de Sousa Júnior, Membro Externo (UEMG)



Documento assinado eletronicamente por **LUCAS MARTINS GAMA KHALIL, Docente**, em 22/11/2023, às 11:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **JEFFERSON GUSTAVO DOS SANTOS CAMPOS, Docente**, em 22/11/2023, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuel José Veronez de Sousa Júnior, Usuário Externo**, em 22/11/2023, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unir.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unir.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1562585** e o código CRC **391B92EF**.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ângela Maria Ferreira de Souza e Raimundo do Socorro Gomes das Neves, pelo incentivo, acolhimento e amor.

Agradeço *In Memoriam*, Ivo Bentes das Neves e Lúgia Ferreira das Neves, por terem olhado de algum lugar do universo esse momento e não terem me permitido desistir.

Ofereço essa conquista aos meus irmãos, Leandro e Lúvia, e a minha sobrinha, Maria Eduarda, por partilharem comigo uma vida toda. Espero que isso seja só o começo.

Às minhas amigas Giuliana, Gleice, Baiana, Laila, Laíssa, Maiara, Monique e Rosiane por todos esses anos de partilha.

Meus sinceros agradecimentos ao professor orientador Lucas Martins Gama Khalil, pela empatia, respeito e paciência.

À Coordenação do Mestrado Acadêmico em Letras pela experiência e ensino possíveis nos últimos anos.

## RESUMO

O álbum e o videoclipe homônimo *Bluesman*, do rapper Baco Exu do Blues, constituem o objeto de análise desta dissertação, na qual se pretende investigar, com base teórica na Análise do Discurso, fundamentada especificamente nos trabalhos de Dominique Maingueneau (2008; 2015a), de que modo o *ethos* discursivo de Baco Exu do Blues presente no objeto em questão produz um efeito de deslocamento ou ruptura em relação aos estereótipos que circulam e são reproduzidos no espaço discursivo do *rap* nacional. Segundo Maingueneau, o enunciador ao produzir um discurso apresenta um tom e, a partir de dado modo de enunciação, possibilita a constituição de uma imagem para si: o *ethos*. De acordo com Maingueneau (2020), essa imagem resulta da interação entre o *ethos* pré-discursivo, vinculado à antecipação de determinadas representações, e o *ethos* discursivo, que se divide entre mostrado e dito. A hipótese aqui apresentada relaciona-se ao funcionamento de elementos verbais e instrumentais que, associados à cena enunciativa, legitimariam certo “desejo” do enunciador de romper com estereótipos. Nas análises, foi possível observar que esse efeito de deslocamento, dentre outros fatores, realiza-se por meio da aproximação entre o *rap* e alguns elementos do *blues*, a menção à figura de Exu (um orixá que é associado ao questionamento de regras), uma quebra de expectativas que se instaura a partir da abordagem de temáticas relacionadas a fatores psicoemocionais e um mundo ético instituído pelo enunciador através da “facção carinhosa”, formada pela comunidade que adere a esse posicionamento.

**Palavras-chave:** Discurso; *ethos*; *rap*; Bluesman.

## ABSTRACT

The album *Bluesman* and the homonymous video clip, by the rapper Baco Exu do Blues, are the object of analysis of this dissertation, in which we intend to investigate, from the theoretical perspective Discourse Analysis, specifically based on the works of Dominique Maingueneau (2008; 2015a), how the discursive ethos present in the object in question produces an effect of displacement or rupture in relation to the stereotypes that circulate and are reproduced in the discursive space of national rap. According to Maingueneau, the enunciator, when producing a discourse, presents a tone and, from a given mode of enunciation, enables the constitution of an image for himself: the ethos. According to Maingueneau (2020), this image results from the interaction between the pre-discursive ethos, linked to the anticipation of certain representations, and the discursive ethos, which is divided between shown and said. Our hypothesis is related to the functioning of verbal and instrumental elements that, associated with the enunciative scene, would legitimize a certain desire of the enunciator to break with stereotypes. In the analyses, it was possible to observe that this displacement effect, among other factors, takes place through the rapprochement between rap and some elements of the blues, the mention of the figure of Exu (an orixá that is associated with questioning rules), a break in expectations that arises from the approach to themes related to psycho-emotional factors and an ethical world established by the enunciator through the “caring faction”, formed by the community in adherence to this positioning.

**KEYWORDS:** Discourse; ethos; rap; Bluesman.

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1 – Esquema <i>ethos</i> efetivo.....</b>	<b>34</b>
<b>FIGURA 2 – <i>Frame</i> videoclipe.....</b>	<b>58</b>
<b>FIGURA 3 – Capa <i>Bluesman</i> – Plataformas de áudio.....</b>	<b>57</b>
<b>FIGURA 4 – <i>Frame</i> videoclipe.....</b>	<b>67</b>
<b>FIGURA 5 – <i>Frame</i> corrida.....</b>	<b>67</b>
<b>FIGURA 6 – <i>Frame</i> encontro de gerações.....</b>	<b>68</b>
<b>FIGURA 7 – <i>Frame</i> metáfora Preto e Prata.....</b>	<b>68</b>
<b>FIGURA 8 – <i>Frame</i> Família .....</b>	<b>67</b>
<b>FIGURA 9 – <i>Irony of negro Policeman</i>.....</b>	<b>75</b>
<b>FIGURA 10 – <i>Frame</i> Admiração.....</b>	<b>85</b>
<b>FIGURA 11- Apresentação da metáfora.....</b>	<b>85</b>
<b>FIGURA 12- Capa Preto e Prata.....</b>	<b>88</b>



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
1. ANÁLISE DO DISCURSO .....	18
1.1 DISCURSO E FORMAÇÃO DISCURSIVA .....	19
1.1.1 FORMAÇÃO DISCURSIVA .....	21
1.2 INTERDISCURSO E SEMÂNTICA GLOBAL .....	22
1.2.1 COMPETÊNCIA DISCURSIVA E POLÊMICA.....	26
1.3 <i>ETHOS</i> DISCURSIVO.....	28
1.4 <i>ETHOS</i> E ESTEREÓTIPOS.....	33
2. O MOVIMENTO ARTÍSTICO-SOCIAL <i>HIP-HOP</i> .....	36
2.1 O ASPECTO ENUNCIATIVO DO <i>HIP-HOP</i> : diálogos e distanciamentos entre Brasil e EUA.....	39
2.2 O ESTEREÓTIPO DENUNCIADOR NO <i>RAP</i> NACIONAL.....	43
2.3 <i>BLUESMAN</i> – BACO EXU DO <i>BLUES</i> .....	46
3. ANÁLISES .....	53
3.1 O <i>ETHOS</i> PRÉ-DISCURSIVO .....	53
3.2 <i>BLUESMAN</i> E ALGUNS POSSÍVEIS DESLOCAMENTOS.....	56
3.2.1 CENA DE ENUNCIÇÃO – VIDEOCLÍPE <i>BLUESMAN</i> .....	63
3.3 O <i>BLUES</i> E BACO EXU DO <i>BLUES</i> : EXPOENTES DE VULNERABILIDADES .....	69
3.4 O “ELES” NAS CANÇÕES DE <i>BLUESMAN</i> E A “FACÇÃO CARINHOSA” ...	81
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	100
ANEXOS .....	107

## INTRODUÇÃO

O movimento artístico-social *hip-hop*, segundo a pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza (2011), em “Letramento de Resistência”, pode ser entendido a partir de duas vertentes: a primeira como uma produção diaspórica negra ressignificada localmente e/ou como um movimento cosmopolita em respostas às ações segregadoras que países como Estados Unidos e Jamaica sofreram durante as décadas de 1960 e 1970. Um dos elementos do movimento é o *rap*; além dele, o *hip-hop* se materializa-se pela constituição de quatro elementos: a pintura (grafite), a dança (*breaking*), o DJ (que traz a musicalidade através dos *beats*) e o MC (mestre de cerimônia ou *rapper*), músico que compõe e/ou interpreta as letras.

Ao longo de seus mais de 35 anos de história, o movimento artístico-social *hip-hop*, em especial o *rap*, firma em nossa sociedade uma relação entre a musicalidade e seus processos identitários; com isso, o sujeito ao filiar-se ao movimento encontra nele a identidade de um grupo e formas de manifestações artísticas. Desta forma, a percepção sobre si e a similitude com o grupo faz com que tais sujeitos repousem em um espaço de reconhecimento e representatividade. Como parte constituinte de uma sociedade, os gêneros musicais que circulam e são difundidos estão relacionados às questões de estereotipagem.

Esse processo de reconhecimento e representatividade social constitui a relação de uma sociedade com a realidade, produzindo assim representações conhecidas como estereótipos. Lippmann, com sua publicação *Public Opinion* (1922), viabiliza a compreensão das representações e possibilita um novo sentido ao termo estereótipo, já que tal signo era utilizado na tipografia. O autor define estereótipo como imagens mentais que se interpõem entre indivíduo e realidade; essas representações ajudam o indivíduo a lidar com as novas informações.

Desta forma, as representações sociais estereotípicas estão inseridas em todos os vértices de nossa sociedade e podem ser caracterizadas, em uma primeira aproximação, como uma “simplificação” da realidade. A constituição dessas representações pode ser observada, dentre outras produções, através da música; conforme Brécia (2009, p. 15), “A música é uma linguagem universal, tendo participado da história desde as primeiras civilizações”. A partir de dados antropológicos, as primeiras músicas seriam usadas em rituais como: nascimento,

casamento, morte”. Um dos gêneros musicais que se propõe a expor a realidade dos sujeitos que o produzem/consomem é o *rap*. Deste modo, podemos observar que sociedade e música caminham paralelamente na representação de um grupo social.

Ainda que o estudo sobre estereótipo tenha surgido com Lippmann (1922), este trabalho abordará o estereótipo sob uma perspectiva discursiva, conforme teorizada na Análise do Discurso. Segundo Amossy (2016, p. 123), “a estereotipagem [...] é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado”. Um dos modos pelos quais podemos observar os elementos relacionados ao estereótipo é sua relação com a música.

Em território nacional, alguns gêneros musicais foram criados ou importados de outras sociedades; um dos gêneros a partir do qual podemos analisar o funcionamento de questões estereotípicas é o *rap* (do inglês, *rhythm and poetry*). No Brasil, a estética musical do *rap* emerge na década de 1980, através do *breaking*. Segundo Arnaldo Daraya Contier (2005) a alta sociedade paulistana passou a inserir o *breaking* em suas danceterias, pois seus frequentadores haviam tido contato com tais movimentos nos EUA. Posteriormente, houve uma popularização e todas as camadas sociais tiveram contato com a dança. Os adeptos das camadas econômicas inferiores passaram a se encontrar em pontos fixos da cidade de São Paulo; a praça Roosevelt tornou-se ponto inicial dos adeptos da dança e daqueles que queriam expor suas produções artístico-musicais.

Segundo Contier (2005), em 1988 foi lançado o primeiro registro fonográfico de *rap* brasileiro através da coletânea "Hip-Hop Cultura de Rua" pela gravadora Eldorado. Artistas de São Paulo e Minas Gerais como Thaide & DJ Hum, MCDJ Jack, Código 13, foram os pontos centrais das produções discursivas do *rap* brasileiro em sua origem e nos apresentaram artistas como: Nelson Triunfo, Os Metralhas, Racionais MC's, que passaram a expor as condições sociais, políticas e econômicas do povo negro no Brasil. Conforme Vergne (2018, p. 43), “a principal temática, a qual sempre esteve atrelada, não apenas o rap brasileiro, mas parte da matriz norte americana, foi a intensa narrativa da experiência de marginalização do jovem negro”. A consolidação do gênero musical no país firma-se com discursos que ratificaram em sua essência as precárias condições sociais.

Nos últimos anos, artistas do gênero, como os MC's EMICIDA, Rael, Djonga e

Baco Exu do Blues, consolidaram-se como expoentes do gênero. Dentre as produções desses *rappers* há um álbum de Baco Exu do Blues intitulado *Bluesman*, publicado em 2018; o CD é composto por nove canções e disponibilizado em plataformas digitais para audição. A presente pesquisa tem por objetivo investigar o *ethos* discursivo apresentado por Baco Exu do Blues em *Bluesman* e sua relação com o videoclipe homônimo. Assim, ao acionar como base teórica a Análise do Discurso, fundamentada, sobretudo, nos trabalhos de Dominique Maingueneau (2008), buscaremos investigar como o *ethos* discursivo apresentado por Baco Exu do Blues no álbum rompe ou se desloca, de algum modo, em relação aos estereótipos que circulam e são reproduzidos no *rap* nacional.

A disposição em elaborar esta pesquisa emerge em razão da fala produzida pelo *rapper* em uma entrevista ao Canal Brasil, em 2019. Nela, o artista afirma: “Eu precisava ser o máximo de agressivo para chocar [...] aí entra a questão: ser agressivo é o que todo mundo esperava que eu seja, automaticamente eu entro no estereótipo, até quando vou precisar entrar no estereótipo para conseguir alguma coisa?” (Baco Exu do Blues, 2019). Esses enunciados são sobre a repercussão do *single* “Sulicídio”<sup>1</sup> (2016), pois, segundo Virginelli (2019, p. 36), “[...] o surgimento de Baco Exu do Blues com a música Sulicídio tende a buscar o espaço do *rap* nordestino, recuperar seu espaço de direito e legitimar essa música”. Após a publicação do *single*, o *rapper* lança em 2017 o álbum *Ésu*, e em 2018 *Bluesman*.

Apoiando-se nos questionamentos possibilitados pela Análise do Discurso, pretendemos analisar de que modo as produções de Baco Exu do Blues produzem um efeito de ruptura com determinados estereótipos vinculados ao *rap* nacional. Outras perguntas de pesquisa são: O *ethos*, no álbum, é diversificado ou emerge a partir de um tom sempre constante e determinado? Como o *ethos* discursivo presente em *Bluesman* relaciona-se à fala do *rapper* em entrevistas sobre sua produção?

Conforme as buscas que fizemos em artigos e dissertações, a distinção desta pesquisa se dá em virtude dos trabalhos científicos sobre *ethé* discursivos ligados ao *rap*, em sua maior parte, concentrarem-se na investigação de um *ethos* denunciador de problemáticas sociais. Para exemplificar esta fala podemos citar dois estudos: um

---

<sup>1</sup> Letra da canção disponível no anexo desta dissertação e audição disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OoWPHgvi16I>

deles é de Tatiana Moreira e André de Aguiar com o artigo “Ethé em diálogos no rap ‘Eu compro’”. Nele, os autores sinalizam para produção do *ethos* de um homem franco e denunciante e se estabelece uma relação com o consumismo. Já em 2011, Tatiane Valéria Rogério de Carvalho, em sua dissertação de mestrado, expõe a produção do *ethos* discursivo nos *raps* produzidos em Curitiba e sua relação com as questões de branquitude, espaço e cultura. Visto isso, e a partir da fala do próprio *rapper* a ser estudado, podemos perceber que alguns *rappers* têm manifestado, em sua prática discursiva, um efeito de ruptura em relação ao estereótipo ao qual suas produções historicamente estão atreladas.

Dessa forma, o álbum *Bluesman*, o curta-metragem homônimo e as produções do espaço associado (Maingueneau, 2006), tais como entrevistas e comentários do artista relacionados ao álbum, constituem o *corpus* sobre os quais propomos discussões relacionadas ao modo como é constituído o *ethos* discursivo produzido por Baco Exu do Blues.

O aporte teórico desta dissertação é a Análise do Discurso, especificamente na perspectiva de Dominique Maingueneau (2008) acerca da noção de *ethos* discursivo e, conseqüentemente, de reflexões sobre a relação entre o *ethos* e as representações que o legitimam sócio-historicamente.

As discussões acerca das produções discursivas de Baco Exu do Blues, em *Bluesman*, para que se perceba a constituição do *ethos*, serão norteadas em um primeiro momento a partir da compreensão dos seguintes elementos: discurso, formação discursiva, interdiscurso, a constituição de simulacros e a semântica global. Deste modo, na fundamentação teórica, apresentaremos brevemente a compreensão de Michel Foucault acerca da formação discursiva; em seus estudos, Foucault (2008) teoriza a formação discursiva como um sistema em que se pode observar, a partir de um determinado número de enunciados, um semelhante sistema de dispersão e pode-se definir uma regularidade de seu funcionamento.

A partir dos estudos propostos por Foucault, outros teóricos contribuíram para formulação do conceito. Eni Orlandi (2020, p. 41), em *Análise de discurso: princípios e procedimentos*, defende, fundamentada nos estudos de Michel Pêcheux, que “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada –

determina o que pode e deve ser dito”. Desse modo, o funcionamento de uma formação discursiva se relaciona aos movimentos de significação que os discursos realizam em determinadas posições ideológicas.

O aporte teórico que adotaremos sobre essa questão, entretanto, é o proposto por Maingueneau em *Gênese dos Discursos* (2008). Nessa obra, o autor defende que precisamos distinguir superfície discursiva e formação discursiva, pois esta refere-se ao sistema de restrições semânticas que define a identidade de um discurso e aquela aos enunciados produzidos de acordo com esse sistema. Ao assumirmos o conceito adotado por ele, compreendemos que ao falarmos sobre discurso, trata-se de uma noção que se constitui da associação de um “[...] sistema de boa formação semântica (a formação discursiva) ao conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema (a superfície discursiva)” (Maingueneau, 2008, p.20). Com base nesta perspectiva, a formação discursiva delimita o dizível legítimo dentro de um discurso, determinando, ao mesmo tempo, o “dizível faltoso”, a rejeição de seu Outro. A maneira como ocorrem as relações entre discursos vincula-se ao que a Análise do Discurso denomina interdiscurso.

Para que possamos conceber o interdiscurso na perspectiva de Maingueneau, devemos considerar que as formações discursivas emergem inseparavelmente do interdiscurso e conseguimos observar essas relações através de uma tríade: universo, campo e espaço discursivos, em que as formações discursivas se inserem. Assim, é fundamental delimitar em qual campo e espaço discursivo o posicionamento está inscrito.

O campo discursivo, segundo Maingueneau (2008), consiste em um conjunto de formações discursivas que se encontram em uma relação de concorrência, por exercerem, grosso modo, a mesma função social. Nesta pesquisa, o campo sobre o qual falamos é o artístico-musical; já em relação ao espaço discursivo, estamos diante de um recorte do *rap* brasileiro (especificamente as produções de Baco Exu do Blues e o modo como elas se contrapõem, aparentemente, aos estereótipos vinculados a esse estilo musical). Os espaços discursivos são, segundo Maingueneau (2008, p. 35), “sub-conjuntos de formações discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação”.

Ao restringirmos o *corpus* desta pesquisa ao espaço discursivo do *rap*

brasileiro, supomos que encontraremos (de acordo, por exemplo, com o que circula na crítica musical) discursos relacionados ao racismo, à violência física ou psicológica com os negros e as mais diversas questões sociais. Contudo, em *Bluesman*, é possível observar uma variedade temática que, em alguma medida, realiza um deslocamento em relação ao esperado nesse espaço.

O analista do discurso, ao estudar e analisar possíveis efeitos de sentido de um *corpus*, compreende que a análise não privilegia apenas uma parte do discurso, e sim um todo que o constitui, sendo o tema um dos planos possíveis. Maingueneau (2008) aponta que um discurso apresenta uma variedade de dimensões, devendo, assim, ser definida, segundo Maingueneau (2008, p. 76), como “[...] um sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões.”

As dimensões a partir das quais um analista do discurso pode descrever o funcionamento de um dado posicionamento, segundo Maingueneau (2008), são: a intertextualidade, o vocabulário, os temas, o estatuto do enunciador e do destinatário, a dêixis enunciativa, o modo de enunciação e o modo de coesão. Ao nos debruçarmos sobre os temas, uma das dimensões da semântica global, com os quais os sujeitos, neste caso MC's, produzem seus discursos, há os temas não impostos e outros impostos por um campo discursivo. Nessa perspectiva, alguns temas não impostos no recorte que fazemos seriam, por exemplo, os lírico-amorosos, psicoemocionais etc.

Nesse processo de produção discursiva, os temas, assim como o vocabulário, vinculam-se ao tratamento semântico que recebem, assim, ao serem mobilizados pelo sujeito, não constituem em si uma análise pertinente isoladamente, mas considerando o modo como o sistema de restrições semânticas de dado posicionamento os constitui. Tem-se a hipótese, neste trabalho, de que as temáticas psicoemocionais presentes nos versos de canções distintas de *Bluesman* contribuem, junto a outros elementos discursivos, para caracterizar a especificidade do posicionamento do *rapper* em relação ao espaço discursivo do rap.

As dimensões da semântica global citadas anteriormente, em conjunto com o modo de enunciação, nos permitem descrever/analisar o *ethos* discursivo que emerge no *corpus* desta pesquisa, pois, de acordo com Maingueneau (2008, p. 90), um discurso “[...] é também uma maneira de dizer específica”. É nesse sentido que concebemos que “[...] através de seus enunciados, o discurso produz um espaço onde

se desdobra uma “voz” que lhe é própria.” (Maingueneau, 2008, p. 91).

O tom que essa voz apresenta ao coenunciador constitui-se de um caráter e de uma corporalidade, considerados inseparáveis por Maingueneau (2008). Deste modo, o tom aciona percepções no coenunciador atreladas ao que o modo de enunciação desencadeia, assim, através da maneira pela qual ocorre a enunciação é possível “enxergar” um modo de ser do enunciador. Essa imagem do enunciador apreendida a partir da enunciação e constitutivamente relacionada ao posicionamento é denominada *ethos* discursivo.

Maingueneau (2015a), em *A propósito do ethos*, afirma que o *ethos* se mostra na enunciação, e não é dito no enunciado. Sendo assim, o *ethos* é “uma voz indissociável de um corpo enunciante historicamente especificado” (Maingueneau, 2015a, p. 17). Todas as dimensões discursivas de uma enunciação vinculadas ao funcionamento das formações discursivas, do interdiscurso e da semântica global constitutivas do álbum *Bluesman* possibilitam investigar o perfil do *ethos* discursivo no presente no álbum.

Através da relação existente entre o enunciador e o enunciatário possibilitados pelo modo de enunciação de um discurso, podemos, de acordo com Maingueneau (2008, p. 91), compreender como o modo de enunciação relaciona-se, conforme dito anteriormente, a “uma maneira de dizer específica”. A partir disso, é preciso compreender que os discursos em suas variadas formas têm uma voz própria: “O discurso, por mais escrito que seja, tem uma voz própria, mesmo quando a nega.” (Maingueneau, 2008, p. 91).

Os *ethé* apresentados nos gêneros musicais são marcados por estereótipos cristalizados em nossa sociedade e em alguns momentos produzidos ou ressignificados. Segundo Amossy (2018), a representação ou imagem dos seres e das coisas determina nosso comportamento em relação a eles, sendo essas representações prévias postas a circular pelos discursos. Ao ouvirmos um *rap*, por exemplo, geralmente esperamos encontrar ali um *ethos* denunciante. Isso ocorre porque, segundo Maingueneau (2020, p. 12), “O *ethos* efetivo de um enunciador resulta, então, da interação entre o *ethos* pré-discursivo, seu *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e fragmentos do texto no qual ele evoca sua própria personalidade (*ethos* dito)”. A audição de *Bluesman*, em conjunto com a fala do *rapper*, nos permite



vislumbrar uma constituição diferenciada do *ethos* nas obras homônimas.

Para que possamos compreender o processo de produção de um *ethos*, é oportuno que estabeleçamos reflexões sobre os estereótipos com os quais somos constantemente familiarizados. Segundo Maingueneau (2015a, p.18), “[...] o destinatário a identifica [a corporalidade vinculada ao *ethos*] apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positivamente ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar”.

*Bluesman*, por ser uma produção artística relativamente recente, nos possibilita esse confronto entre aquilo com que em certa medida circulou como posicionamento do gênero e uma outra rede de sentidos sobre a qual podemos ver/compreender as produções artísticas do gênero musical em questão. A partir disso, reforçamos a importância em discutir e confrontar os enunciados produzidos pelo *rapper* em entrevistas e o *ethos* discursivo constituído e apresentado no álbum e videoclipe *Bluesman*.

Relacionando os enunciados produzidos no objeto em questão com a teoria, instituímos também a hipótese de que as canções do CD *Bluesman* se apresentam como uma ruptura em relação ao espaço discursivo do *rap* brasileiro, constituindo uma imagem de enunciação divergente dos estereótipos que circulam e são reproduzidos nesse gênero musical.

Com isso, pretendemos analisar o *ethos* discursivo de Baco Exu do Blues e sua constituição no álbum e videoclipe intitulado *Bluesman*, e, mais especificamente: a) investigar o modo de enunciação e seus efeitos para o *ethos* discursivo em questão; b) analisar como as temáticas legitimadas no álbum relacionam-se à semântica global do posicionamento em questão; c) investigar a produção do *ethos* a partir de uma hipotética ruptura com os estereótipos recorrentes no gênero musical *rap*; d) analisar a relação entre o *ethos* de Baco Exu do Blues que emerge no álbum e as falas do *rapper* sobre sua própria produção enunciativa; e) investigar, por fim, a constituição da cena de enunciação do videoclipe *Bluesman* e sua relação com o *ethos* de Baco Exu do Blues que emerge no álbum.

Alinhando-se à perspectiva de Análise do Discurso proposta por Dominique Maingueneau (2008, p. 15) – a qual associa o discurso a dada “dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades

enunciativas” –, os aportes metodológicos que orientam esta pesquisa fundamentam-se a partir da seleção das canções do álbum *Bluesman* relacionados à hipótese e à proposta de pesquisa, que são descritos e analisados conforme seus funcionamentos discursivos e suas condições sócio-históricas de produção.

A análise do objeto desta pesquisa, em conjunto com os fundamentos citados, orienta-se a partir de pressupostos teóricos-metodológicos desenvolvidos por Dominique Maingueneau (2008, p. 17), para os quais o discurso se constitui na relação com condições de enunciabilidade passível e historicamente circunscritas. Nesta perspectiva, os discursos em análise são, *a priori*, fruto do interdiscurso, pois, de acordo com Maingueneau, as relações interdiscursivas precedem a constituição dos discursos, sempre marcados pela presença do Outro.

Em Maingueneau (2008), conforme adiantado, o interdiscurso está associado à tríade: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. A partir do momento em que identificamos o modo como se constitui um discurso, devemos nos apoiar em uma análise na qual um aspecto do discurso, como o vocabulário, se integra a um todo característico da identidade de um posicionamento. Nesta perspectiva, segundo Maingueneau (2008), analisar um discurso é concebê-lo como dito e como dizer, o próprio enunciado e a enunciação.

Ao propor uma metodologia em que enunciados e enunciação constituem a produção de sentidos de um discurso, o foco desta pesquisa é, a partir da semântica global, termo designado por Maingueneau em *Gênese dos Discursos*, discutir como os elementos citados no referencial teórico constituem o *ethos* discursivo do objeto em análise.

Segundo Maingueneau (2015a), o *ethos* mobiliza a afetividade do destinatário, e relaciona-se com co-enunciador de forma diversa. O modo como atribuímos uma representação ao *ethos* ocorre a partir do momento em que um enunciador se apoia, segundo Maingueneau (2015a), em índices que vão desde a escolha do registro da língua e das palavras até o planejamento textual, passando pelo ritmo e pela modulação. A constituição e discussão de um *ethos*, segundo Maingueneau (2015a), deve apoiar-se em três compreensões fundamentais: o *ethos* é uma noção discursiva; implica um processo interativo; e se trata de uma noção fundamentalmente híbrida (sócio/discursiva), que não pode ser apreendida fora de uma situação de comunicação

precisa.

Ao considerarmos o gênero musical *rap* como um acervo disponível e acessível às diversas áreas das ciências, observamos então que as produções musicais recentes podem vir a ser *corpora* interessantes sob a perspectiva da Análise do Discurso. Ponderamos, assim, a necessidade de discutir, ampliar e preencher lacunas a respeito do tema proposto nesta pesquisa. Com isso, ampliaremos as discussões sobre as produções discursivas ligadas ao *rap*, e não mais apontaremos apenas como um gênero musical de característica primordial denunciante, concebendo-o, então, como um gênero abrangente que circula por temáticas lírico-amorosas, passando pela exaltação da musicalidade e ainda não deixando de manifestar a problemática da violência. E a partir disso daremos um passo na formação intelectual sobre um campo musical vasto e enriquecedor, pois, segundo Correia (2009), a música é uma forma pedagógica de enriquecer e elaborar conhecimento.

Esta dissertação se organizará da seguinte forma: após esta introdução, no capítulo seguinte, serão abordados, com mais profundidade, os aspectos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso, sobretudo os conceitos de *ethos* discursivo e semântica global, conforme os postulados de Dominique Maingueneau (2008). No capítulo 2, é apresentada a trajetória do movimento artístico-musical *hip-hop*, em especial o *rap*, em sua origem, sua história no território nacional e a construção de estereótipos até chegarmos à publicação de *Bluesman*, do artista Baco Exu do Blues, *corpus* em análise. Em seguida, no capítulo 3, serão apresentadas as análises realizadas das produções que compõem o *corpus*, e por fim, as considerações finais da presente pesquisa.

## 1. ANÁLISE DO DISCURSO

Há diversas perspectivas pelas quais podemos compreender o estudo de línguas e linguagens; uma delas é a partir da Análise de Discurso, doravante AD. Um dos primeiros estudiosos a utilizar o termo Análise do Discurso fora Zellig S. Harris, em seu artigo *Discourse Analysis*, em 1952. Nele, o autor conceitua o discurso como unidade linguística constituída por uma sucessão de frases. Esse posicionamento não constitui a compreensão do que viria a ser entendido como discurso a partir da década de 1960.

Mainueneau (2015b), em seu livro *Discurso e Análise do Discurso*, ao mapear a trajetória até então da Análise do Discurso, apresentou a corrente teórica como uma concepção transdisciplinar (para alguns como pós-disciplinar), e sendo contra o domínio de saberes cada vez mais específicos em relação à linguagem. O autor aponta que os estudos sobre o discurso participam de um mundo em que não cessam reflexões sobre os poderes de fala, e que esses estudos são oriundos de pesquisas provindas de disciplinas tais como a linguística, filosofia, sociologia, dentre outras.

Assim, ao surgir em 1960, na França, a corrente teórica, tendo como seu fundador Michel Pêcheux, associou aos estudos da linguagem um novo espaço teórico e metodológico que tem como objeto os discursos produzidos por sujeitos e como os discursos significam. Relacionam-se três perspectivas de estudos para constituir um novo saber acerca dos discursos produzidos pelos sujeitos: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. Segundo Mainueneau (2015b, p. 9),

trata-se antes de um empreendimento fundamentalmente transdisciplinar, para alguns pós-disciplinar, que, atravessando o conjunto das ciências humanas e sociais e das humanidades vai contra a tendência da divisão do saber em domínios cada vez mais especializados.

Da Linguística orientou-se pela compreensão da não transparência da linguagem, deste modo, procura-se explicitar que a relação linguagem – pensamento – mundo não é uma relação direta. Da História, ou por assim compreender, do materialismo histórico, firma-se no pensamento de que o homem faz a história, mas esta não lhe é transparente; e por fim, a relação do homem com o simbólico, que sob

o ponto de vista da Psicanálise, delimita uma noção de sujeito cindido entre consciente e inconsciente.

Neste sentido, o objeto de interesse da AD, o discurso, considera o sujeito em sua situação de produção discursiva e os sentidos produzidos em um dado momento histórico. Segundo Eni Orlandi (2009, p. 15), o discurso é concebido “como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”. A essa mediação podemos relacionar a noção de discurso, que, para Orlandi (2009, p. 21) – fundamentada em Michel Pêcheux –, pode ser concebido como “efeito de sentido entre interlocutores”. Deste modo, o sujeito é afetado pelo real da língua e pelo real da história.

A constituição de sentidos perpassa pela constituição de sujeitos e pelo funcionamento ideológico. Ao dimensionar o discurso como ação, movimento, acontecimento, em que um sujeito marca sua existência, Orlandi (2009) aponta que o discurso é o lugar onde se pode observar a relação entre língua e ideologia, e como a língua produz sentidos por e para sujeitos. Apresentado o surgimento da corrente teórica, a seção seguinte desta dissertação apresentará o conceito de discurso nos movimentos iniciais da Análise de Discurso de linha francesa até chegarmos à base mais específica que viabiliza esta pesquisa, os estudos de Dominique Maingueneau (2008; 2015; 2020) acerca do discurso; além do mais explicitaremos a concepção de formação discursiva.

## **1.1 DISCURSO E FORMAÇÃO DISCURSIVA**

Um dos primeiros movimentos na AD em sua formação fora romper com determinados conceitos estabelecidos sobre os enunciados e seus enunciadores. Segundo Orlandi (2009, p. 19),

Para a Análise de Discurso, não se trata apenas de uma transmissão de informação, nem há essa linearidade na disposição dos elementos da comunicação, como se a mensagem resultasse de um processo assim serializado: alguém fala, refere alguma coisa, baseando-se em um código, e o receptor capta a mensagem, decodificando-a.

As proposições rompem com a compreensão estabelecida anteriormente, e concebem, assim, que os enunciadores estão ao mesmo tempo produzindo significados e relacionando-se aos enunciadores a partir de posições, processos que

põe em cena os sujeitos e sentidos afetados pela Língua e pela História. Deste modo, temos a uma definição de discurso: “[...] o discurso é o efeito de sentido entre os interlocutores.” (ORLANDI, 2009, p. 20). A partir disto, a ruptura proposta anteriormente também afeta a suposta relação sinonímica entre discurso/fala, enunciador e destinatário como se fossem elementos cristalizados, ou seja, não passíveis de intervenções na recepção de um enunciado.

Com os novos estudos possibilitados pela AD, a forma como se estuda a língua, segundo Orlandi (2020), é considerada diferente em autores diversos e em teorias distintas. Consoante Orlandi (2020), o interesse da Análise do Discurso é o próprio discurso, termo sobre o qual a autora discorre da seguinte forma:

[...] a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com estudo do discurso observa-se o homem falando. (Orlandi, 2020, p.13)

A reflexão sobre o discurso neste momento inicial beneficiou-se das contribuições da filosofia e da linguística; com os estudos de Michel Pêcheux, a corrente teórica possibilita um entendimento no qual o estudo do discurso empenha-se pensar como significam os enunciados, desse modo o autor expõe em suas proposições que o discurso, o sujeito e a ideologia são constitutivamente associados, e só há sentido em um enunciado se estes forem interligados.

Maingueneau (2008), analista de discurso que passou a contribuir para a área a partir da década de 1980, ao estudar sobre os discursos devotos do século XVII, elaborou a partir de sua tese um suporte teórico-metodológico para compreensão e análise de discursos posteriores. Nesse estudo, o teórico parte, ao menos inicialmente, de uma concepção de discurso bastante articulada aos estudos de Michel Foucault: “[...] uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir com um espaço de regularidade enunciativas.” (Maingueneau, 2008, p. 16). Posteriormente, Maingueneau (2008, p. 19), ao apresentar sua aceção de discurso, aponta que um discurso deve ser apreendido através do interdiscurso e que cada formação discursiva implica “[...] um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação.”

O teórico compreende ainda o discurso como a união entre a formação discursiva e a superfície discursiva, aquela entendida como um sistema de restrições

de boa formação semântica e esta como o conjunto de enunciados produzidos a partir desse sistema. Maingueneau (2008), no primeiro capítulo de *Gênese dos Discursos*, no texto de introdução ao seu aporte teórico-metodológico, apresenta uma concepção na qual o interdiscurso precede um discurso, e que as relações interdiscursivas ocorrem a partir de uma tríade: o universo, o campo e o espaço discursivos.

Para apresentarmos posteriormente a compreensão de interdiscurso, de acordo com o suporte teórico-metodológico exposto nesta pesquisa, orientou-se por apresentar a compreensão de formação discursiva tanto nos processos iniciais de fundação da AD, mesmo que brevemente, como nos postulados por Dominique Maingueneau (2008). Assim, a seção posterior empreende essa tarefa para que possamos compreender como a formação discursiva relaciona-se com a noção de discurso.

### 1.1.1 FORMAÇÃO DISCURSIVA

Elaborada por Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber* (1969), e posteriormente reformulada por Michel Pêcheux (1971), a noção de formação discursiva é concebida como um sistema de restrições invisível e transversal. Em Foucault (1969), consoante Maingueneau (2015b), a formação discursiva construiria uma unidade “invisível” que explicaria certo número de fenômenos; já em Pêcheux (1971), inspirado em Althusser (1965), seu conceito sobre formação discursiva se apoia nos termos formação social e formação ideológica.

Segundo Haroche, Pêcheux e Henry (2007, p. 28), “Cada formação ideológica constitui desse modo um conjunto completo de atitudes e representações nem “individuais” nem “universais”, mas que se relacionam mais ou menos diretamente com *posições de classe* em conflito uma em relação às outras”. De acordo com Orlandi (2020), a produção de sentido está associada com as posições ideológicas. Assim, segundo Orlandi (2009, p. 43), parafraseando Pêcheux (1971), pode-se compreender que “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. Desse modo, o funcionamento de uma

formação discursiva se relaciona aos movimentos de significação possibilitados aos discursos em determinadas posições ideológicas.

O aporte teórico que adotamos sobre essa questão, conforme antecipamos no capítulo introdutório, é o proposto por Maingueneau em *Gênese dos Discursos* (2008). Nessa obra, o autor defende que precisamos distinguir superfície discursiva e formação discursiva, pois esta se refere ao sistema de restrições semânticas que define a identidade de um discurso e aquela aos enunciados produzidos de acordo com esse sistema. Adotando o conceito teorizado pelo autor, compreendemos o vínculo do “[...] sistema de restrições de boa formação semântica (*a formação discursiva*) ao conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema (*a superfície discursiva*)” (Maingueneau, 2008, p. 20).

Com base nesta perspectiva, a formação discursiva delimita o dizível legítimo dentro de um discurso, determinando, ao mesmo tempo, o “dizível faltoso”, a rejeição de seu Outro, outro compreendido nessa perspectiva como as heterogeneidades constitutivas de um discurso, ou seja, como o mesmo ou outros discursos estão presentes e que não podem ser desassociados.

A maneira como ocorre a relação entre discursos vincula-se, em uma primeira aproximação, ao que a Análise do Discurso denomina interdiscurso. Na seção posterior deste trabalho, apresentaremos a compreensão de interdiscurso, inicialmente relacionada aos estudos propostos por Jacqueline Authier-Revuz (1990), e aos postulados por Dominique Maingueneau (2008), em seu capítulo “O primado do interdiscurso”, apresentando também a compreensão de “semântica global”, outro elemento teórico-metodológico com o qual um analista do discurso pode orientar-se para a execução de sua pesquisa.

## **1.2 INTERDISCURSO E SEMÂNTICA GLOBAL**

Considerando que a produção de um discurso e de seus efeitos estabelecem uma relação com outros discursos já existentes, Jacqueline Authier-Revuz (1990), em *Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)*, estabelece o conceito da heterogeneidade para dizer que em todo discurso há a existência de um outro, e que há duas formas de heterogeneidade: a mostrada e a constitutiva. A heterogeneidade mostrada ocorre,



segundo Authier-Revuz (1990, p. 25), em mecanismos caracterizados por “[...] inscreverem o outro na sequência do discurso – discurso direto, aspas, formas de retoque ou glosa, discurso indireto livre...”; assim, reconhecemos a presença do outro. Em relação à heterogeneidade constitutiva, por outro lado, não são identificáveis as fronteiras/marcações entre um “interior” e um “exterior” de um discurso.

Segundo Maingueneau (2008, p. 31), em “O primado do interdiscurso”, primeiro capítulo de *Gênese dos Discursos*, interessa-se primordialmente pela heterogeneidade constitutiva, pois “[...] as palavras, os enunciados de outrem estão tão intimamente ligados ao texto que elas não podem ser apreendidas por uma abordagem linguística *stricto sensu*”. Desse modo, para que possamos conceber o interdiscurso na perspectiva adotada, devemos considerar que os discursos emergem a partir do interdiscurso e conseguimos observar essas relações através de uma tríade: universo, campo e espaço discursivo, em que as formações discursivas se inserem.

Assim, a fim de que se proceda à análise do funcionamento interdiscursivo na produção enunciativa dos sujeitos, é preciso considerar em qual campo discursivo e espaço discursivo o posicionamento está inscrito. Nesta pesquisa, o campo sobre o qual falamos é o artístico-musical; em relação ao espaço discursivo, estamos diante de um recorte do *rap* brasileiro (especificamente as produções de Baco Exu do Blues e o modo como elas se contrapõem, aparentemente, aos estereótipos vinculados a esse estilo musical). Os espaços discursivos são descritos como subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante em relação ao objetivo de sua pesquisa.

Ao restringirmos o escopo desta pesquisa ao espaço discursivo do *rap* brasileiro, pressupomos que encontraremos discursos relacionados ao racismo, à violência física ou psicológica com os negros e às mais diversas questões sociais. Contudo, em *Bluesman*, é possível supor que haja uma variedade temática que, em alguma medida, realiza um deslocamento em relação ao esperado nesse espaço.

A partir dessa premissa, o analista do discurso, ao estudar e analisar possíveis efeitos de sentido de um *corpus*, compreende que a análise não privilegia apenas uma parte do discurso, e sim um todo que o constitui, sendo o tema um dos planos possíveis. Para que ocorra a análise contemplando os planos possíveis, devemos compreender a noção de semântica global, que, para Maingueneau (2008, p. 76),

pode ser definida como “[...] um sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões”.

Na perspectiva da semântica global, Maingueneau (2008) propõe ao analista que um elemento discursivo como o tema, por exemplo, participa de uma série de planos discursivos aos quais o discurso está integrado. As dimensões propostas por Maingueneau (2008) são: a intertextualidade, o vocabulário, os temas, o estatuto do enunciador e do enunciatário, a dêixis discursiva, o modo de enunciação e o modo de coesão. Vale ressaltar que, nessa hipótese, Maingueneau (2008) argumenta que não há, no interior do funcionamento do discurso, um lugar ou especificidade condensada, ou seja, a rede de planos da semântica global não privilegia um plano ou outro, ao passo que não deve haver uma oposição entre o que o autor chama de “profundeza” e “superfície” do discurso. Essas dimensões estão presentes e podem ser analisadas nos discursos dos mais variados campos discursivos.

A primeira dimensão exposta por Maingueneau (2008) é a intertextualidade, sendo compreendida como os “tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítima” (Maingueneau, 2008, p. 77). O autor propôs dois modos de compreensão intertextual; o primeiro, chamado de intertextualidade interna, na qual o campo discursivo define dentro das restrições semânticas, uma maneira específica de citar outros discursos interiores ao campo. Já a intertextualidade externa é compreendida a partir da concepção de que “um discurso define além do mais, certa relação com outros campos, sejam eles citáveis ou não” (Maingueneau, 2008, p. 78).

Acerca do vocabulário, Maingueneau (2008) afirma que a palavra em si não constitui uma unidade de análise pertinente. No entanto, a forma como cada unidade lexical está empregada e situada, em uma dada formação discursiva, produz efeitos de sentido variados, e, de acordo com autor, “[...] as unidades lexicais tendem a adquirir estatuto de signos de pertencimento” (Maingueneau, 2008, p. 81).

Após o vocabulário, o autor expõe sobre os temas, definindo-os essencialmente como “aquilo que de um discurso trata” (Maingueneau, 2008, p. 81). Mais a fundo, os temas são divididos em temas não impostos e impostos por um campo discursivo; sobre eles, Maingueneau (2008, p. 83) discorre que os temas não impostos “podem estar ausentes de um campo discursivo, mas aqueles que são impostos podem estar presentes de maneiras muito variadas”. Os temas impostos subdividem-se em temas

compatíveis, que “convergem semanticamente com o sistema de restrições”; e os incompatíveis, que não convergem, mas estão integrados semanticamente no discurso. Isto caracteriza a importância dos temas a partir de sua atuação nas relações semânticas.

Quanto ao estatuto do enunciador e do enunciatário, Maingueneau explica que cada discurso, em sua subjetividade enunciativa, define um estatuto do enunciador, que ele atribui para si e ao enunciatário, de forma que haja uma legitimação de seu dizer. O enunciador e o enunciatário constituem-se no discurso, e a maneira como o enunciador se apresenta é também uma representação de seus enunciatários, pois ambos são “socialmente caracterizados” (Maingueneau, 2008, p. 87).

A dêixis enunciativa é teorizada por Maingueneau (2008) como sendo a instauração de um espaço-tempo em que cada discurso se constrói em função de seu universo, não estando, dessa forma, relacionada a datas específicas e locais em que os textos efetivamente foram produzidos. A partir de uma delimitação da cena e da cronologia, há uma validação do discurso a partir da dêixis, desde que ambas estejam de acordo com as restrições de dada formação discursiva.

O modo de enunciação trata de uma “maneira de dizer específica”, ou seja, é nesse sentido que concebemos que “[...] através de seus enunciados, o discurso produz um espaço onde se desdobra uma “voz” que lhe é própria” (Maingueneau, 2008, p. 91). O tom que se encarrega dessa voz apresenta o co-enunciador e constitui-se de um caráter e de uma corporalidade: esse conjunto aciona percepções no co-enunciador, atreladas ao que o modo de enunciação desencadeia. O caráter e a corporalidade são inseparáveis; assim, através da maneira pela qual ocorre a enunciação é possível “enxergar” ou interpretar um modo de ser do enunciador. Essa imagem, apreendida a partir da enunciação e relacionada a um posicionamento, é denominada *ethos* discursivo, teorizado de forma mais densa em trabalhos posteriores de Maingueneau (2020). Essa noção, conforme já explicitado, também norteia a análise do *corpus* da presente pesquisa, sendo tratada com mais profundidade no tópico sobre *ethos* discursivo e a cena de enunciação.

Finalizando os planos propostos por Maingueneau (2008, p. 94), o modo de coesão pode ser entendido como “a maneira pela qual um discurso constrói sua rede de remissões internas”, a exemplo de fenômenos como: o recorte discursivo e os

encadeamentos. O recorte refere-se à observação dos gêneros privilegiados; já o encadeamento diz respeito a uma constituição própria do discurso, isto é, a forma de argumentar, a estrutura específica dos parágrafos, a integração entre os temas envolvidos, dentre outros.

Sendo assim, o interdiscurso e a semântica global possibilitam a constituição de planos a partir dos quais um analista pode propor sua análise, considerando uma ampla rede inerente a determinada formação discursiva, cada qual com suas especificidades e vinculada ao funcionamento de uma competência discursiva, item apresentado na seção subsequente desta dissertação a fim de apresentarmos um entendimento sobre como o sujeito constitui sua relação com o dizível.

### **1.2.1 COMPETÊNCIA DISCURSIVA E POLÊMICA**

O vocábulo competência fora associado aos estudos da linguagem por Noam Chomsky em 1978, em seu texto *Aspectos da Teoria da Sintaxe*, no qual o teórico apresentou uma dicotomia entre competência e desempenho. Inicialmente, sobre competência, integrava-se a um falante a percepção de que ele dominaria um conjunto finito de regras e seria capaz de compreender e produzir sentenças em dada língua.

Posteriormente, nos estudos propostos por Dominique Maingueneau (2008), no capítulo “Uma competência discursiva”, o autor apresentou um pressuposto teórico segundo o qual um sujeito ao produzir um discurso não possui uma gramática ou língua específicos daquele discurso; mas enunciados submetidos a um sistema de restrições específicos que possibilitam que discursos participem desse ou daquele discurso. De acordo com o teórico, o sistema de restrições semânticas apresentado por ele visa “definir operadores de individuação um filtro que fixa critérios em virtude dos quais certos textos se distinguem do conjunto de textos possíveis como pertencendo a uma formação discursiva determinada” (Maingueneau, 2008, p. 48). Ainda segundo o autor, os sujeitos, dotados de uma competência discursiva, podem produzir enunciados filiados a esse ou àquele posicionamento, e que eles podem “dominar” o sistema de restrições semânticas.

Nesta perspectiva, a competência discursiva tende a esclarecer a articulação entre o discurso e a capacidade dos sujeitos de interpretar e produzir enunciados que

dele decorram. Se para Chomsky (1978) os falantes possuem um conhecimento intuitivo, que possibilita um número limitado de performances, Maingueneau (2008) aposta em uma relação justa entre a simplicidade de um sistema de restrição e a possibilidade de “dominá-lo”. Assim, os sujeitos podem vir a se inscrever em competências discursivas diferentes, e é preciso considerar que o conteúdo dos discursos de um sujeito é historicamente determinado e que os sujeitos não escolhem “livremente” seus discursos. De acordo com Maingueneau (2008, p. 54), um sujeito

[...] não pode, com efeito, produzir textos a não ser que, pela familiaridade com um conjunto finito de enunciados decorrentes de um discurso fortemente individuado, tenha interiorizado suficientemente bem as regras que lhe subjazem para a partir delas, poder produzir um número indefinido de novos enunciados.

O teórico apresenta uma concepção na qual a competência é a capacidade de um enunciador reconhecer enunciados bem formados, como pertencentes a sua formação discursiva. Esse enunciador produzirá um número infinito de enunciados inéditos. Além dessa proposição, o autor afirma que é preciso pensar a competência discursiva numa dimensão interdiscursiva, ou seja, uma competência interdiscursiva, o que supõe: “– a aptidão para reconhecer uma incompatibilidade semântica de enunciados da/das formação(ões) do espaço discursivo que constitui (em) seu Outro; – a aptidão de interpretar, de traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de restrições” (Maingueneau, 2008, p. 55).

Maingueneau (2008) postula que o espaço discursivo, quando considerado em uma rede de interação semântica, define um processo de interincompreensão; dessa forma, enunciar em conformidade com determinada formação discursiva e “não compreender” o sentido dos enunciados do Outro são dois processos que caminham juntos. Um enunciador constitui seu discurso a partir da relação entre subgrupos de formações discursivas, no espaço discursivo, e seus enunciados filiam-se a um dado posicionamento, definindo e legitimando seu lugar. Maingueneau (2008) conceitua que esse fenômeno, nomeado como interincompreensão, condiciona que cada discurso repouse sobre semas positivos, reivindicados; e, por outro lado, distancie-se do que o teórico chama de semas rejeitados. Assim, o espaço discursivo delimita, simultaneamente, a existência de um mesmo e de um Outro.

É por efeito da interincompreensão que um discurso introduz um Outro com base nas categorias do Mesmo, sempre sob a forma de um simulacro, entendido como a leitura do Outro com base no Mesmo, que é fruto do confronto de posicionamentos discursivos distintos, próprio da natureza da polêmica.

Assim, ao considerarmos que a obra de Baco Exu do Blues participa de um campo discursivo artístico-musical (mais especificamente, no recorte selecionado por esta pesquisa, o espaço discursivo do *rap* nacional), quando o artista participa de entrevistas/*podcasts* afirmando que esperar de sua produção uma abordagem similar ao que já está instituído no cenário do *rap* seria colocá-lo em uma “caixinha”, supõe-se que se trata justamente de um posicionamento que realiza um movimento de se delimitar em relação ao seu Outro.

Uma das formas de compreender a polêmica, segundo Maingueneau (2008), é compreender que o discurso não escapa dela tanto quanto não escapa à interdiscursividade para se constituir. Dessa forma, a noção de competência permite a investigação de regularidades interdiscursivas historicamente definidas. Assim, apresentados pressupostos teóricos tais como o entendimento de discurso, formação discursiva, interdiscurso e semântica global, pretendemos na seção seguinte expor o suporte teórico sobre *ethos* discursivo que norteia esta pesquisa.

### 1.3 ETHOS DISCURSIVO

Os estudos sobre o *ethos* foram teorizados, inicialmente, na Antiguidade grega, contexto em que o nome de destaque foi Aristóteles, que abordava o *ethos* na arte oratória. Aristóteles compreendia o *ethos* em uma relação direta com a retórica, associando a figura do enunciador à boa impressão que ele causaria. Segundo Ekkehard Eggs (2016), em seu artigo intitulado “Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna”, os estudos retóricos de Aristóteles distanciaram-se dos demais da antiguidade clássica, pois, nele, o discurso alicerça-se em três vértices, o *logos* (discurso), o *ethos* e o *pathos*. Nesta perspectiva, o *ethos* engrena em dois campos semânticos, o primeiro relacionado à moral e fundado na *epieíkeia* (honestidade, benevolência ou equidade) e o segundo na *héxis*, reunindo termos como hábitos, modos e costumes ou caráter.

No primeiro campo semântico, um orador deveria apresentar-se como confiável. Esta confiança seria acionada por três elementos presentes no discurso, sendo eles: a *phrónesis* (ter ar ponderado), a *areté* (ser um homem virtuoso, honesto) e a *eúnoia* (apresentar uma imagem de bondade, benevolência). De acordo com Eggs (2016, p. 33), “A *phrónesis* (que faz parte do logos) e a *areté* (que é a “virtude” do *ethos*) exprimem as disposições ou *habitus* positivos; a *eúnoia* pertence ao *pathos*, pois se trata de um afeto que mostra ao ouvinte que o orador é bem-intencionado para com ele”. O estudo do *ethos* nesse campo semântico relaciona-se com a moral e esse sentido era compreendido pelas escolhas competentes, deliberadas e apropriadas que o orador registrava em seu discurso.

Ainda conforme Eggs (2016), no segundo campo semântico, Aristóteles explorou a questão do *ethos* através da argumentação: um orador exprimiria um *ethos* apropriado a sua idade, situação social e adaptaria seu discurso ao *habitus* do seu auditório. Assim, a constituição do *ethos* seria uma estratégia, um movimento de adaptação do orador ao público que resultasse na persuasão pretendida.

Após as proposições apresentadas acerca do *ethos* por Aristóteles, Dominique Maingueneau, na década de 1980, teorizou sobre um *ethos* propriamente discursivo na AD, ultrapassando o espaço da retórica. Os primeiros indícios dessa retomada crítica ao elemento discursivo aparecem na obra *Gênese dos Discursos* (2008) de Maingueneau, publicada a partir de suas reflexões acerca dos dados de sua tese de doutorado, e que também propõe outras formas de pensar e estudar o discurso, tal como afirma o autor, que: “[...] é preciso pensar ao mesmo tempo a discursividade como dito e como dizer, enunciado e enunciação.” (Maingueneau, 2008, p.19). Ao elaborar as questões teóricas e metodológicas na obra, Maingueneau sugere que uma análise não privilegie determinado aspecto discursivo isoladamente, mas o compreenda dentro de uma semântica global integrada por diversos planos discursivos.

Assim, em retomada ao capítulo 3 do livro, intitulado “Uma semântica global”, já discutido anteriormente, no plano do modo de enunciação, o autor propõe que o discurso é também uma “maneira de dizer específica” (Maingueneau, 2008, p. 90). O destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo (Maingueneau, 2020). Nesta conjectura, o *ethos* é uma noção

híbrida e sócio-discursiva, ou seja, um comportamento verbal socialmente avaliado que não pode ser visto fora de uma situação de comunicação.

Deste modo, o discurso produz um espaço onde se desdobra uma ‘voz’ que lhe é própria; mesmo o texto escrito produz sua legitimidade a partir de um ‘tom’. Isto posto, ao produzirmos um discurso, utilizamos um tom, e o tom dessa enunciação, ligado aos demais aspectos discursivos, possibilita ao enunciatário a constituição de uma imagem, fazendo-se o adendo de que o público também constrói uma imagem do enunciador. O tom se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um caráter e a de uma corporalidade; sendo a corporalidade associada a uma compleição física e o caráter, aos traços psicológicos. Segundo Maingueneau (2015, p. 19):

[...] o destinatário a identifica apoiando num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica...

Assim, a imagem do enunciador a partir de suas construções discursivas resulta da interação de diversos fatores, entre eles, o que Maingueneau denomina como *ethos* pré-discursivo; o *ethos* discursivo mostrado e os fragmentos de textos nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos* dito).

Faz-se necessária uma distinção entre *ethos* pré-discursivo e *ethos* discursivo. O primeiro é entendido como as representações prévias de um locutor, salientando que sujeitos relacionados, por exemplo, à mídia ou celebridades são constantemente confrontados com um *ethos* pré-discursivo que cada enunciação pode confirmar ou infirmar (Maingueneau, 2015), e o segundo resulta da interação entre o *ethos* mostrado e o dito. Segundo Maingueneau (2020), o *ethos* mostrado decorre da forma como falamos, e o *ethos* dito é aquilo que o enunciador diz de si mesmo enquanto enuncia. Assim sendo, o *ethos* está essencialmente ligado ao ato de enunciação.

Para Maingueneau (2020, p. 13), alguns pressupostos são fundamentais para a compreensão do *ethos*; são eles:

- 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 *iterativo* de influência de outros;
- é uma noção *híbrida* (sócio/discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação histórica e socialmente determinada.



A noção do *ethos* é frequentemente associada, na teorização de Maingueneau, a outra noção, que é a de cenas de enunciação. Nessa relação, enunciador e enunciatário são instaurados na enunciação que o texto implica. Desta maneira, Maingueneau (2020) discorre sobre o gênero de discurso e a cena de enunciação, expondo que a cena pode se referir a um quadro e a um processo, sendo um espaço delimitado em que os enunciadores e as sequências das ações, verbais e não verbais, habitam.

Segundo Maingueneau (2015, p. 117) “[...] um gênero de discurso mobiliza seus participantes por meio de um papel determinado, mas não em todas as determinações possíveis.” Assim, a cena de enunciação não é um bloco compacto, nela interagem três cenas, sendo elas: cena englobante, cena genérica e cenografia. Estas relacionam-se para determinar, respectivamente, uma tipologia, o gênero e legitimar um enunciado por suas particularidades, colaborando para a construção de um *ethos*. Em nossas análises posteriormente nesta dissertação, consideraremos a cena de enunciação do videoclipe *Bluesman*, buscando visualizar como as cenas interagem entre si na constituição do posicionamento de Baco Exu do Blues.

Conforme Maingueneau (2015, p. 118), “[...] a cena englobante corresponde à definição mais usual de “tipo de discurso”, que resulta de um recorte de um setor da atividade social caracterizável por uma rede de gêneros de discurso”. São exemplos de cenas englobantes: o discurso político, o discurso publicitário, o discurso religioso etc. Nesse sentido, um texto, a partir de sua origem, pode participar de duas cenas englobantes, e o pesquisador em função de seus objetivos que é levado a decidir em qual nível a situará. A cena genérica, por sua vez, relaciona-se a um gênero discursivo e às restrições mobilizadas por ele; e a cada gênero são associadas algumas características, por exemplo: finalidades, papéis aos parceiros, um lugar apropriado para seu sucesso etc.

Já a cenografia constitui a cena da fala, é construída pelo texto e legitima o enunciado ao mesmo tempo em que deve ser legitimada pela enunciação. Maingueneau (2015, p. 122) explica que “Enunciar não é apenas ativar as normas de uma instituição de fala prévia: é construir sobre essa base uma encenação singular de enunciação: uma cenografia”. Na cenografia, o enunciador, por meio da enunciação, organiza a situação a partir da qual pretende enunciar; assim, todo

discurso almeja, de fato, suscitar a adesão dos enunciatários, instaurando uma cenografia a partir da qual se legitima. Maingueneau (2015) argumenta que uma cenografia só se desenvolve plenamente se o locutor puder “controlar” seu desenvolvimento. A cenografia pode apresentar-se então em duas modalidades: a endógena e exógena. A exógena resulta da importação de outra cena genérica, já a endógena não superpõe outra cena genérica, atribuindo assim um valor particular às variáveis de qualquer situação de fala.

Desse modo, o autor aponta que em uma interação oral é difícil impor a mesma cenografia encontrada em um monólogo, por exemplo, pois a interação oral obriga uma reação a situações imprevistas suscitadas por seus interlocutores. Maingueneau (2020) aponta que a cenografia, com o *ethos* a ela integrada, implica em um enlace: a fala é carregada de um tom que se valida pela enunciação.

Na constituição do *ethos*, Maingueneau discorre que há uma série de adjetivos que podem caracterizar uma imagem de enunciador variando de acordo com os tipos e os gêneros textuais, possibilitando predicados de acordo as restrições semânticas. Para uma compreensão dessa diversidade, Maingueneau (2020) atribui ao *ethos* três dimensões, sendo elas:

a) Categorical: abrange os papéis discursivos, que estão relacionados à atividade de fala, como por exemplo, um narrador ou pregador; e os estatutos extradiscursivos, que são variados, podendo ser o *ethos* de um cantor, um administrador, dentre outros.

b) Experiencial: esta dimensão diz respeito aos aspectos sociopsicológicos estereotipados, como por exemplo: doçura, raiva, agitação.

c) Ideológica: tem relação com os posicionamentos em um dado campo discursivo, a exemplo do campo literário, que pode apresentar um *ethos* romântico, humanista ou barroco, entre outros.

Maingueneau (2020) afirma que as três dimensões estão sempre em interação, já que o enunciador pode estar vinculado a algum papel discursivo da dimensão categorial, ao passo que carrega características sociopsicológicas da dimensão experiencial, podendo evidenciar, também, um atributo ideológico caracterizado no âmbito da terceira dimensão.

## 1.4 ETHOS E ESTEREÓTIPOS

Conforme Maingueneau (2016), em *Ethos, Cenografia e Incorporação*, ainda que o coenunciador não saiba nada sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que o texto construído por ele pertence a um gênero discursivo ou certo posicionamento induz expectativas. Essas expectativas, por sua vez, relacionam-se aos estereótipos, entendidos nesta dissertação, conforme Amossy (2018), cuja teorização será abordada mais à frente nesta seção; partindo dessa articulação, pode-se compreender que o *ethos* pré-discursivo afeta e direciona a percepção do *ethos* discursivo. Para Maingueneau (2016), no esquema exposto abaixo, o *ethos* resulta da interação de diversas instâncias, na qual os estereótipos relacionam-se tanto com o *ethos* pré-discursivo como com o *ethos* discursivo – seja ele dito ou mostrado.

Figura 1 – Esquema do *ethos* efetivo



Maingueneau (2008, in: A propósito do *ethos*)

O conceito de estereótipo apresentado anteriormente é um conceito da Psicologia Social, sendo ele determinado pelas Ciências Sociais como as imagens do outro e de si que circulam em uma certa comunidade (Amossy, 2018). Consoante a autora, as práticas sociológicas definem em geral um estereótipo em termos de atribuição na qual associa-se a um grupo uma série de adjetivos que o caracterizam.

O estadunidense Walter Lippmann foi um dos primeiros escritores a teorizar acerca da forma como vemos os sujeitos de uma comunidade, ao publicar o texto *Public Opinion* (1922), no qual inicia a teorização do termo “estereótipo” ao relacioná-lo às imagens mentais que se interpõem entre o sujeito e a realidade; deste modo,

essas imagens são entendidas como representações que se formam em cima de valores do sujeito, e têm como função a organização e estruturação da realidade.

Segundo Lippmann (1922), pensamos o real sob a ótica da visão e da definição. Lippmann expõe que “não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos” (Lippmann, 1972), de acordo com o autor essa ação interfere no processo de percepção da realidade, levando-nos a ver de acordo com um pré-construído pela cultura e transmitido pela linguagem, sendo deste modo uma aproximação entre os processos cognitivos e relação com o social.

Embora o estudo sobre estereótipo tenha surgido com Lippmann (1922), e tenha expandido sua teorização no campo das ciências sociais, em especial a Psicologia, este trabalho abordará o estereótipo sob uma perspectiva discursiva, nos textos teorizados por Ruth Amossy, a partir de duas publicações, sendo elas: “O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos” (2016), mais precisamente no tópico “Estereotipagem e construção de uma imagem de si”, presente no livro *Imagens de si no Discurso: a construção do ethos*; e no texto “estereótipo ou o domínio das representações coletivas” (2018), presente no livro *A argumentação no discurso*.

Em seus escritos, no tópico “Estereotipagem e construção de uma imagem de si”, Ruth Amossy (2016) expõe que, para que um locutor seja reconhecido e parecer legítimo diante do auditório, deve haver uma partilha de representações numa dada circunstância histórica. Essas representações partilhadas são relacionadas aos modelos culturais pregnantes. Segundo Amossy (2016, p. 125), a “estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de representação cultural preexistente um esquema coletivo cristalizado”. Assim, uma comunidade percebe e avalia um indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida.

Caso seja alguém reconhecido pela mídia, determinado locutor é reconhecido por uma imagem moldada (Amossy, 2016). Ou seja, uma comunidade avalia e reconhece um sujeito através da constituição de suas representações midiáticas, dito isto, a mídia “escolhe”, de certa maneira, a forma como se constrói a imagem do sujeito. Ainda de acordo com Amossy (2016), o estereótipo em uma perspectiva

argumentativa decorre da condição de que um locutor só pode representar seus interlocutores se os relacionar a uma categoria social, ética, política ou outra.

E em uma perspectiva discursiva, o orador adapta a sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê interiorizados e valorizados por seu público (Amossy, 2016). Dito isto, é possível compreender que o conjunto de características que se relacionam ao locutor e à situação na qual os traços se manifestam é que permitem construir sua imagem.

Amossy (2018), em seu texto “O estereótipo ou o domínio das representações coletivas”, apresenta as relações existentes entre estereótipo, auditório e ethos. Conforme a autora, “[...] o estereótipo pode ser definido como uma representação ou uma imagem coletiva simplificada e fixa dos seres e das coisas, que herdamos de nossa cultura e que determina nossas atitudes e nossos comportamentos” (Amossy, 2018, p. 130).

A teórica afirma ainda que os questionários sociológicos através do método atributivo associam a um grupo uma série de adjetivos que o caracterizam. Nesse sentido, o outro e si possuem uma ideia pré-concebida ou lugar comum que designa uma representação social. Amossy (2018) apresenta que o termo estereótipo acompanha um forte coeficiente de pejoração, porém enfatiza que sem ele não existiria nenhuma construção de identidade e nenhuma relação com o outro poderia ser elaborada. Deste modo, o estereótipo pode apresentar-se de maneira dispersa ou agrupada. Quando fragmentado, segundo Amossy (2018), o texto aposta no saber do leitor para completar os traços omitidos. A partir do exposto, compreendemos que o estereótipo é ativado pelo destinatário e relacionado a um modelo cultural conhecido.

## 2. O MOVIMENTO ARTÍSTICO-SOCIAL HIP-HOP

A pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza, em sua tese de doutorado intitulada “Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop” (2009), posteriormente publicada pela editora Parábola sob o título de “Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP” (2011), explicitou que a cultura *hip-hop* pode ser significada de duas formas: a primeira apresenta-se como uma produção diaspórica, na qual a cultura e a história de matrizes africanas são ressignificadas localmente, e a segunda como um movimento cosmopolita. Recriando o aspecto cosmopolita, a autora recorre aos estudos de Lindolfo Filho (2004) quando em seus escritos expôs que os primeiros traços da cultura *hip-hop* foram marcados na Jamaica, país onde, em meio a uma crise econômica e elevados índices de desemprego, os jovens saíram de espaços rurais e passaram a ocupar a capital.

Nesse processo a capital jamaicana passou a receber jovens negros e pobres que vieram do interior, e sem colocação profissional, estes jovens por meio da música explicitaram suas experiências, surgindo assim os *rude boys*. Tais enunciadores discorriam sobre as aflições por meio de músicas improvisadas; segundo a autora todas as práticas embrionárias do movimento começaram a desenvolver-se nesse período, como o *breaking*.

Como exposto nos escritos iniciais desta dissertação, o movimento *hip-hop* relaciona-se com os momentos de crise financeira ou identitária tanto na Jamaica quanto nos EUA. Nesse aspecto, ao final da década de 1960 umas das vertentes movimento artístico-social *hip-hop* é visualizado nos EUA, em resposta às ações segregadoras existentes em tal período. O movimento, que se constitui, então, através de quatro elementos – sendo eles: a pintura (grafite), a dança (*breaking*), o DJ (que traz a musicalidade através dos *beats*) e o MC (mestre de cerimônia ou *rapper*), músico que compõe e/ou interpreta as letras –, buscava expressar sua insatisfação social naquele período.

Desse movimento em específico, buscamos explorar nos apontamentos que seguem as produções musicais possibilitadas pela união entre o DJ (*Disc Jockey*) e os MC's, estes apontados por Lindolfo Filho (2004) como os *griots* do terceiro milênio. Os *griots*, segundo o estudioso, eram sujeitos de culturas africanas que a partir da

linguagem oralizavam publicamente memórias, histórias e artisticidade das memórias ancestrais, assim os *rappers/ MC's*, dadas as circunstâncias sociais da época, discorreram sobre suas ambições e as violências vivenciadas à época. Segundo Roberto Camargos (2015), em “Rap e política: percepções da vida social brasileira”, os DJ's ao terem acesso aos aparelhos eletrônicos *sound systems* experimentaram construir novas canções a partir de existentes; eles conseguiam essas experimentações a partir das possibilidades sonoras conhecidas como *sample e back to back*. Segundo Ferreira (2020), em “Uso de sampleamento no rap – Técnicas, leis e produção musical”, o *rap* utiliza uma base instrumental oriunda do *blues*, que possibilita dois movimentos: o *sample* e o *looping*.

Podemos compreender o *sample*, de acordo com Ferreira (2020), da seguinte maneira: “[...] a técnica de samplear é uma das principais formas de criação das bases instrumentais para a poesia do rap, os beats”. Assim, o *sample* se institui como um corte de uma música já gravada com o intuito de construir novas; esse corte permite a escolha de um trecho instrumental que entra em repetição, no chamado *looping*.

Segundo Arnaldo Daraya Contier (2005), em seu artigo “O rap brasileiro e os Racionais MC's”, o DJ entoava os *beats* através do sistema de som e os MC's elaboravam refrãos de forma improvisada ao som dos instrumentais. Inicialmente, segundo Ricardo Teperman (2015), “sua elaboração poderia ser confundida com as canções associadas ao *disco e soul*, porém, a sua forma ritmada pode ser associada as narrativas contadas pelos Griôs sobre as savanas africanas”. Consoante ao exposto, Roberto Camargos (2015) expõe que os *Griots*, termo utilizado por ele, propagavam suas narrativas de forma ritmada sobre pessoas e regiões específicas da África. E, assim, os povos africanos ao serem sequestrados, escravizados e levados à América tentaram reproduzir essa forma de enunciação.

Marco Aurélio Paz Tella (2000), em sua dissertação de mestrado “Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: o RAP como voz da periferia”, apresenta um breve resgate histórico acerca da musicalidade afro-americana que possivelmente influenciou a origem do *rap*. Nele, aponta que o gênero musical é integrante de uma tradição cultural de resistência, na qual os descendentes africanos produziram ritmos que representavam a luta, já que em território norte-americano tentavam reproduzir os instrumentos musicais que já conheciam, porém, eram reprimidos. A oralidade

passou então a exercer papel fundamental na preservação de seus mitos, suas regras e tradições.

Um traço característico dos africanos escravizados em território americano era, em suas práticas enunciativas, entoarem canções descritas por Tella (2000) como *work songs*. Eram características serem frases curtas e ritmadas cantadas por um solista. Essas canções tinham como função a organização do trabalho e a comunicação; também há nelas ironias, reclamações e referências à condição de escravidão. Com o tempo as *work songs* fundiram-se com baladas e hinos religiosos e constituíram o que viria ser o *blues*.

Ao momento que encerra o período escravocrata, as canções passaram a acompanhar os homens que se tornaram assalariados, porém, como não possuíam qualificações, foram colocados em empregos subalternos e, assim, suas canções passaram a expor seus lamentos (um dos gêneros musicais com essa característica seria o *blues*). O *blues* segundo Tella (2000), se caracteriza por canções nas quais os negros passam a expor sua individualidade, sua condição humana e o *bluesman* é o homem negro extravasando seus sentimentos, expondo as dificuldades com as relações amorosas, as leis e inserção social no período pós-escravocrata.

Um outro ponto, segundo Tella (2000), é que, mesmo inserido na conjuntura social, o negro não deixa de rememorar sua vida antes de sua estadia nos EUA, o que torna o *blues* um espaço de resistência social. Neste trabalho, em nosso tópico intitulado o *Blues* e o *bluesman*: expoentes de vulnerabilidades buscamos explicitar como os enunciados produzidos por Baco Exu do Blues em determinadas canções do álbum remontam às produções relacionadas ao gênero musical *blues*, tanto nos aspectos instrumentais quanto nas temáticas por ele abordadas.

Sobre o aspecto cosmopolita, os EUA, em especial Nova York, no início do século XX, tivera um aceleração econômica marcante; posteriormente a essa aceleração econômica houve uma queda e os bairros populares ficaram inseridos em espaço de violências e omissões. As respostas às omissões vieram de um grupo de jovens que buscou por meio da arte uma forma de mostrar seu descontentamento, surge, então, o movimento *hip-hop* (Tella, 2000). Nesse espaço, em que através das tecnologias as informações chegam a diferentes continentes, no início da década de



1980 informações sobre o movimento artístico-musical chegam ao Brasil através do *breaking*.

Desta forma, em consequência da inserção do *breaking* em território nacional, o próximo tópico pretende expor a forma como os DJ's e MC's constroem suas produções em território nacional e quais os pontos de proximidade e distanciamento em relação ao movimento inicialmente visualizado na Jamaica e nos EUA.

## **2.1 O ASPECTO ENUNCIATIVO DO HIP-HOP: diálogos e distanciamentos entre Brasil e EUA**

Assim como nos EUA e na Jamaica, o Brasil vivia um contexto pós-ditadura no qual as ruas dos grandes centros passaram a serem ocupadas por movimentos sindicais e populares; nesse período há ainda o acirramento das desigualdades sociais. Segundo Ana Lúcia Silva Souza (2011), São Paulo então via-se concentrar um número maior de pessoas nas praças, em especial no Centro Velho, que compreende a Praça da Sé, o Vale do Anhangabaú e a República.

Nesses espaços e com as concentrações populacionais, viu-se então uma forma embrionária da partilha do *breaking* no Brasil. Nessa perspectiva, o movimento artístico-social *hip-hop* chega ao Brasil através de um de seus elementos, o *breaking*, derivado de *break*, que, consoante ao exposto pelo dicionário *Oxford Languages*, é um termo associado a dois campos semânticos de significação: 1) ao *jazz* e em certos outros gêneros musicais, interrupção que faz o conjunto, para deixar solar um dos músicos. 2) relacionado ao rádio e televisão, referindo-se às pausas que se faz num espetáculo; intervalo. Já no movimento *hip-hop*, é compreendido como o momento no qual há uma pausa na sonorização produzida pelo *DJ* e em que ocorre uma apresentação dançante, que, segundo Tella (2000), pode associar-se aos movimentos feitos pelos soldados em guerra, ou a uma batalha entre gangues.

Segundo Contier (2005), Nelson Triunfo, ao participar de bailes em bairros nobres da capital paulistana apresenta aos moradores de seu bairro movimentos dançantes observados por ele nas danceterias nobres, movimentos esses reproduzidos em televisões existentes nas danceterias; esses movimentos remetiam aos corpos no momento de Guerra do Vietnã.

Um dos primeiros grupos a encontrar-se para executar a dança fora os Jabaquara *Breakers*, liderados por Moisés. Nesse espaço, o *breaking* conquistou as ruas e passaram a existir grupos de bailes. Os adeptos da dança começaram a encontrar-se na praça Ramos, São Paulo, e após reclamações dos comerciantes, mudaram-se para o Largo de São Bento. Conforme Contier (2005), já nesse momento, existiam pessoas ligadas à dança e um grupo relacionado à oralidade do movimento, posteriormente nomeados como os MC's e/ou *rappers*. Dessa forma, os grupos optaram por encontros separados; os *rappers* escolheram a praça Roosevelt, em São Paulo, para ponto de encontro.

Desse modo, a praça Roosevelt passou a ser o ponto de encontro entre aqueles que produziam os instrumentais – os DJ's – e os que enunciavam as letras. Ao se desassociar do espaço da dança, conforme Contier (2005), o gênero musical passou a ter certa autonomia. Assim, após esses encontros e a observação da produção enunciativa que, inicialmente, eram inserções orais curtas feitas pelo DJ's e passaram a constituir uma oralização contínua, com registros de alguns minutos, a gravadora Eldorado (1988) lançou a coletânea “Hip-Hop Cultura de rua”, um registro fonográfico no qual participaram os artistas: Thaíde e DJ hum, MC/DJ Jack, Código 13, dentre outros. Logo após o lançamento, em 1989 foi criado o MH2OSP – Movimento Hip-Hop Organizado, por iniciativa de Milton Sales.

O MH2OSP organizou uma estrutura, na qual dois ou mais MC's eram divididos em grupos e responsáveis por desenvolverem ações sociais em sua comunidade. Essa organização muda a perspectiva dos encontros, passa a adotar uma ideologia da autovalorização do povo negro e surge como uma forma de organização política, social e cultural. Segundo Contier (2005), nesta perspectiva, o *rap* politizado tem uma marca inicial no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Nesse contexto, diversos grupos passaram a se apresentar em praças e outros espaços públicos nos quais expuseram os problemas sociais de sua comunidade. Camargos (2015, p. 28) explica que:

O rap operou com uma dupla função no cotidiano de seus produtores e fruidores: a um só tempo foi discurso de revolta e denúncia da deplorável condição a que um sem-número de brasileiros é relegado e também veículo de catarse perante situações de opressão e controle social. Ao aderir a essa prática, homens e mulheres criaram um espaço no qual puderam reaver e construir sua identidade, reconfigurar sua autoestima e propagar valores alternativos.

Com adesão aos movimentos sociais, o *rap* passou a ser uma produção discursiva circulante às demais capitais nacionais. Em 1997, o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de Racionais MC's, é o marco da popularização e da circulação desse gênero. Posteriormente, ocorrerá a publicação da coletânea *Aliança Negra*, com canções produzidas por outros artistas; as temáticas sobre as quais os discursos foram elaborados, segundo Contier (2005), expõem a fome, a miséria, as formas de habitação humana, o desemprego e outras formas de subalternidades, sendo uma espécie de recriação do cotidiano através da oralização das adversidades. Conforme Contier aponta (2005),

As histórias de vida dos autores do rap afloram, com nitidez, em suas letras: miséria, desemprego, violência social, policial e sexual, o mundo das drogas. Os rappers não são heróis, em seu sentido romântico, mas a coragem de agir e falar sobre problemas da realidade e silenciados da vida cotidiana pela historiografia em suas canções marcadamente ritmadas e repetitivas levam a um novo tipo de inserção social, pois, agora, os despossuídos sociais começam a contar as suas próprias histórias não ajustadas a pensamentos políticos e ideológicos tradicionais, causando um certo "desconforto" entre setores das elites políticas e intelectuais tradicionais.

Com as especificidades apresentadas acerca do surgimento do *rap* em território nacional, tentaremos expor as similitudes e possíveis distanciamentos existentes entre as origens no Brasil e nos EUA, dado como um dos territórios de origem do gênero musical. O primeiro ponto de aproximação existente entre os territórios são as classes sociais que enunciam os versos; a segunda aproximação reside no espaço social em que surge; e a terceira envolve a participação dos veículos de comunicação e a forma como expuseram os enunciadores das canções do gênero.

Iniciamos nossas aproximações mostrando que o *rap* produzido nos EUA deu-se em uma metrópole, sendo Nova York, mais precisamente no *Bronx* – bairro que abrigou os emigrantes sobreviventes à escravidão, descendentes de imigrantes e crioulos, vendo-se diante de uma crise de exacerbação industrial, conjuntura na qual o espaço social passou a sofrer com as mazelas da desigualdade. João Batista Félix (2005), em sua tese de doutorado *Hip-hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*, aponta que, com a crise financeira, as habitações eram cada vez mais restritas no Bronx e parte da comunidade começou a pensar em resposta aos descasos.

Os DJ's começaram a criar bailes pelas ruas do Bronx a partir do descarte feito pelas classes dominantes dos *Sound Systems*, proporcionando o entretenimento

musical à comunidade, e alguns desses DJ's desempenhavam função híbrida: eram os DJ's e ao mesmo tempo MC's, pois durante alguns minutos da discotecagem produziam enunciados verbais expondo as mazelas da comunidade. Já no Brasil, em específico São Paulo, o *rap*, em um primeiro momento associa-se com a dança, e aos bailes *blacks*, pois, segundo Félix (2005), havia grupos que começaram a se organizar, buscando trazer entretenimento à comunidade negra. Algumas organizações são citadas pelo autor, como Aristocrata Clube em 1980 e Clube 220; esta atendia às necessidades dos operários e àquela a classe média, excluindo assim a maioria da população negra de São Paulo, só posteriormente contemplada pelas organizações associadas ao movimento *hip-hop*.

Ao saírem com os movimentos dançantes dos bailes, os *breakers* ou *b-boys*, como foram reconhecidos, posteriormente no Brasil, trouxeram a manifestação artística para a rua, pois, até então, a visualização dessa dança era restrita às classes sociais que tiveram algum contato com os movimentos vistos nos EUA. Importante salientar que, enquanto nos EUA a dança sempre fora uma demonstração de insatisfação social demonstrada nas ruas, no Brasil os movimentos primeiro foram reproduzidos nos bailes, em danceterias das classes sociais nobres.

Nesse processo devemos reconhecer que o *breaking* – ou seja, a dança executada em ambos os territórios possui um ponto de aproximação, e distancia-se quando nos EUA sua origem ocorre nas ruas do bairro, e em São Paulo em espaços nobres, porém, só se populariza quando inserida no contexto da metrópole paulista. Em ambos os territórios, os grupos sociais que produzem e enunciam os versos eram compostas por uma classe menos favorecida socialmente, que vivera à margem da sociedade e só tivera acesso aos aparelhos sonoros por conta de uma crise.

Importante salientar, como proposto por Tella (2000), que, ao serem retirados à força de seus territórios para serem escravizados, os negros passaram a produzir músicas de resistência; se nos EUA as canções popularizaram-se com as *work songs*, no Brasil, nos quilombos, espaços de resistência para onde escravos tentavam chegar ao fugirem da escravidão, os sujeitos conseguiam reproduzir suas sonoridades de origem, porém, eram perseguidos posteriormente, pois seus enunciados, por terem uma relação com sua religiosidade, eram vistos como infames.

Deste modo, todos os movimentos musicais que tinham origem na comunidade negra, segundo Tella (2000), tanto no Brasil como nos EUA, passaram por momentos de negação, ou seja, as elites sociais ilegítimaram sua sonoridade, até que fossem enunciados e reproduzidos por uma outra classe social. Nesse sentido, posteriormente a essas colocações, propomos em nossos escritos um estudo de como os estereótipos propagaram-se nas resenhas jornalísticas produzidas sobre o *rap* nacional.

## 2.2 O ESTEREÓTIPO DENUNCIADOR NO RAP NACIONAL

Nesta dissertação, já expusemos como ocorre a estereotipagem com base nos estudos propostos por Ruth Amossy, assim, de forma simplificada compreendemos que o estereótipo consiste em um movimento no qual os sujeitos partilham de representações em dado momento histórico, sendo essas representações modelos culturais pregnantes. E, neste sentido, salientamos que os sujeitos reconhecidos pela mídia, segundo Amossy (2016), tem uma imagem “forjada”, pois os reconhecemos através das representações midiáticas.

Propomos, nestes escritos, expor os estudos de dois pesquisadores brasileiros acerca da forma como o *rap* e seus enunciadores (os *rappers/ MC's*) foram descritos pela mídia brasileira a partir de seus discursos. Nossos estudos contemplam dois textos, o primeiro de Volnei José Righi, em sua tese de doutorado intitulada “Rap: ritmo e poesia. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro” (2011), e o segundo é o livro de Roberto Camargos intitulado “Rap e política: percepções da vida social brasileira” (2015).

Righi (2011), ao selecionar as canções produzidas por Racionais MC's (São Paulo), MV BILL – (Rio de Janeiro), GOG – (Brasília) e Piá (Porto Alegre), propôs uma reflexão sobre até que ponto o *rap* atua como agente transformador e consegue relacionar o lugar do negro em uma estrutura social. E assim, a partir do *corpus* selecionado, discute a elaboração identitária nas letras das canções a partir dos conceitos propostos por Manuel Castells (1999), de identidade legítima, identidade resistência e identidade projeto. A identidade resistência é apresentada na tese como aos agentes sociais que, para resistir ou sobreviver, se fecham em comunidades e posicionam-se contra influências externas. Righi (2011), seguindo os apontamentos

de Hall (2001), compreende que a identidade de um grupo só entra em questão quando se está em crise, pois o fixo, o coerente e o estável são deslocados pela dúvida e pela incerteza; a identidade é reivindicada por aqueles que não são reconhecidos por seus interlocutores.

No que concerne a esse processo de reconhecimento por seus interlocutores, Righi (2011) faz um recorte histórico sobre em que momento o *rap* brasileiro e a sociedade estavam, aponta que o Brasil passara por um momento de transposição de uma ditadura e adentra ao espaço das democracias e as metrópoles; nesse sentido passava-se por uma crise econômica e cultural que refletia diretamente em espaços sociais menos favorecidos e os sujeitos pertencentes a esses espaços buscavam por reconhecimento e seguridade estatal.

Righi (2011) expõe em sua tese que as canções produzidas pelos MC's apresentam o negro como uma minoria, mesmo que 51,1% dos brasileiros tenham se autodeclarado pretos. O termo "minoria" denota em nossa sociedade ideias como vitimismo e sofrimento, fundamentadas em um passado escravista; o autor então propôs discutir como o termo minoria deve ser associado à proporção, representação e à participação de negros na elite e nas tomadas de decisões sociais. Righi (2011), ao analisar as canções, propôs que a sociedade atribui a imagem "penitenciária" ao sujeito negro, como se fossem homônimas, e os enunciados e enunciadore participassem desse único núcleo social. Outro fator exposto pelo autor trata-se da adesão do vocabulário usado pelos MC's, que fora visto como agressivo – sendo rejeitado por uma sociedade tradicional.

O texto de Roberto Camargos (2015) é elaborado a partir das produções discursivas surgidas no Brasil no início da década de 1990 até início dos anos 2000. No *corpus*, estão entrevistas, notícias e participações como ouvinte em encontros do movimento *hip-hop*, em específico dos *rappers*, e como esse *corpus* relaciona-se com os aspectos sociais do Brasil nesse recorte. O prefácio escrito por Adalberto Paranhos ao livro de Camargos direciona os sentidos produzidos pela imagem dos *rappers* e suas canções; Paranhos (2015) afirma o seguinte: "[...] o *rapper* no seu jeito de ser, aviva a visibilidade política de outros sujeitos sociais, personagens satélites, figuras submersas no universo oficial da política, que atua, na maior parte das vezes, no sentido de confiscar suas esperanças" (Paranhos, 2015, p. 11).

Segundo Camargos (2015), o *rap* deve ser entendido como um fenômeno social; o gênero está além das músicas refinadas, de arranjos sofisticados e letras apolíticas, e as diferenças referentes à construção discursiva rompem de certa maneira com o ideário romântico e tradicional ao ato de produzir e enunciar canções. Essa ruptura faz com que existam as reações, reações estas em que o enunciador não corresponde com o ideal romântico de que o cantor é um sujeito iluminado, sofisticado e diferente dos demais. Vistas dessa forma, as reações à quebra com o tradicional foram analisadas por Camargos nas canções e nos textos jornalísticos circulantes ao período de pesquisa.

Um dos enunciados-exemplos apontados por Camargos (2015) apresenta a fala do jornalista Apoenan Rodrigues, que em 1993, no *Jornal Brasil*, classificou o gênero *rap* como pobreza musical, letras lamurientas e mal construídas; e em relação aos *rappers*, em um texto publicado na Folha de São Paulo, pela jornalista Bárbara Gancia em 2011, com o título “Todo mundo na Fita”, em alguns momentos o texto os chamou de moleques, marginais ou bandidos. Camargos (2015) afirma que ver o *rap* em uma perspectiva tão negativa é indício de luta de representações, ou seja, o espaço tradicional vê os novos movimentos musicais como uma afronta ao ideário vigente do enunciador e dos enunciados construídos por eles.

Em uma de suas análises, Camargos (2015) propôs a diferença entre discursos produzidos por diferentes *rappers* e como são vistos pela imprensa; aponta que, em um texto, Apoenan Rodrigues descreve o *rap* construído por *Gabriel, O pensador* como sofisticado em comparação aos Racionais MC's ou GOG como produções em um mesmo contexto como raivosas, extremistas. Segundo Camargos (2015, p. 34), “[...] desde que alguns sujeitos começaram a se arranjar socialmente, tendo como elo a prática do rap, as manifestações de descontentamento foram surgindo aqui e ali, de modo incisivo ou diluído, em vários meios, como matérias e artigos de jornais e revistas”.

Nesse sentido, Camargos (2015) aponta que, em dado momento, começou-se a instaurar uma divisão entre *rap* “do bem” e *rap* “grotesco”, relacionado ao comportamento de seus enunciadores. De acordo com Camargos (2015, p. 34), “O sucesso que alguns rappers/raps alcançaram guarda íntima correspondência com o

modo como o público se reconheceu na linguagem, nos discursos, nos enredos, nas referências mobilizadas nas composições”.

O que podemos observar nas questões discutidas por ambos os autores é que a ascensão de políticas neoliberais instalou na sociedade uma diversidade e tensões entre diferentes sujeitos; essa tensão consiste principalmente na quebra do ideal sobre qual seria os perfis de sujeitos que produzem músicas e quais discursos seriam associados às canções. Ao passo em que os enunciadores não se apresentam a partir das imagens pré-estabelecidas pelo público do modo como seria o cancionista, os enunciadores passaram a serem associados a adjetivos com cargas negativas.

### 2.3 **BLUESMAN – BACO EXU DO BLUES**

O *rapper* Baco Exu do Blues, nome artístico de Diogo Álvaro Ferreira Moncorvo, baiano, surge no espaço artístico do *rap* em 2016 ao participar de eventos ocorridos na capital soteropolitana. Desde então, o *rapper* publica suas produções em plataformas digitais, sendo representantes delas a plataforma de *streaming Spotify* e a plataforma audiovisual *Youtube*.

Na plataforma *Spotify*, o *rapper* Baco Exu do Blues tem associado ao seu nome os álbuns *Esú* (2017), *Bluesman* (2018), *Não tem Bacanal na Quarentena* (2020) e *QVVJFA – Quantas vezes você já foi amado?* (2022). Além dos álbuns associados ao seu nome, ainda há os *singles*, que são canções disponibilizadas sem ligações com álbuns em específico, sendo eles “999”, “Sujismundo”, “Tropicália”, e “O Culto”, datados de 2016. Já em 2017 o *single* “Onze”, e em 2018 “Sulicídio”, “Facção Carinhosa”, “Preto e Chave”, “Banho de Sol”, “Última Noite”, “Tardes que nunca acabam” e “Hakashins”, até a publicação de *Bluesman*, objeto de nossa análise.

Já na plataforma audiovisual *Youtube*, as publicações do *rapper* iniciam com publicação de *OLDMONKEY*<sup>2</sup>, sendo ele constituído por 3 canções; os *videoclipes* dos *singles* citados anteriormente da plataforma de *streaming Spotify*, o álbum *Ésu*<sup>3</sup>, disponibilizado música por música; o álbum e *videoclipe Bluesman* (2018), a websérie

<sup>2</sup> O álbum está disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4GrMiBkNQs>. Acessado em 04/01/2022.

<sup>3</sup> O álbum está disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=kQyVx8iMtlM>. Acessado em 04/01/2022.



“Criando um álbum em duas semanas (2020)” e, a partir dessas publicações, intercalam-se no canal produções individuais e publicações de *rappers* agenciados por ele a partir da produtora 999, da qual ele é sócio. Deste modo, é importante ressaltar que Baco Exu do Blues materializa sua produção artística em meios digitais e o único álbum que contém um material físico é o *Bluesman*, sendo ele um LP.

Em entrevista ao programa PodPah (*podcast* – audiovisual), disponibilizado na plataforma *Youtube*, Baco Exu do Blues (2019) aponta que seu nome artístico surge pelo apadrinhamento feito por Raposo, correligionário de batalhas de *rap* na Bahia, relacionando-o ao Deus da mitologia grega, Baco. Raposo associou a figura de Diogo às experiências vividas pelo Deus grego. Segundo Junito de Souza Brandão (2001), o mito é uma metalinguagem, já que é uma segunda língua na qual se fala da primeira, e a figura de Baco relaciona-se, ainda de acordo com esse autor, à fecundidade e à felicidade.

A nomeação artística em associação ao orixá Exu, da religião lorubá, viera somente depois com o lançamento da canção Sulicídio<sup>4</sup>, uma criação artística de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski. O *rapper* em entrevista ao *podcast* Mano a Mano (2023), disponibilizado na plataforma de *streaming Spotify*, explicita que sua relação com o Orixá da religião lorubá veio após sua nomeação. Assim, ao inserir em seu nome artístico o signo Exu, nos aponta um processo de compreensão sobre suas produções discursivas. Eduard David de Oliveira (2018), em sua tese de doutorado intitulada “Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia brasileira”, descreve que o orixá Exu está em todas as estruturas dos seres, e “Exu é o princípio da individuação e a tudo emprestou identidade” (Oliveira, 2018, p. 154).

Neste sentido, os pesquisadores Rafael Mascarenhas Matos e Miguel Rodrigues de Souza Neto (2021), em “Gênero e a Sociedade lorubá: reflexões contra hegemônicas através de Exu”, expõem que o orixá pode ser considerado como comunicador, sendo ele uma divindade que mexe de forma profunda com as estruturas ainda ancoradas em valores morais que aceitam apenas um caminho. Segundo os autores uma das formas de compreensão da origem de Exu e sua relação com as mudanças demanda um retorno às informações: Exu era da cidade de Ifé, assistente de *Orunmilá*, orixá que presidia a adivinhação, de acordo com o Ifá, o orixá

---

<sup>4</sup> Letra da canção disponibilizada no anexo 1 deste documento

da adivinhação. Exu foi aconselhado a ouvir sobre todas as histórias e de todos os seres, sendo eles divinos, terrestres, de animais. Após ouvir todas as histórias reuniu cerca de 301 *Itans*, sendo esse um documento que reúne mitos e histórias das divindades, e entregou à *Orunmilá*, que transmitiu aos seguidores e sacerdotes.

Ainda segundo Oliveira (2018), em seu tópico “Cultura do Simulacro”, é preciso pensar a divindade Exu como um simulacro, pois ele é a imagem, o criador da cultura com predileção à diversidade; segundo o autor somente o simulacro pode atingir todas as formas, sendo Exu a polivocidade dos seres, dos signos e dos sentidos.

Esse processo de multiplicidade de sentidos e de comunicação pode ser visto na canção Sulícidio, pois foi considerada uma composição polêmica e agressiva, posteriormente retirada das plataformas audiovisuais e acompanhada por um pedido de desculpas de Baco Exu do Blues. É importante salientar que mesmo que Baco tenha inserido em sua nomeação o signo Exu, e não ter tido na época uma relação tão próxima com a religião, a pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza (2013) apresenta que uma nomeação é uma escolha política, e especificamente relacionada à identidade política assumida no âmbito da participação social, contrariando o entendimento de que as nomeações dos *rappers* era apenas “etiqueta”.

Ainda sobre a composição Sulícidio, Baco Exu do Blues (2019) expõe que a canção era sobre o tratamento que artistas locais recebiam em comparação aos do eixo sudeste brasileiro ao tocarem na Bahia, e aponta ainda que Sulícidio fora uma composição relacionada ao desespero. Segundo Péu Araújo, em seu artigo na revista TRIP – “UM. DOIS. UM.DOIS. O exercício do rap nordestino (2018)<sup>5</sup>”, o *rap* ecoado no nordeste brasileiro antes de Diogo Mancorvo tem dois pontos-chave: o primeiro engloba o disco do *Faces do Subúrbio* (1997) e sua indicação ao Grammy em 2001, e a mixtape *Sexo, Drogas e Violência*, de Costa a Costa (2007). Neste texto, em um trecho do artigo, Diomedes Chinaski (2019) afirma que o disco produzido por Costa a Costa, apesar de sua contribuição para o espaço do *rap* nacional, sofre xenofobia, e só alguns anos após seu lançamento obteve a repercussão. Neste sentido, o álbum expôs a região nordeste brasileira e proporcionou um processo de identificação dos artistas locais com o gênero musical.

---

<sup>5</sup> Disponível no link: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/don-l-baco-exu-do-blues-e-o-que-esta-por-tras-da-cena-de-rap-nordestina> Acesso em 04/01/2022

Segundo Péu Araújo (2018), o segundo momento do *rap* nordestino fora o lançamento em 2016 da canção Sulicídio, de Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski. A canção, que quando disponibilizada na plataforma de áudio e vídeo *Youtube* alcançou cerca de 7 milhões de visualizações, reverberou no espaço do *rap* nacional e manifestações acerca dos enunciados ali presentes foram discutidas. Segundo Ana Carolina Virginelli (2019, p. 36), em seu trabalho “Baco exu do blues nos holofotes: uma pesquisa exploratória a partir dos conceitos de legitimação e economia criativa”, “o surgimento de Baco Exu do Blues com a música Sulicídio tende a buscar o espaço do rap nordestino, recuperar seu espaço de direito e legitimar sua música”.

Em dezembro de 2016, surge no *Youtube* o documentário intitulado *Sulicídio: impacto*, publicado pelo canal AL S.A., produzido pela Tangente e Almas Livres, Recife – Pernambuco. Durante 28 minutos são discutidos e apontados os caminhos que a publicação tomou. O documentário inicia-se com uma fala de Baco Exu do Blues (2016), que se posiciona da seguinte forma: “[...] tentaram responder sulicídio, mas ela não é uma pergunta, é um grito.” Após este trecho, outros ouvintes expuseram suas reações pessoais ao ouvirem versos de Sulicídio.

Alguns dos rappers citados são ouvidos, como FELP 22; segundo o músico: “achei engraçado, não quero guerra, quero paz, mas se quiser”. Baco (2016) aponta no documentário que sua intenção era expor que produz um *rap* bom, e ainda relaciona sua escrita ao trovadorismo, em especial à sátira. Segundo Affonso Robi (1980), o trovadorismo oscilou entre lirismo raiz, diáfano, delicado e o sentimento hipercrítico, sarcástico. Nesta perspectiva, a sátira procura ridicularizar os vícios, as pessoas e a época, e seus escritos podem atingir a indignação e revolta.

Ao observar por quais motivos a canção teve uma reverberação tão ascendente, Baco Exu do Blues (2016) esclarece que, para atingir o público do sudeste brasileiro a contemplar a produção baiana, precisou envolver “os caras”, vocábulo utilizado pelo *rapper* em referência aos artistas do sudeste, para poder chegar ao público que consome sua arte. O artista aponta que “no momento que eu percebi que os caras não gostam mais de rap pela rima, mas pelo MC, pela pose do MC, essa questão que atingi” (Baco Exu do Blues, 2016). Nos momentos finais do documentário, Diomedes Chinaski (2016) argumenta que haveria erros na canção, sua arte foi um processo

irresponsável, e finaliza com a metáfora de que o *rap* nacional é um mercado, e os *rappers* do nordeste brasileiro só queriam colocar sua “banquinha”.

Após a publicação e as reverberações de Sulicídio, Baco Exu do Blues lança o álbum *Ésu*, álbum composto por dez canções disponibilizadas em plataformas digitais. A partir desse álbum, alguns estudos sobre as produções de Baco começam a ser difundidas. Os estudos sobre sua obra anteposta a *Bluesman* podem ser associados a temáticas religiosas, transvalorização dos juízos morais e o mundo mítico e poético do álbum *Ésu*.

Sobre os escritos ligados à relação entre a relação de Baco e a religião, as autoras Lia Machado dos Santos e Rosângela Fachel de Medeiros, em 2018, com o artigo “Entre o Machado de Assis e de Xangô: o sincretismo Religioso no Rap Brasileiro de Djonga e Baco Exu do Blues”, propuseram uma análise do álbum *Ésu* de Baco e *O menino que queria ser Deus*, de Djonga, a partir da iconografia das canções e álbuns e quais as hibridações presentes nessas propostas discursivas. Por sua vez, o pesquisador Héctor Rodrigues Feltrin, no artigo “Exu como trickster: tresvalorização dos juízos morais no rap de Baco Exu do Blues”, reflete sobre os desdobramentos dos valores morais e suas implicações em nossa sociedade a partir da diáspora africana em consequência aos movimentos escravagistas; nele, o autor apresenta como o álbum *Ésu* possui imbricações estéticas e políticas em associação à figura do orixá Exu, orixá da religião lorubá.

Nesse espaço de reflexões religiosas e míticas, Bruno de Carvalho Rocha, em seu artigo “O mundo mítico-poético de Baco Exu do Blues: erotismo e religiões no rap” (2021), buscou compreender o que o *rapper* chama de “poesia de escória”, e refletir como a religião, suas metáforas e símbolos reverberam nas canções entoadas por Baco Exu do Blues. Posteriormente às publicações mencionadas acima, os estudos publicados sobre as obras de Baco Exu do Blues recaem sobre o álbum *Bluesman*.

Assim como o álbum *Ésu*, *Bluesman* apresenta-se como *corpus* de pesquisas de diversas temáticas e abordagens. Podemos conectá-lo, por exemplo, às temáticas de afrofuturismo, identidade, sujeito cancional e resistência. Nesta direção, o artigo “Bluesman: retomada da identidade negra em Baco Exu do Blues” (2020), de Sidimar Costa dos Santos; Quézia Figueredo de Sá e Dálila da Silva Rosário, apresenta a importância do *hip-hop* na formação da identidade negra associada às questões de

identidade e subalternidade. Apoiados nos estudos de Hall (2006), os autores conectam os discursos produzidos por Baco em *Bluesman* ao processo identitário no qual a identidade de um sujeito é formada a partir de histórias e culturas interconectadas, os chamados sujeitos híbridos.

Ainda sobre identidade, os autores Ana Cláudia Oliveira Azevedo, Filipe Santos Guerra e Lídia Nunes Cunha, em “A (RE)Construção da Identidade Negra por meio do rap: uma análise de *Bluesman*, de Baco Exu do Blues” (2019), propõem que a canção *Bluesman* é uma crítica da apropriação e tentativa de apagamento da cultura negra, pois, conforme os pesquisadores, suas análises compreendem que a cultura negra em um primeiro momento era associada a demônios, e só após a apropriação de brancos seria vista como válida.

Em 2019, estudos relacionaram a produção discursiva à noção de resistência; o artigo “O BLVESMAN no discurso de Resistência: o rap de Baco Exu do Blues” (2019), de Luiz Gomes da Silva Neto, Francisca Denise Silva do Nascimento, Marcos César de Souza Melo e Luiz Achilles de Souza Furtado, apresenta como *corpus* as canções: *Bluesman*, *Minotauro* de Borges, *Kanye West* da Bahia, *Preto e Prata* e *BB King*, e propõe um estudo à luz da Análise de Discurso, ancorado nos escritos de Orlandi, Bakhtin e Foucault. Nele, os autores discutem como o texto, a palavra e a canção empenham-se em influenciar sujeitos nos discursos de enfrentamento da pobreza política, e a escolha do *corpus* relaciona-se à percepção de que os discursos presentes são antirracistas e de violência positiva *gangster*, a qual é compreendida como uma concepção de forma extrema, hiperbólica e metafórica por reconhecimento de acordo com Pittman (2006 *apud* NETO et al., 2019).

Já em “Eu, Tássia Reis, e Baco Exu do Blues: na encruzilhada dos Afetos e da Resistência”, Glauce Souza Santos (2019) propõe uma discussão entre as canções *Flamingos* e *Me Desculpe Jay-Z*, do álbum *Bluesman*, em paralelo com as canções *Desapegada* e *Semana que Vem*, de Tássia Reis, canções selecionadas de acordo com autora por comporem espaços diferentes, as de Baco relacionadas à afetividade masculina e as da *rapper* sobre autoafirmação e resistência da mulher negra em relacionamentos afetivos. Ainda nesse espaço que remonta a resistência e afetividade, os escritos de Janssen Joseph e Thiago Soares em “Os rappers também amam: masculinidade negra e amor-próprio em *Bluesman*, de Baco Exu do Blues”

(2019), salientam que o álbum *Bluesman* mostra narrativas sobre autoconhecimento e orgulho negro; os autores destacam que as mídias somam estereótipos do assujeitamento e desumanização do povo negro.

Nesse espaço de construção de novas narrativas relacionadas à comunidade negra, Juliane Ferraz Oliveira (2019), em “Bluesman – Baco Exu do Blues pela criação de novas narrativas possíveis para o Sujeito negro”, propôs uma leitura de *Bluesman* sob uma perspectiva cognitiva na qual a percepção e encenação de experiências fazem parte de um movimento de integração. Alinhando-se a esta perspectiva, Letícia Victória (2021), em seu texto “Baco Exu do Blues e o Sujeito Cancional presente em Bluesman”, elabora uma leitura de *Bluesman* em uma aproximação e distanciamento com o gênero musical *blues* e aponta que a obra participa de um movimento novo no espaço artístico do *rap* – o afrofuturismo.

O afrofuturismo configura-se como um movimento em busca de novas possibilidades de narrativas à vida e obra da população negra. Segundo Esdras Oliveira de Souza e Kleyson Rosário Assis (2022), em “Afrofuturismo como dispositivo na construção de uma proposta educativa Antirracista”, afrofuturismo é um termo designado por Mark Dery quando buscou entender a ausência de escritores negros e negras nas produções científicas. Posteriormente, o termo tornou-se um movimento estético, cultural, político, filosófico e educacional em busca da presença e ressignificação dos negros em tais espaços; deste modo, e por tais motivos, os autores citados anteriormente decidiram analisar o videoclipe sob essas perspectivas.

Considerando o levantamento acima realizado, que recupera pesquisas já realizadas sobre o artista em foco, esta dissertação pretende associar os discursos presentes em *Bluesman* à perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, em especial aos estudos postulados por Dominique Maingueneau concernentes à noção de *ethos* discursivo.

### 3. ANÁLISES

#### 3.1 O *ETHOS* PRÉ-DISCURSIVO

As análises do *ethos* discursivo de Baco Exu do Blues em *Bluesman* e seu possível deslocamento em relação aos estereótipos que circulam e são difundidos no espaço do *rap* nacional partem da audição do CD e visualização do videoclipe *Bluesman*, este com direção de Douglas Ratzlaff Bernardt, e disponível no canal da produtora 999 no site de compartilhamento de vídeos *YouTube*; vencedor em 2019 do prêmio *Grand Prix* na categoria *Entertainment for Music* do *Cannes Lions*; *Grand Prix* é a premiação máxima do Festival Internacional de Criatividade *Cannes Lions*.

Ao localizarmos esta pesquisa em um processo investigativo no qual o *ethos* discursivo de Baco Exu do Blues em *Bluesman* possivelmente constitui certa ruptura em relação aos estereótipos que circulam e são difundidos no espaço *rap* nacional, propomos retomar, nesta análise, os estereótipos com os quais os enunciadores do espaço discursivo do *rap* foram associados ao longo dos anos. Segundo Maingueneau (2020), é difícil imaginarmos uma ausência total de *ethos*, mesmo quando não conhecemos o enunciador, pois, quando entramos em contato com um texto, o associamos, mesmo que intuitivamente, a um certo gênero textual.

Nesse contexto, o *ethos* tanto nos textos orais quanto nos escritos é descrito a partir de sua vocalidade, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, que por meio de um tom indica quem disse, assim temos a construção do fiador, “construído” pelo destinatário a partir dos índices discursivos liberados na enunciação. Se a construção efetiva de um *ethos* perpassa pelo *ethos* pré-discursivo, associado a representações prévias que as sociedades possuem sobre determinadas práticas sociais; o *rap* e seus enunciadores são, dessa forma, associados a estereótipos que se difundem socialmente (representações de violência, agressividade etc.).

Segundo Maingueneau (2008), o fiador apoia-se em um conjunto difuso de representações estereotípicas, nesse sentido, os estereótipos determinam certos modelos de práticas sociais; e sendo o *ethos* pré-discursivo essa imagem circulante e cristalizada dos enunciadores, esse processo afeta e direciona os modos de dizer que podemos observar em um certo enunciador. Para prosseguirmos nossa análise, devemos retornar aos estudos apresentados por Camargos (2015) e Righi (2011).

Nos textos apresentados pelos autores, os enunciadores do *rap* nacional foram apresentados a uma parcela da sociedade através dos espaços midiáticos, jornais e/ou programas de TV, por meio dos olhares dos jornalistas “críticos” culturais. Segundo Camargos (2015), os jornalistas em seus escritos apresentavam os *rappers* como moleques, marginais ou bandidos. Ainda conforme o estudioso, a forma como vemos os *rappers* depende também dos discursos que estes enunciam, pois há dentro do *rap* disputas entre o *rapper/MC’s gangster*, *rapper/MC’s underground* – essas proposições relacionam-se com os vocábulos utilizados em seus enunciados e a maneira como se comportavam em espaços midiáticos.

Segundo Righi (2011) um *rapper* como Gabriel, o Pensador foi apontado pelos jornalistas como “sofisticado”, enquanto Racionais MC’s foram vistos como raivosos ou extremistas, acrescentando ainda que haveria um *rap* “do bem” e um “grotesco”. Nesse cenário exposto por Righi (2011), o *rap* primoroso/do bem tem um fiador tido como sofisticado, pois em seus enunciados não precisaria expor denúncias quanto a sua condição de vida; assim, ao nomear um *rap* como requintado apoia-se ainda nos assuntos abordados nos discursos dos *rappers*; já o *rap* grotesco/ raivoso/ extremista reuniria os enunciadores que expõem suas condições sociais. Camargos (2015) apresenta ainda que essa atribuição realizada por jornalistas (*rap* grotesco) é indício de uma luta de representação; haveria certa rejeição em relação ao estereótipo de cantor engendrado pelos MC’s, pois o ideário romântico sustentaria que o enunciador de um campo artístico-musical é um sujeito iluminado, e que seus enunciados são frutos dessa diferenciação em relação aos demais sujeitos de uma sociedade.

Ressaltamos que esse panorama apresentado por Righi (2011) e Camargos (2015), para além de tornar visualizável um processo de estereotipagem, também indica determinada leitura de outros atores do campo artístico-musical acerca dos *rappers*. Tal leitura, que reverbera nos textos dos críticos musicais, não deixa de ser perpassada por um processo de interincompreensão (Maingueneau, 2008), na medida em que não equivale ao modo como os MC’s/ *rappers* veem a si mesmos e suas produções. Por exemplo, um tom de indignação, eventualmente, pode ser traduzido como índice de agressividade, processo este que é alimentado por estereótipos e, ao mesmo tempo, atua reforçando-os.



Righi (2011) acrescenta que os “críticos” viam os *rappers* como uma minoria da sociedade, mesmo a população preta representando uma porcentagem significativa da sociedade brasileira; a conotação do termo “minoria” relacionar-se-ia, então, à identificação de enunciados vistos, nesse contexto, como vitimistas e sofridos. Assim, quando os autores apresentados colocam os sujeitos enunciantes do gênero discursivo *rap* como minoria, grotesco, moleques, marginais ou bandidos, vemos os estereótipos que ao longo dos anos foram sendo cristalizados no *rap* nacional; dessa forma, a nova geração de *rappers*, mesmo que inseridos em outros contextos, acabam sendo associados a esses estereótipos.

Ao discorrermos sobre algumas das representações prévias relacionadas aos enunciadores do espaço discursivo do *rap* nacional vemos que elas dialogam em alguma medida com uma fala realizada por Baco Exu do Blues (2019), em entrevista publicada pelo canal Brasil. Nela o artista aponta que

Eu descobri minha voz artística no momento em que eu vi que não me enquadrava em lugar nenhum, e que eu tava preso em uma caixinha. O Bluesman, esse novo álbum é importante por isso, é o momento que eu tive coragem de falar coisas que tive medo de falar a vida inteira. Dessa situação de eu me enquadrar onde as pessoas esperam que eu faça certas coisas ou tenha vergonha. No momento que eu vi que esse local de você tem que fazer isso ou aquilo outro porque você é preto, isso me incomodou bastante (Baco Exu do Blues, 2019)

Ainda que o artista não tenha apresentado em sua resposta o termo estereótipo, ao lermos os vocábulos “caixinha”, “enquadrar” ou enunciados como “[...] no momento que eu vi que esse local de você tem que fazer isso ou aquilo, porque você é preto, isso me incomodou bastante” (Baco Exu do Blues, 2019), podemos observar que o artista percebeu que ao ser enunciadador do espaço discursivo do *rap* alguns comportamentos discursivos são esperados pelo público, e que esses enunciadores só “podem” produzir enunciados que estejam relacionados aos atributos que expomos na apresentação inicial deste tópico.

Ao dizer “O bluesman, esse novo álbum, é importante por isso, é o momento que eu tive coragem de falar coisas que tive medo de falar a vida inteira” (Baco Exu do Blues, 2019), o enunciadador nos coloca diante de expectativas que essa produção trará, as temáticas e discursos que foram ao longo dos anos sendo negligenciados ou ainda não explorados por autores do gênero musical *rap*. Colocamo-nos em posição de investigação sobre como o *ethos* de Baco Exu do Blues se constituirá então a partir

da obra. Consideradas as representações prévias então apresentadas, pretendemos analisar, nas seções posteriores, como se produz esse possível deslocamento em relação aos enunciados produzidos em *Bluesman*. Nossas análises iniciam-se com a audição e visualização do videoclipe *Bluesman*. Em um segundo momento, buscaremos relacioná-las às outras canções que também constituem o álbum.

### 3.2 *BLUESMAN* E ALGUNS POSSÍVEIS DESLOCAMENTOS

Um dos primeiros elementos discursivos a que nos ateremos é a grafia do título “bluesman”, que nomeia o álbum, a canção inicial e único videoclipe relacionado à obra. Na proposta audiovisual, em sua divulgação intitulada como “filme” – termo cunhado pela produtora, o vocábulo *bluesman* aparece com duas formas gráficas, sendo observadas as seguintes escritas – “BLUESMAN (filme oficial)” e “BLVESMAN” na fotografia inicial da obra, observada na figura 2.

Figura 02 – *Frame* do videoclipe



Bluesman (Baco Exu do Blues, 2018, 00:35 segundos)

Já na plataforma de audição *Spotify*, o álbum e canção são apresentados da seguinte forma, “*Bluesman*”, como observado figura posterior:

Figura 3 – Capa *Bluesman* – plataformas de áudio



Baco Exu do Blues (2018, *Spotify*).

Segundo Nestor Dockhorn, em seu minicurso “A transcrição fonética da variante culta do Latim” (2008), disponibilizado pelo Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, a língua latina, ao ser transmitida de pais aos filhos em uma variedade que pode ser qualificada como um romance, apresentou processos fonéticos e fonológicos que variam de acordo com regiões; nesse sentido, o autor afirma que a grafia primitiva do Latim apresentava as seguintes vogais: A, E, I, O, V em maiúsculas; e que não distinguia vogais longas ou breves. Segundo Dockhorn (2008), a grafia primitiva do latim desconhecia letras como “J, j, U, u”. Assim, um possível efeito de sentido que podemos relacionar a essa grafia seria uma retomada de uma forma “primordial”, que reverbera a clássica figura do *bluesman*, e esse retorno a um passado musical constitutivo traria consigo as experiências tanto instrumentais do gênero *blues* quanto os temas que essas canções abordariam. Posteriormente, em nossa análise, contemplamos a figura do *bluesman*, como expoente de vulnerabilidades sentimentais, além de aspectos da instrumentalização desse gênero musical.

Ainda sobre a apresentação do álbum nas plataformas de áudio em que foram disponibilizadas, ao clicarmos na canção desejada (como exposto na figura 3), a plataforma disponibiliza uma capa exclusiva para cada canção. Essas capas são fotografias de Helen Salomão, artista soteropolitana que fotografa a população negra em diversas situações. A única fotografia que não pertence à fotografa é a capa do álbum e da canção inicial *Bluesman*, sendo ela uma fotografia de João Wainer; na imagem, um homem negro toca uma guitarra no pátio do presídio Carandiru, ex-

complexo penitenciário da Cidade de São Paulo. Baco (2018), ao apresentar a capa do álbum em uma rede social<sup>6</sup>, publicou o seguinte texto

Essa foto é uma das imagens mais libertadoras que eu já vi. Ser BLUESMAN é não ser o que os outros esperam, é não se enquadrar em rótulos ou estereótipos, e essa foto do João Wainer de um negro dentro do Carandiru, um dos maiores presídios que o Brasil já teve, representa isso! Com todo esse peso, a foto só exala arte e isso é BLUESMAN!!!

Nossa análise da construção dessa identidade proposta em *Bluesman* focaliza, agora, o signo linguístico *Bluesman*, que faz referência à figura do *frontman* do gênero musical *blues*. A partir desse elemento podemos conjecturar que a produção discursiva apresentada por Baco Exu do Blues é fruto de um interdiscurso específico. Para Maingueneau (2008), nossos discursos se inscrevem em um universo, campo e espaço discursivos e, conforme já afirmamos, o campo discursivo no qual o álbum está inserido é o artístico-musical.

Consoante exposto no referencial teórico desta dissertação, o campo discursivo configura-se como um conjunto de formações discursivas que se encontram em uma relação de concorrência, entendida não apenas como confronto aberto, mas também como aliança ou até mesmo aparente neutralidade. Em relação ao espaço discursivo, Maingueneau (2008) afirma que “são conjuntos de sub-formações discursivas que o analista diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação”. Assim, ao iniciarmos esta análise devemos situar que delimitamos o espaço discursivo *rap* nacional, porém, a partir desse movimento do enunciador ao intitular a canção e criar um único produto audiovisual, podemos encontrar em sua produção traços de um outro possível posicionamento no campo artístico-musical, o do *blues*.

O *blues* é um gênero musical que surgiu nas fazendas de algodão no sul dos EUA e nas proximidades do rio Mississipi, a partir do século XVII, apresentado como uma prática discursiva na qual os escravizados produziram canções sobre seu trabalho (*work songs*) e sua fé. Segundo Tella (2000), os enunciados são curtos, ritmados e cantados por um solista; desse modo, conforme apontam Pinheiro e Maciel (2011), esses cantos possuíam um esquema no qual o solista praticava o chamado e os demais escravizados seguiam em um coro em repetição.

---

<sup>6</sup> A postagem fora retirada do ar, e encontramos a notícia sobre o lançamento do álbum no portal G1. Disponível neste link: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/11/20/baco-exu-do-blues-revela-a-imagem-libertadora-da-capa-do-segundo-album-do-artista.ghtml>

Quando o homem negro tem sua liberdade alcançada por meio das legislações, conforme Pinheiro e Maciel (2011), ele se dissipa pelo Mississippi, sai das fazendas de algodão, na zona rural, e aproxima-se dos centros urbanos; como as *work songs* foram se difundindo, os cantos foram sendo entoados cada vez mais solitários. Segundo os autores, a população negra passou a viver novamente à margem e os negros viviam como “subproletariados”, termo cunhado pelo autor para se referir a uma existência tão deprimente quanto a do período escravocrata.

Ainda que as condições expostas anteriormente fossem desumanas, alguns grupos criaram locais de apreciação para as canções que estavam acostumados a ouvir; assim, segundo Luiz Henrique Assis Garcia (1997), surgem os *bluesmen*, sujeitos que apresentavam as canções do gênero *blues* e que eram considerados emocionalmente instáveis por estarem supostamente envolvidos em ambientes com álcool e prostituição. Segundo Pinheiro e Maciel (2011), o surgimento do *blues* foi a forma como os escravos negros subverteram os senhores de engenho e reelaboraram sua tradição cultural, pois, consoante ao autor, os primeiros marcos dos *bluesmen* eram cantados em línguas africanas e vinculados a uma tradição *griot*, na qual um sujeito com sua voz exercia uma função social ou religiosa em sua comunidade.

Segundo Pinheiro e Maciel (2011), o *blues* recebera da classe dominante avaliações como música rude, imprópria e bruta; ainda que em sua formação rítmica o *blues* apresentasse instrumentais do piano e guitarra, notas baixas e mantivesse uma repetição das bases instrumentais, ele só viria a circular no espaço fonográfico quando se começou a atender as gravadoras e suas exigências. Assim, o *blues* começa a ser um produto de circulação mundial e suas características influenciaram diretamente outros gêneros musicais, como o *rap*.

Sua elaboração instrumental influenciou diretamente no gênero *rap*, pois os DJ's alicerçaram-se nas repetições instrumentais, o chamado *looping*. Segundo Ferreira (2020), o *rap* utiliza uma base instrumental oriunda do *blues*; a partir dela ocorre o *sample* e o *looping*. Podemos compreender o *sample* de acordo com Ferreira (2020): “[...] a técnica de samplear é uma das principais formas de criação das bases instrumentais para a poesia do rap, os beats”. Assim, o *sample* se institui como um corte de uma música já gravada com o intuito de construir novas; esse corte permite a escolha de um trecho instrumental que entra em repetição, no chamado *looping*.

Em *Bluesman*, isso ocorre nos primeiros versos com um *sample* de *Mannish boy* (Muddy Waters, 1955): “*ooh, yeah. Ooh, yeah. Everything’s gonna be alright this morning*”, que percorre toda a canção, e o *looping* ocorre a partir das guitarras do músico Muddy Waters. Se o *sample* se constitui como uma forma em que um trecho instrumental da música gera o *beat*, ainda de acordo com Ferreira (2020), a técnica *back to back* consiste na repetição do mesmo trecho da música (letra e instrumental), o que ocorre em toda a canção *Bluesman* com os versos “*ooh, yeah. Ooh, yeah. Everything’s gonna be alright this morning*” (Waters, 1955) em vocalizações com volume mais baixo que o vocal e a letra de Baco Exu do Blues, que aparecem em primeiro plano.

O que vemos inicialmente nessas considerações é que as marcas instrumentais são pontos de aproximação entre posicionamentos discursivos diferentes. Essa aproximação nos remete a uma hipótese: a produção discursiva de *Bluesman* utiliza técnicas de outros gêneros musicais para constituir a identidade desse posicionamento e reforçar um suposto distanciamento em relação ao estereótipo denunciador do *rap* nacional<sup>7</sup>, traçado, nesta dissertação, a partir dos trabalhos de Camargos (2015) e Righi (2011). Costa (2009) aponta que movimentos artísticos tendem a rejeitar qualquer rotulação, e expressa que um distanciamento é entendido como uma forma de liberdade do sujeito enunciator inscrito em uma prática discursiva. Nesta perspectiva, o *rapper* Baco Exu do Blues, em entrevista concedida ao programa Espelho (2019), aponta que descobre sua voz artística ao perceber que não se enquadrava no que esperavam de sua produção artística por ser um homem preto<sup>8</sup>. A partir dessa afirmativa, a legitimação de seu posicionamento constitui-se já no título do álbum e os enunciados presentes na canção.

Ao nos apoiarmos na hipótese apresentada, destacamos que os primeiros versos de *Bluesman*, “eu sou o primeiro ritmo a forma pretos ricos, o primeiro ritmo

---

<sup>7</sup> Nesta pesquisa, estamos tratando “denunciador” como estereótipo porque foram focalizadas questões como a imagem do *rap* nos veículos midiáticos, o que indicia a atuação de certas representações cristalizadas. Em outra pesquisa, com um recorte distinto, seria possível também aventar a hipótese de o modo de enunciação denunciador ser uma característica da própria semântica global do gênero *rap*.

<sup>8</sup> Sobre sua voz artística Baco Exu do Blues (2019), afirma “Eu descobri minha voz artística no momento em que eu vi que não me enquadrava em lugar nenhum, e que eu tava preso em uma caixinha. O *Bluesman*, esse novo álbum é importante por isso, é o momento que eu tive coragem de falar coisas que tive medo de falar a vida inteira. Dessa situação de eu me enquadrar onde as pessoas esperam que eu faça certas coisas ou tenha vergonha. No momento que eu vi que esse local de você tem que fazer isso ou aquilo outro porque você é preto, isso me incomodou bastante”.

que deixou pretos livres” (Baco Exu do Blues, 2018) apresentam o pronome pessoal EU, que nos permite relacionar a voz enunciante do discurso ao próprio *blues*. Maingueneau (1997), em “Elementos de linguística para o texto literário”, em sua análise sobre o discurso de Luís XIV “O estado sou eu” aponta que o “eu” é utilizado na língua como uma regra na qual uma pessoa não pode inserir-se como locutor sem que seja designado como eu.

Segundo Maingueneau (1997), o “eu” pertence à classe dos embreantes, um conceito desenvolvido por R. Jakobson cuja função consiste em articular o enunciado à enunciação. O par eu e tu são as verdadeiras pessoas do diálogo, eles remetem a papéis indissociáveis e reversíveis na troca linguística. Segundo Maingueneau (1997, p. 11), “[...] todo *eu* é um *tu* em potencial, todo *tu* é um *eu* em potencial.” Assim, esse dizer sobre si pode ser associado ao que Maingueneau aponta como a constituição de um *ethos* – mais especificamente, *ethos* dito. Segundo o teórico, “[...] através de seus enunciados, o discurso produz um espaço onde se desdobra uma “voz” que lhe é própria.” (Maingueneau, 2008, p. 91). O tom que essa voz apresenta ao co-enunciador constitui-se de um caráter e de uma corporalidade. O caráter está associado aos traços psicológicos e a corporalidade a uma constituição física, pois, de acordo com os índices discursivos que o enunciador evoca, podemos compreender como ele se move no espaço social.

O caráter apresentado em *Bluesman* apresenta-se como heterogêneo, conforme demonstram os versos “O samba é blues, O rock é blues, O jazz é blues, O funk é blues. O soul é blues. Eu sou Exu do blues” (Blues, 2018). A versificação final com a retomada do pronome EU permite compreender que o estatuto ao qual o enunciador se identifica nessa primeira canção de Baco é do gênero musical *blues*, ainda ratificado nos versos “eu tenho a cor do meu povo, a cor da minha gente”. Neles, podemos identificar, sobretudo, a recorrência ao *ethos* dito, em que o enunciador fala de si explicitamente.

O enunciado citado acima – “Eu sou exu do blues” – apresenta indícios de um funcionamento intertextual, que segundo Maingueneau (2008), em *Gênese dos discursos*, configura-se como uma dimensão da semântica global. No que concerne à intertextualidade, Maingueneau (2008, p. 77) afirma que “todo campo discursivo define certa maneira de citar os discursos anteriores do mesmo campo”, o que caracteriza a

intertextualidade interna. Por outro lado, quando um discurso se posiciona em uma certa relação com outros campos discursivos, segundo sejam citáveis ou não, trata-se de intertextualidade externa.

Quando o enunciador utiliza os vocábulos EXU e BLUES estamos diante de referências a dois campos discursivos diferentes, porém, que se encontram em uma prática discursiva do posicionamento instituído na cena enunciativa em análise. As produções discursivas do *blues* muitas vezes expõem certa relação com a religiosidade, e com a recorrência ao termo Exu podemos localizar esse vocábulo no campo discursivo religioso, mais especificamente na prática discursiva lorubá.

Segundo Reginaldo Prandi (2001), Exu é uma entidade religiosa (orixá) que contraria regras socialmente aceitas e propicia a comunicação entre as questões terrenas e as religiosas. Podemos supor diante de nossa hipótese que o *ethos* dito, e que ganha materialidade no decorrer da audição de *Bluesman*, será mostrado a partir de uma ruptura entre aquilo que estamos acostumados a representar sobre determinado enunciador (o *ethos* pré-discursivo), e as produções discursivas de Baco Exu do Blues, pois elas supostamente apresentam deslocamentos em relação àquilo que somos acostumados a ver no espaço discursivo do *rap* nacional.

Ao enunciar “Eu sou exu do blues” (Blues, 2018), permite-se compreender que, a partir daquele momento e da mistura entre a entidade e o gênero musical, a produção discursiva possivelmente aponta para abordagens de temáticas livres ou sem o condicionamento, por assim dizer, do espaço discursivo. Segundo o entendimento da semântica global de um discurso, de acordo com Maingueneau (2008), cada campo discursivo delimita o dizível em termos de temáticas. Ao nos debruçarmos sobre os temas, uma das dimensões da semântica global, com os quais os sujeitos, neste caso MC’s, produzem seus discursos, temos temas não impostos e outros impostos, que podem se fazer presentes de maneira variada.

Ao analisarmos o *corpus* vemos que sua abordagem varia, considerando-se a delimitação de um espaço discursivo do *rap* nacional. *Bluesman*, a canção, apresenta uma temática que varia entre o anseio do que as pessoas “querem” ouvir em uma canção de *rap* e os enunciados de celebração da musicalidade negra, em especial o *blues*. Nesse sentido, quando se refere às projeções de outrem nos seus escritos, o *rapper* traz uma marca discursiva bastante significativa para a instauração da relação



com o Outro, por meio do pronome ELES, por exemplo, nos versos a seguir: “Eles querem um preto com arma pra cima, [...] Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama”.

Ao instituir a presença dos pronomes ELES, dimensionados em nossa análise como aqueles que perpetuam estereótipos<sup>9</sup>, Baco faz emergir uma ambiguidade em relação ao uso deste pronome. Em uma primeira aproximação, pensamos estarmos diante dos estereótipos que circulam e são reproduzidos em nossa sociedade em referência à comunidade negra, pois, segundo Bell Hooks (2001), mesmo em criações e produções artísticas elaboradas por negros, os personagens são descritos como violentos, agressivos e a figura feminina é associada à prostituição. Consoante a perspectiva apontada por Bell Hooks, Hall (2016) acredita que essa ação seja uma forma de assujeitamento ou desumanização do homem preto.

Outro sentido possível do ELES relaciona-se à forma como Baco Exu do Blues se insere ao espaço discursivo do *rap* nacional. Baco surge no cenário com o lançamento em 2016 da canção Sulicídio, escrita por Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski, canção excluída do canal oficial do cantor após repercussão. Sobre a canção, Baco Exu do Blues (2019) a descreve como forma de protesto sobre a cena do *rap* nacional, aponta que são anos que MC's fora do eixo sudeste não são vistos, porém, afirma que errou na forma como conduziu a situação, pois acredita que ao ser agressivo, expor violências, é tudo que a comunidade espera que um MC exponha em suas canções. Portanto, nesse segundo sentido possível, o pronome ELES representaria o próprio posicionamento ao qual Baco se contrapõe no espaço discursivo do *rap* nacional.

### 3.2.1 CENA DE ENUNCIÇÃO – VIDEOCLÍPE *BLUESMAN*

Concomitantemente à análise do *ethos* na canção, podemos considerar também o seu videoclipe homônimo. O videoclipe associado à canção permite a constituição de uma cena enunciativa com elementos de outras semioses, visto que envolve a

---

<sup>9</sup> Ao inserir o seu Outro por meio do “eles”, a relação do posicionamento que Baco institui não deixa de se relacionar com esse “eles” sob a perspectiva do seu sistema de restrições semânticas, o que engendra, inevitavelmente, uma relação com o simulacro que se constitui do Outro.

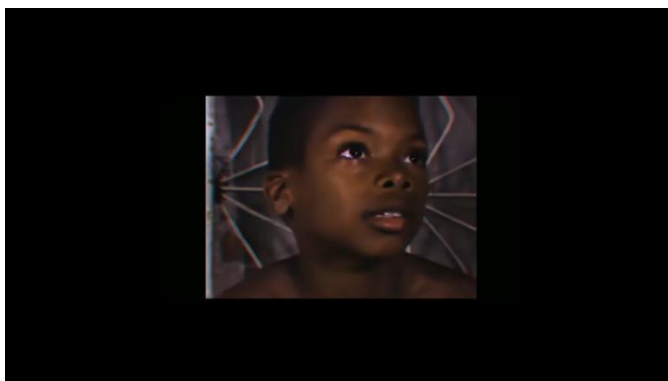
linguagem cinematográfica. Segundo Maingueneau (2015), a cena relaciona-se, ao mesmo tempo, a um quadro e a um processo. Nesta perspectiva, o discurso pressupõe esse quadro para se validar progressivamente. Assim como apontado nas discussões acerca dos vocábulos EU e ELES, o videoclipe constitui-se como parte da legitimação do deslocamento do *ethos* denunciante no *rap* nacional. Na constituição do videoclipe, podemos destacar a interação entre as três cenas brevemente expostas na seção teórica desta dissertação: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

O videoclipe – assim como a canção, se considerada isoladamente – constitui-se a partir de uma cena englobante do campo artístico musical. A cena englobante, segundo Maingueneau (2011; 2020), confere um estatuto pragmático ao discurso, integrando-o a um tipo (político, publicitário, religioso etc.). Já a cena genérica relaciona-se ao gênero do discurso em que o enunciado está investido. No objeto em questão, a cena genérica constitui-se como videoclipe. O videoclipe, para Mozdzenski (2012), é um gênero relativamente novo, sendo um “desejo” do campo discursivo do cinema associar canções e imagens; contudo, as tecnologias existentes até a década de 1920 não possibilitavam tais criações. É importante salientar que para alguns estudiosos o videoclipe constitui-se como um curta-metragem.

O videoclipe de *Bluesman* engendra uma cenografia na qual os espaços ali constituídos reafirmam o posicionamento do enunciador em consonância com o movimento de ruptura que hipoteticamente se realiza. Segundo Maingueneau (2015, p. 123)

[...] A noção de cenografia se apoia na ideia de que o enunciador, por meio da enunciação, organiza a situação a partir da qual pretende enunciar. Todo discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende, de fato, suscitar a adesão de destinatários instaurando a cenografia que o legitima.

A construção visual para a legitimação do posicionamento presente em *Bluesman* se organiza em duas esferas diferentes para que seja possível reconhecer a reafirmação da oposição entre EU e ELES constituída ao longo da letra da canção. Em seus oito minutos e quinze segundos de duração, o clipe (ou filme, como definido por seus autores), apresenta ações em espaços distintos; tais espaços, constitutivos da cenografia, se mesclam ao longo de todo o clipe. O videoclipe inicia-se com o depoimento de uma criança preta falando sobre seus planos, como apresentado na figura a seguir:

Figura 4. – *Frame* inicial

Bluesman (BACO, 2018, segundo 00:07)

Os enunciados de Kayky são os seguintes: “Meu nome é Kayky, tenho 10 anos, moro no complexo do alemão, jogo bola, solto pipa, ééé desenhar. Eu quero ser médico”. Nos segundos posteriores, estamos inseridos na primeira narrativa: nela temos um jovem preto que aparece correndo, em meio a uma cidade em tons de cinza com fumaça, como visualizado na figura seguinte:

Figura 5 – *Frame* Bluesman

BLUESMAN (BACO, 2018, 02:21 segundos)

A cena da corrida é interrompida pelo encontro do jovem preto com um homem mais velho também preto (figura 6), no qual podem ser suscitados sentimentos de admiração e respeito.

Figura 6 – Segunda cena de *Bluesman*



Bluesman (Baco Exu do Blues, 2018, 01:12 segundos)

O corte dessa cena instaura um terceiro espaço, onde um homem preto expõe as características do elemento químico prata, como observados na figura a seguir:

Figura 7 – *Frame* Metáfora – Preto e Prata



Bluesman (Baco Exu do Blues, 2018, 01:35 segundos)

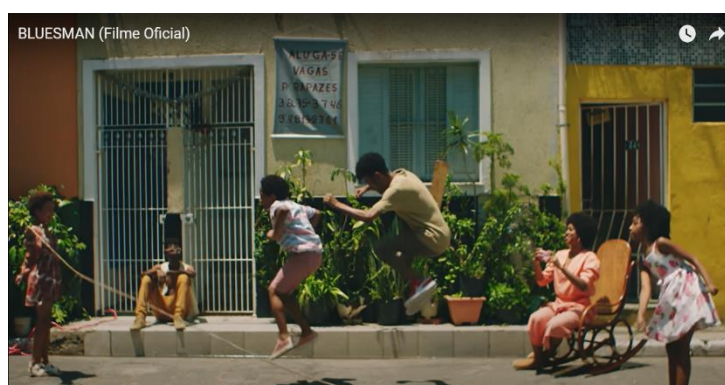
Nessa outra cena, são instauradas metáforas verbalizadas pelo personagem que nos remetem à vida útil do metal e à vida da população preta. Após isso, temos o retorno das vocalizações de Baco Exu do Blues com os versos “Nós vive pela prata, nós mata pela prata, nós protege a prata, nós negros somos pratas.”; esses versos são de uma canção posterior do álbum, intitulada “Preto e Prata”.

Assim, a sequência do videoclipe retorna ao espaço em tons de cinza. Nessas cenas, o jovem preto corre em meio à cidade, os *frames* de corrida instauram uma expectativa acerca das situações das quais esse jovem possivelmente estaria fugindo (a partir de uma interpretação sustentada em estereótipos sobre a população negra, um coenunciador poderia supor que o jovem estaria fugindo de situações violentas

e/ou ligadas à criminalidade). A quebra dessa expectativa se dá a partir das cenas posteriores; a primeira quebra ocorre quando o jovem encontra o senhor mais velho, a segunda no encontro do jovem com a religião e a terceira quebra ocorre a partir de uma corrida que o jovem faz em um bairro popular. A primeira quebra de expectativa relaciona-se ao afeto representado, a segunda à negação de uma certa religiosidade e a terceira à exposição de imagens desse jovem feliz com os populares.

A diferença entre a topografia, elemento espacial articulado à constituição da cenografia, instaurada em cinza para a posterior, com elementos coloridos e festivos, ocorre quando o *rapper* enuncia os versos presentes na primeira estrofe da canção. São versos enunciados enquanto o clipe dimensiona ambientes coloridos, festivos, com relações familiares sendo expostas, como apresentado na figura a seguir:

Figura 8 – *Frame Família*



*Bluesman* (Baco Exu do Blues, 2018, 03:35 segundos.)

Ao tornar subsequentes as duas cenas, o *rapper* apresenta o posicionamento que sustenta desde a letra da canção, conforme analisamos, determinando a própria configuração do videoclipe. Segundo Mozdzenski (2012), compreender como um artista elabora seu videoclipe parte do entendimento de que diferentes semioses compõem um videoclipe – como o visual, o sonoro e o verbal constroem a autoimagem do artista.

Nessa perspectiva, Mozdzenski (2012) propõe que a análise de um videoclipe pode ser estabelecida em três possíveis categorias, sendo os critérios caracterizados fundamentados na saliência de atributos que se destacam na organização e dinâmica de um videoclipe. Mozdzenski (2012) recorre ao termo saliência apresentado por Schimid (2007) em relação à saliência antológica, na qual algumas entidades sociais

atraem nossa atenção em processo visual. A partir disto, Mozdzenski (2012) apresenta as seguintes categorias: saliência na artisticidade, em que videoclipes usam técnicas experimentais do cinema; a saliência na ficcionalidade, em que os videoclipes narram uma história que complementa ou amplia os sentidos propostos pela letra da canção; e a saliência na performatividade, na qual se evidenciaria a “capacidade técnica” do artista, seja ela na dança ou como musicista.

Podemos supor que o videoclipe desenvolvido por Baco Exu do Blues relaciona-se com seu posicionamento discursivo e é instaurada no clipe as saliências da artisticidade e da ficcionalidade, esta compreendida segundo Mozdzenski (2012, p.62)

O uso da narrativa no videoclipe é um recurso bastante empregado como estratégia de produzir a autoimagem da artista. Os diversos tipos de histórias contadas (românticas, cômicas, engajadas, sensuais, polêmicas, aventureiras, violentas, etc.) operam para legitimar não apenas as emoções de que tratam as canções, mas principalmente a identidade da cantora ou da banda na cena musical: é uma artista romântica, cômica, engajada e assim por diante.

Já a saliência da artisticidade, segundo Mozdzenski (2012), reside na produção na qual a ideia central não é promover diretamente o artista, mas os efeitos artísticos desses videoclipes, produzido de forma bastante diversificada, por exemplo, pode-se utilizar uma sequência de imagens abstratas, ausência de pessoas físicas, combinação de luzes, movimentos, sons e a própria construção estética do videoclipe.

A cena enunciativa exposta através dos planos ilustrados nas figuras nesta análise configura a construção de um possível deslocamento em relação ao que se esperaria de um clipe ligado ao espaço discurso do *rap* nacional. Conforme Mozdzenski (2012), desde o início das análises do gênero videoclipe, na década de 1980, houve a observação da proliferação de papéis estereotipados. Nos videoclipes do gênero *rap*, Mozdzenski (2012) aponta que inicialmente mulheres pretas eram sexualizadas, e homens eram vistos como fortes e violentos.

Assim, os elementos instituídos na construção audiovisual de *Bluesman* alicerçam-se a um posicionamento discursivo, que se relaciona a um distanciamento instituído por Baco Exu do Blues. Após sua primeira canção e entendimento de sua voz artística, especialmente em *Bluesman*, a canção, a marcação do deslocamento ocorrem com a presença dos signos EU e ELES. A presença do signo EU institui a

instauração do *ethos* discursivo que se distancia, supostamente, de estereótipos que caracterizam tradicionalmente as canções de *rap* e ao referenciar o *blues* realiza-se um movimento de relacionar essa produção artística a um outro posicionamento do campo artístico-musical. Consoante esse deslocamento, a cenografia instaurada legitima a produção de uma identidade artística cujo mote principal é a quebra de expectativas em relação ao que dizer e como dizer em uma canção de *rap*.

A partir da análise da canção que inicia o álbum e de seu videoclipe, aprofundaremos nossas análises nas temáticas possíveis a partir das canções que estão na sequência do álbum. Para que seja possível discutir o efeito de ruptura com estereótipos que circulam e são difundidos no espaço do *rap* nacional, nossa próxima análise busca apresentar canções do álbum que partilham de uma mesma prática, a exposição das dualidades mentais que o enunciador consegue registrar ao longo das demais produções do álbum. Assim, no tópico seguinte faremos referência às canções “Queima minha pele”, “Me desculpe Jay-Z”, “Flamingos” e “Girassóis de Van Gogh” devido à convergência semântica que identificamos entre elas.

### 3.3 O *BLUES* E BACO EXU DO *BLUES*: EXPOENTES DE VULNERABILIDADES

Ao analisarmos o enunciado “Eu sou Exu do Blues”, afirmamos que o embreante eu é um elemento linguístico que dá posse à enunciação, que todo *eu* e *tu* são papéis indissociáveis na troca linguística, e desta forma todo *eu* é um *tu* em potencial (Maingueneau, 1997). Além do mais, apontamos em nossa análise que o eu presente nos enunciados remonta ao *ethos* dito, à autodesignação do enunciador como o próprio *blues*. Nossa observação propôs que a incorporação entre a entidade religiosa e o gênero musical *blues* traria abordagens de temáticas não “condicionantes”, por assim dizer, do espaço discursivo do *rap* nacional. Deste modo, nas investigações que seguem, pretendemos apresentar como os enunciados presentes em “Queima minha pele”, “Me desculpe Jay-Z”, “Flamingos” e “Girassóis de Van Gogh” partilham de uma mesma convergência semântica.

A partir dos pressupostos teórico-metodológicos de Maingueneau (2008), ao apresentar as dimensões discursivas sobre as quais um analista do discurso pode submeter seu objeto de pesquisa, propusemos compreender como esses elementos relacionam-se à competência discursiva. Segundo Maingueneau (2008), um sujeito

pode produzir enunciados filiados a esse ou àquele posicionamento, e um sujeito pode “dominar” um sistema de restrições, ou seja, um enunciador pode produzir discursos “inéditos” a partir de um sistema de restrições.

Nesse sentido, a formação discursiva delimita o dizível legítimo dentro de um discurso, já a competência discursiva constitui a capacidade de um sujeito de interpretar e produzir enunciados de acordo com o sistema de restrições alinhado à formação discursiva à qual ele se filia. Assim, produz-se um número de enunciados ao mesmo tempo em que se reconhece a incompatibilidade semântica em relação a outras formações discursivas de um determinado espaço discursivo.

Os enunciados inicialmente apresentados nesta seção são o prelúdio de um traço experiencial do *ethos* que vemos ser construído ao longo da audição de *Bluesman*, a canção. O enunciado “Eu sou Exu do Blues” (Baco Exu do Blues, 2018) trouxe à pesquisa a dimensão e incorporação do orixá Iorubá, sendo este um orixá da comunicação, que traz consigo a novidade; supomos que em *Bluesman* essa novidade residiria na presença das temáticas possíveis de serem desenvolvidas. Ainda na canção “Bluesman”, há o seguinte enunciado, que em nossa hipótese articula as temáticas possíveis de serem observadas no álbum e rompem de algum modo com os posicionamentos existentes, “Jovem Basqueat, meu mundo é diferente. Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente” (Baco Exu do Blues, 2018). A interdiscursividade observada em primeira instância será explorada nesses enunciados e nas canções posteriores presentes no álbum.

O produtor visual Jean Michel Basqueat é um artista considerado grafiteiro, que segundo Paola Micotti (2020), produzia grafites por *Nova York* reivindicando o protagonismo negro e indicando as raízes racistas da localidade. Ainda jovem, o grafiteiro ficou conhecido por desenvolver um projeto chamado “*Same old Shit*” – em tradução livre “sempre a mesma merda”, no qual ele e um colega escreviam pelas paredes da cidade de *Nova York* poemas filosóficos; já em 1980, participou do *Time Square Show* no qual expôs obras em que se repetiam alguns símbolos, como coroas e caveiras. Assim, segundo Roanna Azevedo (2021), o artista foi considerado o maior nome do neoexpressionismo, no qual os grafites com rostos afundados em formatos de caveira, com olhos e bocas grandes e abertas apresentavam duras críticas à desigualdade social e racial.



Em sua obra *Irony of the negro policeman*, uma de suas mais famosas, o artista produziu o seguinte grafite:

Figura 9 – *Irony of the negro policeman*



Basquiat (1982). Disponível em <https://uploads8.wikiart.org/images/jean-michel-basquiat/iron-new-york-of-the-negro-policeman.jpg!Large.jpg>

Ao trazer à constituição de seus enunciados a figura de Basquiat, é possível supor que Baco Exu do Blues estaria lidando com temas impostos (Maingueneau, 2008) no espaço do movimento *hip-hop*. A figura de Basquiat ressoa os temas compatíveis com produções discursivas do movimento *hip-hop*, visto que as obras do grafiteiro ressaltam as mazelas do racismo, violência e nulidade de sentimento do povo preto. Em paralelo a essa relação com os temas impostos, o enunciado de *Bluesman* – “eu sou um dos poucos que não esconde o que sente” (Baco Exu do Blues, 2018) – produz um sentido no qual os enunciados propostos por ele virão a tratar além das questões sociais também das questões emocionais (que não deixam de ser, em alguma medida, sociais), assim acionando um sistema de restrições compatível com o posicionamento que se reivindica.

Na canção posterior do álbum, intitulada “Queima minha pele”, é possível observar o modo como se produzem sentidos acerca das emoções. Nela, Baco divide a enunciação com cantor Tim Bernardes, da banda O terno; suas produções partilham com *Bluesman* o mesmo campo discursivo, o artístico-musical, e o espaço discursivo ao qual Tim Bernardes tem seus enunciados associados são os da música popular

brasileira; suas produções possuem temáticas introspectivas, profundas e ligadas às questões existenciais. A canção “Queima minha pele” se inicia com um solo de piano; como apontado nesta dissertação, os solos de piano e as guitarras são características instrumentais do gênero musical *blues*. Ao constituir o *ethos* dito em “Eu sou Exu do Blues” (Baco Exu do Blues, 2018) e consoante à apresentação do solo percebemos que tal construção remonta à ideia clássica do *blues*, bem como ao mundo ético que se costuma associar a esse gênero.

Após o solo de piano, há a enunciação dos versos “Amor, você é como o sol/ Ilumina meu dia, mas queima minha pele”; enunciados exclusivamente por Tim Bernardes, que ao repetir “queima minha pele” como um eco e em uma progressão rítmica produz um sentido relacionado ao grito. Essa possível semelhança retoma uma característica do *blues*, o *looping*, e, nesse caso, a repetição dos versos junto à ascensão dos tons de piano possibilitam sentidos como medo ou desespero. Consoante ao que Pinheiro e Maciel (2011) apresentam, o *blues* é um estado de espírito, e a música dá voz a ele; sendo essa um lamento, um desespero, emoção ou diversão.

Com a enunciação associada a um grito inicial em “Queima minha pele”, segunda canção do álbum *Bluesman*, pretendemos estabelecer que essa canção inicia uma confluência semântica, por assim dizer, que será reverberada em outras canções e em muitos trechos sendo enunciada exclusivamente por esse *ethos* dito, “Eu sou Exu do blues” (Baco Exu do Blues, 2018). A confluência semântica a que nos referimos é construída a partir de dualidades emocionais acionadas nos enunciados, enunciados esses iniciados com os seguintes versos de “Queima minha pele”: “Queria largar teu corpo, mas ele é tão bonito”; “nosso amor era tudo/ espero que você se recorde” ou ainda nos versos “Não sou o homem que você sonhava/ Mas queria ser o homem com que você sonhava” (Baco Exu do Blues, 2018). Esses versos instauram uma dualidade, pois sua construção alicerça-se em elementos linguísticos que provocam tal sentido. Ora a conjunção adversativa “mas”, ora os verbos como “era, sonhava” e ainda a presença do advérbio de negação “não” constituem esse efeito. Nisso podemos lembrar mais uma das características regularmente vinculadas ao *blues*, a instabilidade emocional.

Ao propormos que um enunciado em específico de “*Bluesman*” e “Queima minha pele” apresentam um traço do caráter do enunciador – que se associa a uma das dimensões postuladas por Maingueneau (2020), sendo ela a dimensão experiencial – o predicado “vulnerável” pode ser atribuído a esse *ethos* que se constitui, e isso se observa em outros enunciados relacionados à vulnerabilidade emocional. Propomos neste ponto de nossa análise apresentar os enunciados das canções citadas inicialmente neste tópico. Ainda em “Queima minha pele”, tal traço de caráter pode ser observado em “Eu engoli minha vaidade pra dizer volta para mim/ mesmo sabendo que você me faz tão mal” (Baco Exu do Blues, 2018); ainda em enunciados presentes em “Queima minha pele”, temos itens lexicais como: medo, difícil, insegurança, disfarce e intensidade, que podem vir a compor, em alguma medida, uma atmosfera de instabilidade emocional.

Maingueneau (2008) postula que vocábulos isoladamente não constituem uma análise pertinente, porém, se os considerarmos como constituintes de um sistema de restrições acionado pelo posicionamento ele torna-se uma dimensão discursiva pertinente em análise. Quando apresentamos que um traço de caráter do *ethos* é a vulnerabilidade, os elementos linguísticos como os verbos, as conjunções, adjetivos e advérbios apresentados anteriormente constituem a forma como entendemos os efeitos de sentido propiciados por eles.

Assim, a observação do vocabulário tornou-se pertinente quando ainda na canção “Bluesman” nos atentamos ao enunciado “Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente/ eu choro sempre que eu lembro da gente/ lágrimas são só gota, o corpo é enchente” (Baco Exu do Blues, 2018). O atributo que propusemos anteriormente (a vulnerabilidade, exposta nos versos pelos elementos ‘sente’, ‘choro’, ‘lágrimas’) virá a reverberar em canções posteriores, como em Minotauro de Borges. Nossas análises citariam antes os enunciados de “Me desculpe Jay-Z”, que seria a canção posterior a “Queima Minha Pele”, porém, a audição dos seguintes enunciados “Eu bebo da depressão até que isso me transborde/ Vencer me fez vilão, eu sou Minotauro de Borges” e “Bebo da depressão/ Vivo a depressão (bebo sim, sempre, todo dia” nos direciona a significar todos os enunciados apresentados nas canções anteriores a Minotauro, e assim possivelmente compreender que as quatro canções selecionadas partilham de uma mesma confluência semântica.

Ao identificarmos, na canção “Bluesman”, o *ethos* dito como o “Eu sou Exu do blues”, e sua corporalidade como heterogênea, a doença psíquica seria um dos componentes dessa construção de *ethos*. Além do funcionamento desse traço de caráter, em Minotauro de Borges, ainda há o seguinte enunciado “Eu sou Minotauro de Borges” (Baco Exu do Blues, 2018), uma autodesignação que remete ao elemento da mitologia grega, em um movimento de intertextualidade externa; além do mais é mencionada na mesma canção a artista pop norte-americana Britney Spears nos versos “Como Britney em 2007/ meio incompreendido” (Baco Exu do Blues, 2018). Embora se trate de uma referência a uma artista pop, distante, à primeira vista, do mundo ético do *rap*, estabelece-se um vínculo com a regularidade semântica do álbum, pois Britney é uma pessoa pública que em 2007 teve sua saúde mental em tratamento duramente exposta nos veículos midiáticos.

O verso “Eu bebo da depressão”, anteriormente citado, instaura e direciona como podemos compreender os sentidos explorados pelos enunciados que constituem uma rede semântica diante desse traço do *ethos*. Os sentidos produzidos pelo *ethos* dito, o exu do blues, ao direcionar que em sua corporalidade há um traço psicológico, a depressão, faz com que se ressoem as características da doença. Um estudo intitulado *Aspectos neurológicos da depressão*<sup>10</sup>, proposto pela doutora em psiquiatria Marcia Rozenthal (2004), em parceria com Jerson Laks, coordenador do Centro de Doenças de Alzheimer da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e Eliaz Engelhart, coordenador do Instituto Neurológico (UFRJ), conceitua depressão como um transtorno mental do humor, no qual o metabolismo apresenta um déficit em seus níveis hormonais. Os autores mapeiam pesquisas realizadas por meio de exames de imagem realizados em pacientes nos quais alterações tanto cerebrais como em glândulas, como as amígdalas, propiciam uma nova hipótese aos estudos, já que essas glândulas, segundo os pesquisadores, estão intimamente ligadas ao aprendizado emocional dos seres humanos. Além disso, afirmam que um paciente diagnosticado com o transtorno apresenta sentimentos de tristeza, desesperança, e que esses sentimentos são construídos por fatores orgânicos, psicológicos e ambientais.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rprs/a/CLYL7Tmqw7vjWbCRJndzMSJ/?format=pdf&lang=pt>  
Acesso em 01/04/2022.

Em relação à quarta canção do álbum, observa-se que só após os versos de “Queima minha pele” e “Me desculpe Jay-Z” o enunciador, que se autodesignara como Exu do *blues*, sente-se seguro em enunciar que a instabilidade emocional exposta por ele é fruto de um transtorno psíquico. Não incluiremos em nossa análise todos os enunciados presentes em “Minotauro de Borges”, pois acreditamos, e posteriormente demonstraremos, que eles representam uma segunda faceta do *ethos* construído.

Ao analisar as canções “Bluesman”, “Queima minha pele” e alguns enunciados de “Minotauro de Borges”, retomamos então os enunciados de “Me Desculpe Jay-Z”. A canção é uma composição de Baco, apresenta um solo de guitarra desenvolvido por Eduardo Grassi e tem uma participação da cantora 1LUM3, que, segundo Cleber Facchi<sup>11</sup> (2018), é um dos grandes nomes do novo *Rhythm & Blues* brasileiro. A enunciação dos versos iniciais de “Me Desculpe Jay-Z”, diferentemente de “Queima minha pele”, ocorre de forma partilhada: tanto Baco quanto 1LUM3 enunciam os versos “Eu não gosto de você, não quero mais te ver/ Por favor, não me ligue mais/ Eu amo tanto você, sorrio ao te ver/ Não me esqueça jamais” (Baco Exu do Blues, 2018). Assim, os versos da primeira estrofe são construídos a partir da dualidade do desejo do enunciador, condicionada pela instabilidade de sua saúde psíquica.

Conforme discutimos em outro momento desta dissertação, as produções discursivas, para apresentarem uma temática compatível ao espaço discursivo do *rap* nacional, devem convergir semanticamente por temas como: racismo, desigualdades sociais etc. Em contrapartida, os temas instituídos em *Bluesman* serão temáticas heterogêneas, não necessariamente “compatíveis” com esse espaço, sendo um dos temas a depressão, sobretudo, no processo de constituição do *ethos*. Nesta análise, a depressão associa-se à tristeza e à oscilação de humor, e nos enunciados expostos anteriormente, a presença de sentimentos duais pode ser observada em “não gosto” e “não quero”, que se entropõem às construções “amo tanto você” / “sorrio ao te ver”. Além dessa dualidade, os enunciados “procuro um motivo para sair da cama e melhorar minha autoestima” (Baco Exu do Blues, 2018) configuram expoentes da condição psíquica, denotando desesperança em relação ao aspecto socioemocional.

Em “Me desculpe Jay-Z”, os versos “Não me ligue, mas a vida tá meio difícil/ não sei o que fazer/ Tá tudo confuso como meus sonhos eróticos com a Beyoncé/ Me

---

<sup>11</sup> Texto disponível em: <http://musicainstantanea.com.br/1lum3-linhas-tortas/>. Acesso em 02/04/2022

desculpa Jay-Z, queria ser você/ Minha vida tá chata, quero enriquecer”, referem-se ao *rapper* americano Jay-Z no que concerne ao relacionamento amoroso com a cantora pop Beyoncé e à condição financeira; o casal em questão configura-se como uma família bem sucedida no cenário artístico estadunidense, e a maneira como essa menção é realizada reforça o efeito de que o enunciador da canção não se recusa a expor sua instabilidade emocional, mesmo que seus desejos possam vir a ser avaliados negativamente, como decorrência de inveja ou algo similar. Ainda na canção analisada, há a presença do seguinte verso “Tenho medo de me conhecer”, que contempla ainda a corporalidade heterogênea apresentada pelo *ethos* dito.

A próxima canção inserida em nossa análise é “Minotauro de Borges”. Como já adiantado, alguns versos da canção relacionam-se constitutivamente ao traço de caráter que constitui o *ethos* de vulnerabilidade emocional que temos apresentado nesta seção. Nossa análise almeja apresentar como “Minotauro de Borges” é uma das canções fundamentais para compreendermos a elaboração do álbum *Bluesman*, pois esse é o segundo álbum do *rapper* e nele há a consolidação de certo deslocamento concernente às temáticas que são comumente circulantes nos discursos dos *rappers* no cenário nacional, como questões raciais e socioeconômicas. Ainda no que se refere ao atributo de vulnerabilidade, vinculado à doença psíquica, optamos por trazer para a análise estes enunciados: “Bebo da depressão, bebo, sim, sempre, todo dia” e “Vencer me fez vilão, sou Minotauro de Borges” (Baco Exu do Blues, 2018).

A princípio, os enunciados apresentam uma heterogeneidade mostrada, pois aludem, em um movimento de intertextualidade externa, a narrativas de dois campos diferentes do artístico-musical, o da mitologia e o da literatura. A referência ao mito de Minotauro pode ser concebida de acordo com as proposições de Juanito de Souza Brandão, em *Mitologia Grega* (2001): “[...] o mito é como uma *metalinguagem*, já que é uma segunda *língua* na qual se fala da primeira”. De acordo com o autor, para compreendermos o mito, devemos nos pautar nas seguintes informações: Creta era uma ilha grega que possuía grutas e cavernas; a descida de um indivíduo a elas simbolizaria seu fim, ou seja, a morte; e o êxito de um reino, nesse contexto, era ligado aos sacrifícios oferecidos aos deuses.

Brandão (2001) explica que Minos, filho de Zeus e Europa, ou Rei de Astérior e Europa, alegou em uma disputa familiar que Creta lhe pertencia. Em um rito para

comprovar sua afirmativa, propôs aos deuses um sacrifício e que concederia o bem que desejasse em honra a Poseidon. Para conceder-lhe a “graça”, Poseidon ofereceu-lhe um touro, com características únicas: quando este saísse do mar seria sacrificado em honra a Poseidon. Como o touro simbolizava a fecundidade e felicidade, Poseidon apresentou um touro com características diferentes dos demais, forte, branco. Minos, encantado com as características do animal, não finalizou o sacrifício do touro.

Minos, ao não sacrificar o touro, promove em Poseidon uma reação à negativa. Poseidon então fez com que a esposa de Minos se apaixonasse pelo touro, tendo sido fecundada e concebido um filho dessa união. Nasce, então, um ser dividido entre características humanas e animais. Minos alojou-o então em uma caverna, na qual eram apresentadas soluções para a morte da criatura, todas as pessoas que desciam até a gruta não retornavam e foi-se então pensado que o ser teria dons espirituais para lidar com violências. Segundo Brandão (2001), a figura de Minotauro deve ser entendida como um ser híbrido; ele representaria o espiritual em luta com as violências que a comunidade exercia sobre ele ao tentar matá-lo.

Já em sua releitura de Minotauro, em seu conto “A casa de Astérion”, Borges, diferente das descrições mitológicas, aciona uma reflexão sobre solidão, diálogo e descrição de pensamentos, explorando um personagem que institui um sentido significativo no qual a prisão não é relacionada ao ambiente social, mas ao ambiente psíquico do sujeito. Em sua obra, Borges elabora um narrador em primeira pessoa, o próprio Minotauro, que em diversos momentos relata como os outros o veem quando olham seu rosto. Desse modo, os sentidos possíveis nessa intertextualidade se encontram na convergência semântica da instabilidade emocional e em determinadas relações religiosas. Brandão (2001) representou o mito como uma relação intrínseca à religiosidade; é importante ressaltarmos que “Eu sou Exu do Blues” também promove um diálogo entre as questões de sua religiosidade e a sociedade. É numa dualidade que propicia questões emocionais profundas, que reverberam o traço do *ethos* que identificamos nesta análise, a sensação de descontentamento com todas as vivências experienciadas por esse *ethos dito*, “Exu do blues”, junto à forma como a sociedade olha, de forma geral, a figura do orixá Exu, em um complexo processo de resignificação dentro do espaço discursivo do *rap* nacional.

Compondo ainda o *corpus* dessa exposição de vulnerabilidades, consideramos que participam dessa mesma constituição Flamingos e Girassóis de Van Gogh, que selecionamos como os enunciados que encerram a exposição da condição psíquica, visto que apresentam enunciados que expõem o modo como o sujeito representa as suas relações amorosas.

Em “Flamingos”, uma canção assinada por Baco Exu do Blues, apresenta-se a instabilidade emocional da seguinte forma: “Me deixe viver ou viva comigo/ Me mande embora ou me faça de abrigo” (Baco Exu do Blues, 2018). Tais versos são enunciados exclusivamente pelo trio paraense Tuyó, assim como em “Queima minha pele”, quando Baco propôs um *featuring* com Tim Bernardes. Em “Flamingos”, o trio convidado canta os versos apresentados anteriormente, versos que também finalizam a canção. As estrofes cantadas posteriormente constroem uma narrativa na qual um casal apresenta ora momentos em que a relação se encontra estável, ora momentos em que se suscita um distanciamento:

Te amo aqui mas te amo em outros lugares/ Louvre em Paris, me embriaguei, alguém me pare/ Amor, senta firme, me faz favor, não pare/ Coração partido, espero que cê repare/ Meu tênis branquíssimo espero que cê repare/ Te procurei em outros corpos, Aprendi, pares são pares (Baco Exu do Blues, 2018)

Supomos, deste modo, que a instabilidade emocional também perpassa pelas questões lírico-amorosas, constituindo-se como parte integrante das condições da vulnerabilidade. Se em “Flamingos” o lírico-amoroso é possível de ser associado à separação, em “Girassóis de Van Gogh” esse encontro amoroso com dificuldade de ser mantido em uma linearidade encontra a liberdade como premissa.

Em “Girassóis de Van Gogh”, canção escrita por Baco, seus enunciados iniciais apresentam a seguinte construção: “Te engravidado toda noite/ Só para ver o sol nascer”. Se o gênero musical *blues*, em sua corporalidade, pode, de acordo com Garcia (1997), associar-se a todos os sentimentos possíveis, o possível conflito amoroso instaurado em “Flamingos” reaparece em “Girassóis” como um dado esperançoso.

Em diversas culturas a gravidez relaciona-se à esperança/ ao renascimento; na canção, a gestação apresenta-se como suporte vital. Porém, em uma enunciação posterior, há uma retomada dessa questão, explorada por Baco nos enunciados: “Não quero mais dormir do seu lado/ Prefiro ficar acordado, guarda seu resto pra lembrar



de você” (Blues, 2018), já em prenúncio de que essa relação se encontra em um possível rompimento.

Consoante ao posicionamento que Baco instaura, há no título da canção uma manifestação da heterogeneidade mostrada, visto que se alude à obra do artista Van Gogh. Trata-se de um pintor que, segundo Elaine Oliveira Souza<sup>12</sup>, em seu trabalho de conclusão de curso, “O processo criativo e o Transtorno Depressivo em Van Gogh” (2017), foi o pioneiro do expressionismo; a pesquisadora aponta que suas obras são marcadas por estudo das cores e técnicas instituídas, e que a mudança para Paris em 1885 e sua internação em uma clínica psiquiátrica modificaram a forma de constituir suas obras. Segundo Elza Maria da Costa Brito Lacerda<sup>13</sup>(2009), à medida que a doença psíquica depreciava o artista, era observada em suas obras a variedade de tons amarelados. A figura a seguir apresenta uma das obras do artista, à qual a canção de Baco Exu do Blues se refere:

Figura 8 – Girassóis de Van Gogh



*Still Life - Vase with Fifteen Sunflowers* - Van Gogh (1889) Disponível em:

<https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/still-life-vase-with-fifteen-sunflowers-1888-1>

<sup>12</sup> Texto disponível em:

[https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/38194/3/ProcessoCriativoTranstorno\\_Souza\\_2017.pdf](https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/38194/3/ProcessoCriativoTranstorno_Souza_2017.pdf)  
Acesso em 05.04.2023

<sup>13</sup> Texto Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Luciane-Sande-De-Souza/publication/236176693\\_Alteracoes\\_posturais\\_e\\_equilibrio\\_em\\_crianca\\_com\\_tumor\\_no\\_vermis\\_cerebelar\\_-\\_resultados\\_pos-operatorios/links/00b7d516df69768c9a000000/Alteracoes-posturais-e-equilibrio-em-crianca-com-tumor-no-vermis-cerebelar-resultados-pos-operatorios.pdf#page=16](https://www.researchgate.net/profile/Luciane-Sande-De-Souza/publication/236176693_Alteracoes_posturais_e_equilibrio_em_crianca_com_tumor_no_vermis_cerebelar_-_resultados_pos-operatorios/links/00b7d516df69768c9a000000/Alteracoes-posturais-e-equilibrio-em-crianca-com-tumor-no-vermis-cerebelar-resultados-pos-operatorios.pdf#page=16)  
Acesso em 05.04.2023

Souza (2017) afirma que Eva Heller desenvolveu uma pesquisa na qual tentou associar cores aos sentimentos. Das 2000 pessoas participantes, 6% escolheram o tom amarelo e os sentimentos associados foram egoísmo, inveja, avareza; segundo apontado por Souza (2017), o amarelo é uma cor ambígua, podendo ainda ser associada a sentimentos livres.

Baco (2018), após instaurar discursivamente a dualidade da relação amorosa, encerra “Girassóis de Van Gogh” com os seguintes versos: “Somos livres como girassóis de Van Gogh”. Com isso, o caráter da instabilidade emocional é acionado novamente, já que uma similar abordagem temática é reforçada pela referência a produções de outros campos. Consoante nossa análise da canção *Bluesman*, na qual foi possível constatar que o *ethos* dito do enunciador seria o próprio Exu do *blues*, Baco (2018), em entrevista às repórteres Amanda Cavalcanti e Larissa Loidan<sup>14</sup>, ao site Nosey, afirma que “A ideia inicial era ter um disco de *blues* sem tocar *blues*. Eu fui pegando pelo sentimento, internalizei muito os discos de blues que eu mais gostava e esperava sentir o que eles estavam tentando passar com a música”.

Assim, nessas últimas análises, ao sustentarmos que o *ethos* dito seria o Exu do *blues*, e que um de seus traços de caráter residiria na instabilidade emocional, buscamos demonstrar que os temas, vocábulos e o modo de enunciação constituíram papel fundamental na dimensão experiencial do *ethos*. O tema e modo de enunciação que as canções analisadas instituem e reforçam, enquanto *ethos* mostrado, uma discursividade instaurada pelo pronome EU ainda nos versos iniciais de *Bluesman*, a canção-título, e que perpassa pelos enunciados selecionados em outras canções.

Nosso percurso analítico focalizou, até o momento, a dualidade mostrada em *Bluesman*; nas canções analisadas neste tópico, abordou-se principalmente o ‘eu’ e seu traço de instabilidade emocional; já o ‘eles’, outro elemento de uma contraposição instaurada desde a faixa-título, será focalizado com mais profundidade nas próximas análises, que se referirão às canções: “Kanye West da Bahia”, “Preto e Prata” e “BB KING”. Além disso, buscaremos aprofundar a discussão acerca da corporalidade do *ethos* em questão.

---

<sup>14</sup> Texto disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/wj3xex/baco-exu-do-blues-fala-das-inspiracoes-que-fizeram-bluesman>

### 3.4 O “ELES” NAS CANÇÕES DE *BLUESMAN* E A “FACÇÃO CARINHOSA”

Maingueneau (2008), ao desenvolver seu aporte teórico-metodológico sobre competência discursiva, conceituou que os enunciados produzidos por um sujeito estão submetidos a um sistema de restrições específicos que possibilitam que o enunciado produzido participe deste ou daquele discurso e que o sistema de restrições semânticas apresenta operadores de individuação que fixam critérios para que um texto se distinga de outros conjuntos de textos (Maingueneau, 2008). Além disto, o autor pontuou que produzimos discursos de acordo com a familiaridade com um conjunto finito de enunciados bem formados pertencentes a uma formação discursiva, e a partir da inscrição nessa formação seu enunciador poderá produzir um número finito de enunciados inéditos.

Em nossos primeiros tópicos de análises consideramos os sentidos produzidos a partir da audição e visualização do videoclipe *Bluesman*, sua cena de enunciação e algumas canções que consideramos pertencerem a uma convergência semântica, orientando-se pelos versos da primeira estrofe “Eu sou Exu do Blues” e “Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente”. Essas enunciações com predominância do pronome “eu” possibilitaram visualizarmos a aproximação entre o orixá Exu e o gênero musical *Blues*, e sobretudo a recorrência do *ethos* dito, quando o enunciador fala de si explicitamente e o *ethos* mostrado quando analisadas as canções em que uma exposição dual e vulnerável dos sentimentos foi o enfoque da análise.

Consideramos que ao enunciar “Eu sou Exu do Blues”, a aproximação entre campos discursos diferentes possibilitou uma produção discursiva com abordagem temática aparentemente livre ou sem o condicionamento do espaço discursivo do *rap* nacional; e a partir da canção inicial *Bluesman*, com os versos citados anteriormente, foi possível mapear uma convergência semântica na qual o *ethos* mostrado configura-se em uma atmosfera de instabilidade emocional. Assim, os enunciados selecionados no capítulo anterior desta pesquisa apresentaram uma temática que ansiava entre o que os ouvintes da comunidade querem/esperam ouvir/visualizar em uma canção e/ou videoclipe de *rap* e os traços emocionais característicos do enunciador.

Quando se refere às projeções de outrem, o *rapper* demarca em sua enunciação o pronome “eles”, por exemplo, no verso “Eles querem um preto com arma

para cima” (Baco Exu do Blues, 2018); desta maneira o pronome “eles” faz emergir uma ambiguidade em nossas análises, o eles podendo ser entendido em uma primeira aproximação como fruto da interincompreensão em vista dos estereótipos que circulam e são reproduzidos em relação à comunidade negra, em especial nos gêneros musicais, ou o outro sentido possível podendo ser relacionado à forma como o *rapper* Baco Exu do Blues se inseriu no espaço discursivo do *rap* nacional.

Ainda em nossa análise anterior, apresentamos que a cena de enunciação instaurada no videoclipe, de acordo com Maingueneau (2015), relaciona-se a um quadro e a um processo, e o discurso pressupõe esse quadro para validar-se progressivamente, a partir das marcações dos pronomes eu e eles. No videoclipe as marcações que pudemos associar aos pronomes apresentam espaços distintos, com cenografia relacionada à estruturação da fotografia, elemento audiovisual demarcado pelas cores cinzas e o suspense instaurado quando se remonta ao eles. Ainda na instauração da cena as cores e celebrações remetem aos momentos de festividade.

A partir da análise da cena de enunciação do videoclipe *Bluesman* e da identificação de que o mote principal é a quebra de expectativas desenvolvidas nele, buscaremos nesse momento retomar uma metáfora existente em *Bluesman* para discutir em nossas análises como “*Kanye West da Bahia*”, “*Preto e Prata*” e “*BB King*” constituem certa apresentação do “eles” nas canções. Para isto, retornaremos aos estudos acerca da cena de enunciação ainda no videoclipe *Bluesman*, quando se insere uma metáfora sobre os elementos químicos ouro e prata.

No videoclipe, a metáfora enunciada por um personagem preto é inserida na construção fotográfica no 1m e 31s do videoclipe, após uma cena de admiração entre um jovem e um homem preto, como apresentado nas figuras a seguir:

Figura 10 – Frame – admiração.



*Bluesman* (Baco Exu do Blues, 2018, 1m e 31s)

Figura 11 – Apresentação metáfora



*Bluesman* (Baco Exu do Blues, 2018, 1m e 32s)

O texto enunciado pelo senhor preto é construído da seguinte forma:

A prata é um metal com poder de reflexão muito elevado, do latim “argetum”, significa brilhante. Nossa pele é prata, ela reflete luz. Um brilho tão intenso que eu me pergunto, por que o ouro é tão querido? E a prata subvalorizada? Alguns hão de responder que é pela prata ser encontrada com maior facilidade. Reflita: O Brasil tem uma população de negros maior que a de brancos, temos menos valor por ser maioria? A ironia da maioria virá minoria. A prata é um metal puro, eu realmente não entendo a necessidade pela procura do ouro.

A metáfora constituída a partir dos elementos químicos ouro e prata é inserida no videoclipe na passagem que demonstra a fabricação de joias por dois homens pretos e já na fotografia seguinte, em que o jovem apresentado como protagonista do *videoclipe* aparece em meio à nevoa pela cidade. Os sentidos tornam-se possíveis, para esta análise, a partir da metáfora e consoante ao enunciado “Nossa pele é prata, ela reflete luz” (Baco Exu do Blues, 2018), no qual ocorre a marca linguística que referencia a comunidade preta, pela presença do pronome demonstrativo *nossa*, podendo supor que a utilização do pronome inclui o senhor preto que enuncia a metáfora, o protagonista do *videoclipe*, o próprio enunciadore que se instaura na canção, a partir do verso “Eu sou Exu do Blues”, e os possíveis ouvintes/espectadores.

A utilização do pronome destacado remonta aos estudos propostos por Maingueneau (1997) em relação aos pronomes eu e tu, no qual devemos considerar que o pronome “*nossa*” é determinado pela gramática normativa como a 1ª pessoa do plural, constituído pela presença dos pronomes de 1ª e 2ª pessoa do singular, eu e tu. Maingueneau (1997) aponta que os pronomes eu e tu são indissociáveis e reversíveis,

ou seja, todo eu é um tu em potencial, e todo tu é um eu em potencial. Segundo a pesquisa proposta por Aluiza Alves de Araújo, Sara Alexandre Ferreira e Francisco de Assis Pereira da Silva, no artigo “Vida Nossa ou vida da gente: um estudo variacionista dos pronomes possessivos de 1ª pessoa do plural”, o pronome possessivo “nosso” e suas variações devem ser investigados na construção sintática em forma de posse em função do tamanho de um grupo, em função da posição do possessivo, do tipo de posse, e somado às questões sociais como gênero, sexo e faixa etária.

Em nossos escritos, propusemos analisar o pronome a partir da perspectiva de posse de um grupo, sendo eles as pessoas pretas, a partir da fotografia explorada no videoclipe, apresentada no tópico sobre cena de enunciação, em que se pode dimensionar a pluralidade, a vivacidade de pessoas pretas e a harmonia em comunhão social. Para percebermos a constituição da metáfora remontamos aos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022), que em pesquisa realizada apresentaram a seguinte informação: 45,3% dos brasileiros entrevistados declararam-se pardos e 47,1% pretos. Baseando-se nos dados apresentados e na utilização do pronome “nossa” na enunciação da canção, podemos supor que o *ethos* dito e mostrado no álbum considera os ouvintes como parte constituinte da comunidade preta.

Ao elaborar a metáfora da contraposição entre ouro e prata para constituir a relação entre pessoas pretas e a prata devemos remontar aos estudos sobre expansão territorial e metais. Segundo os pesquisadores Gustavo Duarte de Souza, Mônica Aparecida Rodrigues, Priscila Pereira Silva e Wendel Guerra (2012), do Instituto de Química da Universidade Federal de Uberlândia, em seu artigo “Prata: Breve Histórico, propriedades e aplicações”, a prata foi um dos primeiros metais a serem manipulados pelo homem, assim como o ouro e o cobre. Os alquimistas acreditavam que o ouro era um metal perfeito, e o brilho da prata era um fator característico para sua exploração.

Na Grécia Clássica, a prata era o elemento mais caro e fora explorado até a descoberta do Mundo Novo; segundo os autores a prata é um elemento resistente a corrosão, embora não seja abundante, seu brilho perde-se em contato com ar e pode ser recuperado a partir de um processo de reclusão do metal. A enunciação dos versos “Um brilho tão intenso que eu me pergunto, por que o ouro é tão querido? E a prata subvalorizada? Alguns hão de responder que é pela prata ser encontrada com

maior facilidade” nos remonta à associação da pessoa preta à prata a partir de outro elemento sintático, o verbo *ter*. Apresentado na metáfora no enunciado “[...] temos menos valor por ser maioria?” (Baco Exu do Blues, 2018), o verbo conjugado na primeira pessoa do plural inclui novamente os elementos dêiticos pessoais eu + tu.

Segundo Maingueneau (2020), a apreensão do *ethos* discursivo como noção híbrida (sócio-discursivo) possibilita refletir como os sujeitos aderem ao universo configurado pelo locutor. Desta maneira, o autor apresenta a seguinte teorização

O poder de persuasão de um discurso resulta, então, em boa parte, do fato de ele levar o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, mesmo muito esquemático, investido de valores historicamente especificados: as “ideias” suscitam a adesão do leitor porque a *maneira de dizer* implica *uma maneira de ser* (Maingueneau, 2020, p. 14)

O processo de identificação do enunciatário com enunciador-fiador se dá no espaço discursivo do *rap* nacional a partir de seu surgimento e forma de propagação; lembremos, o *rap* surge no Brasil a partir dos movimentos que incluíam as pessoas consideradas minorias no centro de São Paulo, e isso se desdobra na forma como ocorreu a propagação nas periferias e quais temas eram explorados. Dessa forma, consoante à adesão do mundo ético instituído pelo *ethos* no álbum, o sistema de restrições semânticas define a identidade desse discurso, delimitando o dizível e constituindo a identidade do posicionamento do enunciador.

Desta maneira, ao significarmos que a metáfora remonta às questões sociais vivenciadas pela comunidade negra, e que as canções selecionadas partilham de um mesmo sistema de restrições que convergem semanticamente, esse elo dar-se-á a partir de um plano discursivo da semântica global, sendo ele os temas. No espaço discursivo do *rap* nacional consolidaram-se como temas impostos elementos como racismo, condições sociais e exploração do povo preto.

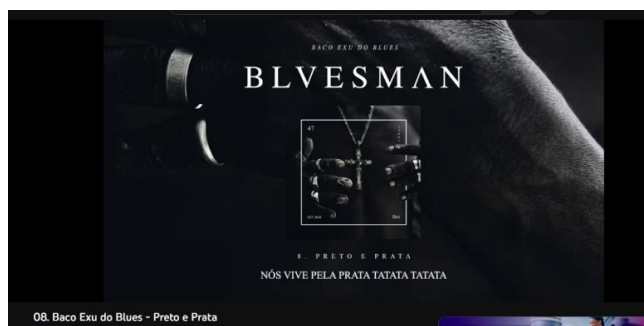
A metáfora enunciada pelo senhor preto e constituída a partir das comparações e questionamentos acerca do ouro e prata (pessoas brancas e pessoas pretas) produz um efeito de sentido questionador acerca da prevalência em adesão ao ouro, e como a prata (as pessoas pretas) como maioria em um grupo social tornam-se minorias nos processos de acessibilidade às ações dignas de um Estado. Como se nota, essa constituição temática alinha-se às restrições semânticas das quais o enunciador nas canções analisadas anteriormente queria distanciar-se.

Essa tomada temática marcada na constituição do videoclipe por uma metáfora e possivelmente desenvolvida mais em duas outras canções permite significar que o posicionamento do enunciador fora constituído na construção de uma identidade na qual valoriza os feitos da comunidade negra e questiona a forma como os estereótipos foram cristalizados na sociedade.

Segundo Maingueneau (2020), esse feito ocorre, pois o fiador do discurso pode levar o destinatário a se identificar com o movimento investido nos valores historicamente especificados, no qual sua enunciação suscita uma forma de adesão, que, por sua vez, podemos dizer que ocorre, pois de certa forma o enunciador desse discurso consegue interpretar e produzir enunciados de acordo com o sistema de restrições semânticas que dominam, por assim dizer, o espaço discursivo do *rap*, e que a partir da familiaridade com os discursos e domínio poderão ocorrer enunciados inéditos ligados a determinada formação discursiva.

Nesse contexto, os enunciados produzidos na metáfora apoiam-se em algo já consolidado no espaço discursivo do *rap* nacional, visto que retomam temas pertinentes a esse espaço. A canção Preto e Prata<sup>15</sup>, sendo ela a oitava canção do álbum, marca linguisticamente a ambiguidade discursiva instaurada a partir do pronome de 3ª pessoa do plural “eles”. Em sua audição, tanto na plataforma de *streaming Spotify* quanto no *Youtube*, a canção é visualizada a partir da fotografia de Helen Salomão, como as demais fotografias que são apresentadas; nela há a figura de um homem preto enquanto toca seu tronco e em suas joias, como podemos observar na figura a seguir:

Figura 12 – Preto e Prata.



Baco Exu do Blues (2018)

<sup>15</sup> Canção para visualização disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g0i-b1OiTzc> Acesso em 02/10/2023



Os enunciados iniciais da canção novamente remetem à presença dos pronomes pessoais, no enunciado em questão há “Nós vive pela prata tá (6x)/ Nós mata pela prata tá (6x) / Protegemos a prata tá (6x)/ Nós negros somos prata tá (6x)” (Baco Exu do Blues, 2018), enquanto inicialmente são ecoados os *beats*, ora já sinalizados nessa dissertação, que remetem aos movimentos de aceleração de passos. Após a enunciação dos versos há a marcação linguística “tá”, uma onomatopeia que nos remete aos barulhos de tiros. Assim, na enunciação o pronome nós, associado aos verbos e à onomatopeia, nos permite pensar em um processo de significação em que há uma forma de violência. O pronome “nós” constitui-se como 1ª pessoa do plural, podendo supor que o *ethos* dito novamente retoma a metáfora acerca da prata e ouro, sendo a prata as pessoas pretas.

Essa marcação do pronome pessoal nós, que demarca a presença do pronome de 1ª e 2ª pessoa do singular no discurso, constitui um posicionamento no qual tanto o enunciador quanto seus ouvintes configuram-se como pertencentes à comunidade preta; como enunciado na canção partilham de um mesmo posicionamento, a “facção carinhosa”. A expressão facção carinhosa é apresentada aos ouvintes a partir de um enunciado isolado no início da canção, constituindo-se como parte do posicionamento e mundo ético instituído pelo *ethos* na canção.

Segundo Bruno Shimizu (2011), em “Solidariedade e Gregarismo nas facções criminosas: estudo criminológico à luz da psicologia das massas”, a sociedade brasileira e a imprensa ouviram pela primeira vez sobre um grupo organizado, denominado associação de presos, quando no Rio de Janeiro no final da década de 1980 foram denunciadas as condições precárias de um sistema penitenciário. Segundo o autor, as facções são organizações no qual as pessoas confrontam os dispositivos de lei, e possuem determinadas hierarquias e condutas éticas.

A autodenominação do *ethos* dito, a presença do pronome nós e a constituição dessa cena de enunciação nos fazem supor que estamos diante de uma facção, ou seja, um conjunto social que partilha de um ideário e contrapõe a “lei”. A utilização do adjetivo “carinhosa” nos possibilita pensarmos que os sujeitos dessa enunciação questionam determinadas ações em desconformidade ao espaço discursivo que de algum modo fora associado ao *rap* nacional. Isto posto, os enunciados iniciais, com a

prevalência do pronome nós, associado aos verbos viver, matar, proteger e ser, constituem progressivamente o posicionamento que os partícipes da “facção carinhosa” devem ter; como ideário ético, proteger e cuidar das pessoas pretas.

Nessa produção discursiva, vemos constituir-se alguns aspectos do *ethos* mostrado, sendo acionado além do cuidado alguma forma de violência com presença do verbo matar e da onomatopeia “tá”. A partir de tal enunciação compreendemos um traço do *ethos* mostrado, o qual dialoga com o *ethos* pré-discursivo relacionado ao gênero musical *rap*, a violência. Segundo Maingueneau (2020), o *ethos* mostrado perpassa pela dimensão experiencial desse *ethos*, recobrando as caracterizações sociopsicológicas estereotípicas, no caso, a agressividade.

Os enunciados posteriores “[...] Autoestima para cima/ meu cabelo para cima, olha bem no meu olho e me diz quem domina/ Eu tô cheio de ódio e você nem imagina” (Baco Exu do Blues, 2018), possibilitam uma compreensão na qual essa enunciação é direcionada às pessoas que, de alguma forma, inviabilizam os processos de aceitação da comunidade negra em relação às suas características, e ao questioná-los em um dos versos nos direciona a uma espécie de embate, no qual o enunciador, participante da “facção carinhosa”, confronta certo modelo pré-estabelecido sobre proteção.

Em “Eu tô cheio de ódio e você nem imagina (2x) / Eles querem que eu mate e morra por mulheres brancas/ Meu irmão, só mato e morro pela minha mulher” (Baco Exu do Blues, 2018), remontamos à presença de um Outro do discurso, esse Outro sendo demonstrado pela presença do pronome pessoal de 3ª pessoa plural, que em sua constituição não demarca a presença do eu e nem do tu.

No enunciado “eu tô cheio de ódio e você nem imagina” a presença do pronome eu demarca o *ethos* dito, e nessa enunciação um traço característico que dele emerge é o sentimento de ódio, que de certa forma converge semanticamente com os verbos matar e morrer, em uma atmosfera de violência. Concomitante à delimitação experiencial do *ethos*, há o distanciamento dos anseios e vontades alheias a partir da presença do pronome eles. Nos enunciados em que há essa marcação o pronome é acompanhado pelos verbos querer e matar que de certa forma possuem uma significação de ordem a esse sujeito.

Quando há a marcação do eles, como no enunciado “Eles querem que eu mate e morra por mulheres brancas/ Meu irmão, só mato e morro pela minha mulher” (Baco Exu do Blues, 2018), reafirma-se o posicionamento já instituído anteriormente, a proteção, o cuidado, que possivelmente restringem-se às pessoas da comunidade preta, além do vocativo “meu irmão”, que instaura na cena enunciativa um processo de questionamento sobre as atitudes das pessoas que pertencem à comunidade. Posteriormente aos enunciados analisados, a canção apresenta os seguintes versos “Eu não acredito em seu Deus branco/ Eu acredito em Exu do Blues/ Eu acredito em Baco”, que marcam a interdiscursividade, sendo ela através de uma heterogeneidade mostrada, no qual o campo discursivo religioso, através do universo discursivo lorubá, dialoga com a mitologia Grega, com a presença do Deus Baco.

A interdiscursividade apresentada demarca o mundo ético e suas condições de religiosidade; há ainda nessa canção o seguinte verso “Olha bem para minha cara e me diz quem domina?” (Baco Exu do Blues, 2018) que pelo tom apresentado nos remonta ao plano discursivo do modo de enunciação desse discurso, uma maneira de dizer específica, no qual se desdobra uma voz que lhe é própria (Maingueneau, 2018). Assim, ao enunciar os versos anteriormente citados o enunciador, autodesignado como Exu do Blues, expõe um traço de raiva/violência ao questionar representações exploradas inicialmente na canção.

Em nossa hipótese compreendida a partir da semântica global, através dos planos discursivos temas e modo de enunciação, compreendemos que há um embate entre dois mundos éticos, sendo eles desenvolvidos a partir de duas formações discursivas constituídas na enunciação desde a análise da cena de enunciação de *Bluesman* – o videoclipe. Há, nesse embate, uma formação discursiva que faz convergir enunciados em um espaço semântico de exposições sentimentais, e outra que questiona como certas representações pré-estabelecidas no espaço discursivo do *rap* nacional se apresentam. Em nossa análise, e *ethos* mostra-se questionador a sua comunidade e a este “outro” como se apenas as ações relacionadas às pessoas brancas fossem validadas.

Ao encontro deste embate, há enunciados na canção “Kanye West da Bahia” que nos remetem a esta disposição, sendo esta canção a oitava do álbum, uma produção de Baco Exu do Blues, DeepKapz e Bibi Caetano. Iniciada com solos

instrumentais, que em nossa dissertação avaliamos como uma aproximação entre o *blues* e do *rap*, seus primeiros versos são “Para no posto pra comprar um Marlboro/ Olha bem pra minha cara, filho engole o choro/ Meus ancestrais se banhavam com ouro/ Olhe bem pra minha pele, ela reluz, seu tolo” (Baco Exu do Blues, 2018). A partir deles, supomos estar diante de uma cena enunciativa na qual o enunciador encontra alguém com quem há uma divergência, marcada pela construção sintática “Olha bem para minha cara, filho, engole o choro” (Baco Exu do Blues, 2018).

Segundo Maingueneau (2008), em um espaço discursivo pode-se enunciar em conformidade com determinada formação discursiva, isto é, sob uma semântica que orienta o posicionamento, ao mesmo tempo em que há uma outra semântica que orienta o “mesmo” prisma visto por outra rede de sentidos. Em nossa análise, já supomos em que há dois posicionamentos, e que este configurado pela metáfora “ouro e prata” retoma produções discursivas em conformidade ao que já fora produzido no *rap* nacional.

Os versos posteriores de “Kanye West da Bahia” são os seguintes:

Eu não abaixo a cabeça, não vou te obedecer/ Ser preto de estimação não, eu prefiro morrer/ Sinhozinho eu troco soco nunca fui de correr/ Feche os olhos eu vi deus nascer/ Eu me vi nascer, eu te vi nascer/ Tão livre que nem a polícia pode me prender/ Suas palavras não vão me ofender/ Apaga a luz tente me entender/ Sinta a África pra me entender/ Transe ao máximo pra me entender/ Não tema a morte pra me entender/ Enquanto cê tiver limite não vai me entender/ Todo líder negro é morto, cê consegue entender? Tenho recebido cartas falando: "o próximo é você" (3x)

Os enunciados “Eu não abaixo a cabeça, não vou te obedecer”, “Suas palavras não vão me ofender” e “Enquanto cê tiver limite não vai me entender” (Baco Exu do Blues, 2018), partilham de um mesmo tom que questiona o Outro discurso instituído nas construções discursivas de Baco Exu do Blues em relação aos discursos produzidos no espaço discursivo do *rap* nacional. Vale ressaltar que delimitamos, anteriormente, que há em *Bluesman* duas formações discursivas que delimitam o dizível nas produções discursiva de Baco, uma que abre espaço a enunciados produzidos em conformidade ao espaço discursivo do *rap* e suas temáticas, e outra que demarca o posicionamento do *ethos* mostrado nas canções analisadas no tópico “O *Blues* e Baco Exu do Blues: expoentes de vulnerabilidades”.

O enunciador, ao sustentar seu posicionamento, ainda que as temáticas colocadas por ele possam convergir semanticamente de alguma forma aos discursos que foram difundidos no *rap* nacional, nos possibilita pensar que a metáfora do ouro e da prata pode significar seu questionamento acerca da sociedade ouvinte do *rap*, como também aos próprios MC's/*rappers* que questionam a obra produzida por ele. Camargos (2015) aponta que os enunciados produzidos pelos *rappers* brasileiros, e até mesmo estrangeiros, foi ao mesmo tempo de revolta/denúncia com as condições sociais, mas também um veículo de catarse para construir sua identidade musical, reconfigurar a autoestima e propagar valores alternativos ao que estava imposto.

Dessa forma, os versos posteriores da canção “Ser preto não é só ter pele/ coisa que joalheiro entende/ A minha cultura é minha febre/ Eu sou a explicação para quem não sente” (Baco Exu do Blues, 2018) nos remetem ainda à metáfora do ouro e da prata. Além disso, pode-se relacionar à inserção do *rapper* no espaço discursivo do *rap* nacional com a polêmica relacionada a sua canção Sulícidio, a partir de uma batalha no capital soteropolitana, reforçada pelo verso “Agora eu te entendo, Kanye”, no qual se promove uma relação interdiscursiva com o *rapper* norte americano Kanye West, *rapper* envolvido em polêmicas no contexto *hip-hop* norte americano e questionamentos acerca da indústria fonográfica presente nesse território.

Segundo Gabriel Barth da Silva e João Pedro Schmidt (2019), no artigo “Da denúncia ao orgulho: tendências e transformações estéticas no rap brasileiro”, ao analisar as canções do espaço discursivo do *rap* nacional, sendo elas Capítulo 4, versículo 3, dos Racionais MC's, e Kanye West da Bahia, de Baco, apontam que há uma inserção na canção de Racionais MC's de recursos multimodais, no qual as vozes do *rapper*, em especial Mano Brown, são interpeladas a partir de sonoridades tais como: carros freando, sirenes e objetos se chocando, sendo significadas como um embate. Desta forma, a vocalização dos MC's gera sensação de agressividade, reiterando a violência vivenciada e sua resposta a ela; e que, apesar dela, os enunciados produzidos não deixam a humilhação submergir a sua valorização enquanto homens de periferia.

Os autores pontuam que a construção dos Racionais MC's é uma busca para inscrever-se no mundo a partir de uma valorização, apesar da violência que permeia as produções do grupo. Já em “Kanye West da Bahia”, em seu *sample* sendo ele a

partir de uma canção do grupo *Les Volcans de La Capitale* do país africano Benim, a canção possibilita uma autovalorização do negro tanto no espaço instrumental quanto na sua identificação a sua autoestima; os autores apontam ainda que se em Racionais MC's existe a busca por inserir-se no espaço do capitalismo e seu embate, em *Kanye West* a marcação de inserção é questionada a partir da indústria fonográfica, na valorização dos grupos instrumentais negros e autoestima da comunidade.

Consoante ao exposto pelos autores, nos enunciados posteriores da canção “Kanye West da Bahia” podemos visualizar o *ethos* dito, constituído em sua enunciação, em um processo de questionamento acerca do mercado fonográfico nacional. Vejamos os seguintes versos de Baco Exu do Blues (2018):

Nos palcos como Michael Jackson/ Rap game jogamos como Michael Jordan/  
Vocês chamam esses caras de gênio, mas...Eles só falam o óbvio/ Porque  
os rappers rezam preu parar com o rap?/ Tudo que eu ouço soa igual, eu  
cansei do rap/ Morri como rapper em En Tu Mira/ Voltei como Bluesman/ E  
agora eu me sinto bem, bem, bem

No excerto, remontamos à inserção do pronome pessoal eles, aqui demarcado linguisticamente em relação ao verso anterior “Vocês chamam esses caras de gênio, mas... eles só falam o óbvio” (Baco Exu do Blues, 2018), no qual a temática produzida por expoentes do espaço discursivo de *rap* no Brasil é questionada. Como já apontado em nossa análise, a competência discursiva possibilita que sujeitos produzam enunciados submetidos a sistemas de restrições específicos, e que os enunciados produzidos podem participar deste ou daquele discurso. Quando um enunciador produz discursos de acordo com sua filiação a um conjunto finito de enunciados bem formados pertencentes a uma formação discursiva, o enunciador poderá produzir um número outro de enunciados inéditos em relação a esta formação.

A partir dessa compreensão, podemos supor que o *ethos* instituído por Baco Exu do Blues reconhece as possibilidades enunciativas do espaço discursivo do *rap* nacional, pois os enunciados “Eles só falam o óbvio” e “Tudo que eu ouço soa igual, eu cansei do rap” (Baco Exu do Blues, 2018) apresentam um questionamento referente aos discursos existentes nesse âmbito, também fazendo emergir um traço experiencial do *ethos* já demarcado anteriormente, a agressividade. Esse traço não se distancia daquilo que já fora demarcado em outras canções e seus expoentes.

Dessa maneira, a rede de interação semântica define um processo de interincompreensão, no qual um sujeito ao enunciar seu discurso a partir de uma relação entre subgrupos de formações discursivas, no espaço discursivo supracitado, pode filiar-se a um posicionamento, definindo-o e legitimando o seu lugar. Como apontado por Gabriel Barth da Silva e João Pedro Schimidt (2019) os MC's/*rappers*, no início de suas produções, buscavam inscrever-se no mundo sobrepondo as questões sociais; já o mundo ético constituído nas canções de Baco aqui analisadas nos fazem supor a presença de um tom questionador em direção ao público e aos próprios rappers/MC's sobre quais são as temáticas e percepções que eles esperam ao ouvir um *rap*.

Em se tratando, novamente, de temas impostos (Maingueneau, 2008) em um campo discursivo, pode-se dizer que o enunciador, ao questionar sobre quais temas são desenvolvidos nas canções e demarcar “Morri como rapper En tu Mira/ Voltei como Bluesman/ Agora me sinto bem” (Baco Exu do Blues, 2018), sustenta que os enunciados produzidos até então eram oriundos de temáticas relacionadas estritamente àquilo que as pessoas esperavam; já em *Bluesman* haveria, diferentemente, uma liberdade temática.

Importante ressaltar que *En tu mira* é uma canção do álbum *Ésu*, servindo como interlúdio às canções. Segundo o dicionário *Oxford Languages* (2023), o interlúdio em um álbum deve ser entendido como uma canção considerada de menor extensão, porém que tem a função de separar as faixas do álbum; assim, nos enunciados de *En tu Mira* já ocorrem enunciações que questionam o posicionamento do *rapper* e as expectativas de outrem em relação às produções, algo que podemos exemplificar com os enunciados “Baco, cadê o ano lírico/ O CD do ano/ eles estão me cobrando” (Baco Exu do Blues, 2017) em sua primeira estrofe. Já nas estrofes posteriores há “Seus irmãos estão te odiando”, “Sua expectativa em mim está me matando/ “Homens não choram” / Foda-se eu to chorando” (Baco Exu do Blues, 2017), em que se demarca o “eles” como o próprio Outro do espaço discursivo do *rap* nacional.

A última canção que compõe nossa análise e que reforça, sob este ponto de vista, o sistema de restrições semânticas, por questionar os anseios/projeções alheias e por demarcar a presença do pronome pessoal eles, é a canção “BB King”. Ele encerra o álbum *Bluesman*, sendo enumerada como a nona canção e nela se expõe um texto

dissertativo no decorrer da audição. Trata-se de uma letra de Baco Exu do Blues que apresenta em seu título uma interdiscursividade, novamente através de um diálogo entre o espaço discursivo do *blues* e do *rap*; a canção referencia o artista norte-americano *Riley Ben King*, considerado o rei do *blues* e maior guitarrista do gênero de sua geração, somando diversos prêmios, entre eles o Grammy Latino.

Os enunciados dessa canção, assim como em “Preto e Prata”, são oralizados a partir da onomatopeia “tá” repetida por diversas vezes até aproximar-se de um som de tiro, seguida da enunciação de “facção carinhosa”, que nos remontam à análise já dimensionada em nossa dissertação, concernente ao embate entre as restrições semânticas que constituem os enunciados produzidos por Baco e aquilo que já constituiria uma previsibilidade quanto ao modo de enunciação no *rap* nacional. Após “facção carinhosa” há os enunciados “Mano, eu sou o Baco/ Rei da putaria/ da loucura e dos palcos/ Eu não me governo, sou minha própria empresa/ Meu próprio governo” (Baco Exu do Blues, 2018), nos quais o emprego dos pronomes eu e minha/meu são marcações dêiticas sobre o posicionamento instituído por Baco.

Ainda na canção há os versos “Tudo que a concorrência faz/ me soa mediano/ Ces juntam umas palavra e acham que tão rimando”, em que é reforçado o posicionamento do enunciador em relação à produção discursiva instituída no espaço discursivo do *rap* nacional. Conforme Maingueneau (2020) aponta, podemos atribuir a um *ethos* três dimensões, sendo elas a experiencial, já discutida em nossa análise, a categorial e a ideológica. Neste momento em nossa análise ateremos os enunciados à dimensão “ideológica”, sendo entendida por Maingueneau (2020) como aquela que “remete aos posicionamentos” em um dado campo discursivo.

Em nossa análise, mediante ao que já fora exposto, consideramos esse traço do *ethos* como transgressor; entendido semanticamente, segundo o dicionário *Oxford Languages*, como ir além de; atravessar; não cumprir, não observar (ordem, lei, regulamento etc.); infringir, violar. Essa percepção torna-se possível a partir do trecho “O que é ser “Bluesman”? É ser o inverso do que os "outros" pensam. É ser contra corrente, ser a própria força, a sua própria raiz. É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles” (Baco Exu do Blues, 2018), em “BB King”, enunciado pelo artista Lucas Andrade. Os enunciados vocalizados por ele e pertencentes a canção são:



1903. A primeira vez que um homem branco observou um homem negro, não como um “animal” agressivo ou força braçal desprovida de inteligência. Desta vez percebe-se o talento, a criatividade, a MÚSICA! O mundo branco nunca havia sentido algo como o “blues”. Um negro, um violão e um canivete. Nasce na luta pela vida, nasce forte, nasce pungente. Pela real necessidade de existir! O que é ser “Bluesman”? É ser o inverso do que os “outros” pensam. É ser contra corrente, ser a própria força, a sua própria raiz. É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles. Foda-se a imagem que vocês criaram. Não sou legível. Não sou entendível. Sou meu próprio deus. Sou meu próprio santo. Meu próprio poeta. Me olhe como uma tela preta, de um único pintor. Só eu posso fazer minha arte. Só eu posso me descrever. Vocês não têm esse direito. Não sou obrigado a ser o que vocês esperam! Somos muito mais! Se você não se enquadra ao que esperam...você é um “Bluesman”.

Demarca-se o reconhecimento das possibilidades musicais apresentadas com aproximações ao universo discursivo do *blues*, expondo como pessoas brancas perpetuam as questões raciais quando relacionadas às pessoas pretas, como tratam as características de determinado grupo como uma condição animalesca, não havendo possibilidade de reconhecer a potencialidade artística, e que a suposta ausência de estereótipos não tem como diminuir/inviabilizar as características e potencialidades de um grupo. Desta maneira, o *ethos* dito em associação com o mostrado nos condicionam a considerar que o mundo ético que Baco Exu do Blues instaura nesse álbum relaciona-se ao distanciamento das expectativas de um grupo em relação àquilo que são condicionantes no âmbito do *rap* nacional.

Segundo o pesquisador Serge Moscovici (2003), em “Representações sociais: investigação em psicologia social”, as representações uma vez criadas adquirem vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem, e dão oportunidade ao nascimento de novas representações. Acreditamos que as análises iniciadas desde o nome do álbum, as temáticas instituídas em algumas canções e os questionamentos acerca da forma como os discursos são construídos pelos MC’s/*rappers* são elementos que permitem pensar no possível distanciamento, mesmo que haja, nas produções discursivas, marcas de um tom de violência e/ou agressividade.

Pontuamos, assim, que ainda que o álbum pertença ao espaço discursivo do *rap* nacional, os planos semânticos de sua enunciação, tais como temas, sendo eles compatíveis ou incompatíveis, o modo de enunciação e o mundo ético instituído pelo *ethos* discursivo de Baco Exu do Blues ao seu autodenominar “Eu sou Exu do Blues”, constituem a identidade de um posicionamento que tende a distanciar-se daquilo que outrora fora compatível com as produções discursivas do *rap* nacional.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O álbum *Bluesman* e seu videoclipe homônimo, do MC/*rapper* Baco Exu do Blues, compuseram o *corpus* desta dissertação, na qual analisamos, com base teórica na Análise do Discurso, fundamentada especificamente pelos trabalhos de Dominique Maingueneau (2008), de que modo o *ethos* discursivo de Baco Exu do Blues produz efeitos de ruptura ou deslocamento em relação aos estereótipos que circulam e são reproduzidos no espaço discursivo do *rap* nacional.

Lippmann (1922) conceituou que os estereótipos ajudam os sujeitos a lidarem com as novas informações existentes na sociedade e que essas representações estão inseridas em todos os vértices dela. Em um aspecto discursivo, Amossy (2016) apresenta que o estereótipo é um esquema coletivo cristalizado, e os gêneros musicais não estão alheios a esse funcionamento, ancorando-se em estereótipos e difundindo-os; no caso do *rap*, consoante as explicações de Righi (2011) e Camargos (2015); identificamos um tom denunciador como representação estereotipicamente associada ao gênero.

Dessa forma, recorreremos ao suporte teórico de Dominique Maingueneau (2008) para compreender de que modo o *ethos* discursivo de Baco Exu do Blues, poderia distanciar-se do modo como são vistos os enunciados produzidos por *rappers*. Maingueneau (2020) assevera que os enunciatários dificilmente deixam de ter uma imagem prévia do enunciador, ou seja, mesmo antes da enunciação o enunciatário entra em contato com o *ethos* pré-discursivo, uma imagem relativamente estabilizada na sociedade, associada aos enunciadores por meio dos estereótipos.

Ao longo da análise fundamentamos nossa hipótese, em um primeiro momento, nos dados linguísticos presentes nas canções. Assim, a partir da análise do vocábulo *Bluesman*, propusemos relacionar o *ethos* discursivo que emerge na enunciação à figura do *frontman* do gênero musical *blues*. Essa aproximação mostra-se, além disso, nos movimentos sonoros apresentados pelo *sample* e pelo *looping* inseridos na canção de abertura do álbum. Como exposto nas análises, a partir da seleção do *corpus*, ao verificarmos a manifestação de um *ethos* dito – a autodesignação como “Exu do *blues*” – observamos que as produções selecionadas alternavam sua inicialização com solos instrumentais ou vocalizações individuais dos convidados ao

participarem da canção, distanciando-se de certa forma das possibilidades sonoras, que em determinado momento do *rap* nacional aproximavam-se dos sons de sirene e afins, da constituição com os *samples* de outros gêneros musicais, tais como *blues*, e uma retomada à instrumentalização oriunda de bandas clássicas do movimento *hip-hop*; ademais, buscamos demonstrar como os temas das canções instituíram uma convergência semântica relacionada a um traço de caráter do *ethos*, a vulnerabilidade associada à doença psíquica.

A observação de regularidades enunciativas foi possível desde a contraposição entre os pronomes “EU” e “ELES” na análise do videoclipe *Bluesman* e dos enunciados presentes nas canções analisadas no tópico “O *blues* e Baco Exu do Blues: expoentes de vulnerabilidades”. Além do mais, a aproximação entre os gêneros musicais *blues* e *rap*, uma determinada incursão religiosa e os temas abordados nas canções delimitam a maneira como Baco Exu do Blues constitui progressivamente a sua identidade artística. A intertextualidade propiciada ao trazer a figura de Exu ao seu discurso instaura um movimento de contrariedade aos discursos que circulam pelo espaço discursivo do *rap*, já que Exu é uma entidade religiosa lorubá associada, dentre outras coisas, ao questionamento de regras.

Notamos que tanto os enunciados quanto seu modo de enunciação introduzem sentimentos e emoções em relação aos quais o espaço discursivo do *rap*, a princípio, não apresenta tanta aproximação, mas que, por outro lado, apoiam-se em uma enunciabilidade possível no gênero *blues*. Assim, o *ethos*, a partir da autodesignação “Exu do *blues*”, e sendo a doença psíquica um traço de sua corporalidade, aponta para a forma como esse enunciador, constituído como vulnerável, apresenta suas relações com os outros, suas concepções de mundo.

A contrariedade e a quebra de expectativas sobressaem-se na constituição do videoclipe; assim, as topografias nele instauradas, em dois espaços diferentes, em conjunto com a enunciação de trechos de outras canções do álbum *Bluesman*, nos permitiram interpretar a cenografia instaurada por Baco e a constituição do *ethos*, sendo ele marcado por questões socioemocionais.

Em nossas análises presentes no tópico “O eles nas canções de *Bluesman* e a facção carinhosa”, propusemos demonstrar como se dá o funcionamento discursivo relativo ao pronome “eles” nas canções, que também compõem e que construíram de

certa maneira o mundo ético experienciado pelo *ethos* discursivo que Baco Exu instaura em sua produção discursiva. Nos escritos, apontamos que o pronome eles se relaciona, de certa maneira, aos ouvintes do gênero musical, aos críticos musicais e de certa forma alguns enunciadores do próprio espaço discursivo do *rap* nacional que ainda produzem enunciados que convergem, de certa maneira, com temáticas que estiveram e estão presentes no espaço discursivo do *rap* nacional. Em alguns momentos da análise foi possível associar linguisticamente essas características à idealização num mundo ético no qual seria possível proteger, cuidar e amar pessoas pretas; e que não mais seria necessário expor em enunciados do espaço discursivo do *rap* nacional temáticas relacionadas às violências e disparidades vivenciadas em nossa sociedade.

Dessa forma, a instituição do mundo ético em que o enunciador, ao inserir em seus enunciados a construção sintática “facção carinhosa”, nos possibilita considerar que existe um movimento no qual as produções discursivas dos *rappers* de gerações mais recentes tendem a distanciar-se daquilo outrora fora cristalizado em relação ao gênero musical em questão. Em entrevistas ao anunciar o lançamento de *Bluesman*, o *rapper* Baco ainda em 2018 apresentava sua compreensão acerca dos enunciados e dos posicionamentos que os MC’s possuem diante da produção discursiva do *rap* nacional. A proposição questionada por Baco Exu do Blues (2018) reverbera de certa maneira como as produções nacionais acabam se propagando nos espaços midiáticos; assim após o lançamento de *Bluesman*, apenas em 2022 o *rapper* lançou o álbum “QVVJFA – Quantas vezes você já foi amado?”, no qual são explorados temas que refletem como pessoas pretas aprenderam a se amar e serem amadas.

Constituindo um processo de reflexão acerca de qual posicionamento o espaço discursivo do *rap* comporta, outros *rappers* em atividade, tais como o mineiro Djonga, utilizam os meios midiáticos para demarcarem o posicionamento em relação ao espaço discursivo do *rap* nacional. Por exemplo, em publicação feita em suas redes sociais, o MC no dia do lançamento de seu álbum fez o seguinte pronunciamento “Inocente tem 3 lados, dois bem evidentes e um que mora nos detalhes. Fazer música diferente do que esperam de mim foi o que me moveu a fazer esse trampo, e eu consegui” (Djonga, 2023). Desta maneira, o que vemos ecoar em enunciados como os desses *rappers* seria uma certa “reconstrução” de identidade e posicionamento,

processo no qual os estereótipos associados aos *rappers* precisam distanciar-se de um tom exclusivamente de denúncia e agressividade.

O movimento de deslocamento produzido nos últimos anos no *rap* abre, portanto, um campo fértil de novas pesquisas, não somente restritas à obra de Baco Exu do Blues, como também contempladas pela ocupação de mulheres no espaço discursivo no *rap* nacional, tais como Tássia Reis e Flora Matos, a incidência e a expansão do gênero *trap*, assim como as produções audiovisuais dos sujeitos pertencentes a esse campo, que constituem potenciais *corpora* para a investigação desse deslocamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do ethos** / Ruth Amossy (org.). – 2. Ed., 3 reimpressão, - São Paulo: Contexto, 2016.

AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso** / Ruth Amossy; coordenação da tradução: Eduardo Lopes Pires e Moisés Olímpio-Ferreira; tradução de Angela M. S. Corrêa...[et al.]. – São Paulo: Contexto, 2018. p.288

ARAÚJO, Péu. **UM, DOIS. UM, DOIS. O Exercício do rap nordestino: dois momentos que o rap precisou tirar o holofote do eixo rio - são paulo**. Dois momentos que o rap precisou tirar o holofote do eixo Rio - São Paulo. 2018. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/don-l-baco-exu-do-blues-e-o-que-esta-por-tras-da-cena-de-rap-nordestina>. Acesso em: 04 jan. 2022.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, Unicamp, n. 1, jul./dez., 1990. p. 25-42.

AZEVEDO, Ana Claudia Oliveira; GUERRA, Filipe Santos; CUNHA, Lídia Nunes. A (RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA POR MEIO DO RAP: UMA ANÁLISE DE BLUESMAN, DE BACO EXU DO BLUES. **Colóquio do Museu Pedagógico-ISSN 2175-5493**, v. 13, n. 1, p. 29-34, 2019. Acesso: 09.01.2022

BACO Exu do Blues e Lazáro Ramos - Espelho. **Realização de Canal Brasil**. São Paulo, 2019. (24 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ghzaX-NteLI&t=13s>. Acesso em: 01 maio 2021.

BACO EXU DO BLUES. **Bluesman**. Intérprete: Baco Exu do Blues . Compositor: Baco Exu do Blues . *In*: BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018, (2,53). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8>. Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Queima minha pele**. Intérprete: Baco Exu do Blues feat Tim bernardes . Compositor: Baco Exu do Blues . *In*: BLUESMAN . Intérprete: Baco Exu do Blues . [S. l.]: EAEO Records , 2018. (3,47). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kmOCXxEXLVA>. Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Me desculpe Jay-z** . Intérprete: Baco Exu do Blues (ft. IUM3) . Compositor: Baco Exu do Blues . *In*: BLUESMAN . Intérprete: Baco Exu do Blues . [S. l.]: EAEO Records , 2018. (3,32). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9gRDSBPhLo>. Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Minotauro de Borges**. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. *In*: BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018. (3,23). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=iL42c1noVAA>. Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Kanye West da Bahia**. Intérprete: Baco Exu do Blues (ft. DKVPZ e Bibi Caetano). Compositor: Baco Exu do Blues. In: BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018. (4,10). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7wwEB2VTFZ4&list=OLAK5uy\\_kZaCmHvjwKtsp9o6T\\_xvTI4yncQ6zCCtc&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=7wwEB2VTFZ4&list=OLAK5uy_kZaCmHvjwKtsp9o6T_xvTI4yncQ6zCCtc&index=5). Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Flamingos**. Intérprete: Baco Exu do Blues (ft. TUYO). Compositor: Baco Exu do Blues. In: BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018. (3,57). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hwGIsEgABBw&list=OLAK5uy\\_kZaCmHvjwKtsp9o6T\\_xvTI4yncQ6zCCtc&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=hwGIsEgABBw&list=OLAK5uy_kZaCmHvjwKtsp9o6T_xvTI4yncQ6zCCtc&index=6). Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Girassóis de Van Gogh**. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018. (3,03). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=2bxImE7aO3I&list=OLAK5uy\\_kZaCmHvjwKtsp9o6T\\_xvTI4yncQ6zCCtc&index=7](https://www.youtube.com/watch?v=2bxImE7aO3I&list=OLAK5uy_kZaCmHvjwKtsp9o6T_xvTI4yncQ6zCCtc&index=7). Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Preto e Prata**. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018. (2,16). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=g0i-b1OiTzc&list=OLAK5uy\\_kZaCmHvjwKtsp9o6T\\_xvTI4yncQ6zCCtc&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=g0i-b1OiTzc&list=OLAK5uy_kZaCmHvjwKtsp9o6T_xvTI4yncQ6zCCtc&index=8). Acesso em: 5 jan. 2022.

BACO EXU DO BLUES. **Bb king**. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: BLUESMAN. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018. (2,16). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qYPZYyPYDeA&list=OLAK5uy\\_kZaCmHvjwKtsp9o6T\\_xvTI4yncQ6zCCtc](https://www.youtube.com/watch?v=qYPZYyPYDeA&list=OLAK5uy_kZaCmHvjwKtsp9o6T_xvTI4yncQ6zCCtc). Acesso em: 5 jan. 2022.

BARTH DA SILVA, G.; PEDRO SCHMIDT, J. . Da denúncia ao orgulho: Tendências e transformações temáticas e estéticas do Rap brasileiro. **Música em Contexto**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 24–40, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/28202>. Acesso em: 13 out. 2023.

**BLUESMAN** (Filme Oficial). Direção de Douglas Ratzlaff Bernardt. Produção de Ingrid Raszl, Guilherme Passos, Marcella Feo, Tico Cruz. Roteiro: Baco Exu do Blues, Douglas Ratzlaff Bernardt, Christiano Vellutini, Lucas Andrade, Hugo Veiga, Diego Machado, Renato Zandoná, Paula Santana, Beatriz Durlo. Música: Bluesman. 2018. Son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw>. Acesso em: 5 jan. 2022.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega. Volume I**. Editora Vozes, Petrópolis,

RJ, Brasil. 2001

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. **Educação Musical**: base psicológica e ação preventiva. São Paulo: Átomo. 2003.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério de. **A identidade do movimento hip-hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de música de rap**. 2011.

CARVALHO, David de Araújo; OLIVEIRA, Francisco Armando de Sousa. A Construção do Ethos Discursivo na Letra Mil Faces de um Homem Leal do Grupo de Rap Racionais. **Dossiê Consumo e Subjetividades**, Brasília, v. 6, p. 214 – 227, N.2 Ago/Dez 2018. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/24821/23294>. Acesso em 27/08/2021.

CHOMSKY, N. **Aspectos da teoria da sintaxe**. Armênio Amado Ed., Coimbra, 1978.

CORREIA, Marco Antônio. A função didático- pedagógica da linguagem musical: uma possibilidade na educação. **Educar**, Curitiba, v. 36, p. 127-145, 13 nov. 2008. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/er/n36/n36a10.pdf>. Acesso em: 01 maio 2021.

COSTA, Nelson Barros da. Cenas enunciativas na canção brasileira: um estudo em três movimentos In: **COLÓQUIO DISCURSO E PRÁTICAS CULTURAIS**, 1., 2009, Fortaleza. Anais...Fortaleza: Grupo de Pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais, 2009, p. 1-14. Disponível em <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/26370> Acesso em: 24/06/2022

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. SIMPOSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 1., 2005, São Paulo. Disponível em [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC000000082005000100010&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000082005000100010&lng=en&nrm=abn)>. Acesso: 08 Jan. 2022.

DA Silva Neto, L. G., Nascimento, F. D. S. do, Melo, M. C. de S., & Furtado, L. A. R. (2019). O BLVESMAN NO DISCURSO DE RESISTÊNCIA: O RAP DE BACO EXU DO BLUES. *Revista Homem, Espaço E Tempo*, 13(1), 122–140. Disponível em <https://rhet.uvanet.br/index.php/rhet/article/view/312> Acesso em 09/01/2023

DE ARAÚJO, Aluiza Alves; FERREIRA, Sara Alexandre; DA SILVA, Francisco de Assis Pereira. Vida nossa ou vida da gente: um estudo variacionista dos pronomes possessivos de 1.ª pessoa do plural. *Confluência*, p. 148-169, 2023. Disponível em: <https://revistaconfluencia.org.br/rc/article/view/1331> Acesso em 12.09.2023

DOCKHORN, Nestor. A TRANSCRIÇÃO FONÉTICA DA VARIANTE CULTA DO LATIM. In: **XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Vol. XVII, n 3, P. 19 – 34. Disponível em



[http://www.filologia.org.br/xiicnlf/livro\\_dos\\_minicursos\\_extras/a\\_transcricao\\_fonetica\\_da\\_variante.pdf](http://www.filologia.org.br/xiicnlf/livro_dos_minicursos_extras/a_transcricao_fonetica_da_variante.pdf) Acesso em 22/03/2023

DOS SANTOS, Lia Machado; DE MEDEIROS, Rosângela Fachel. ENTRE O MACHADO DE ASSIS E DE XANGÔ: O SINCRETISMO RELIGIOSO NO RAP BRASILEIRO DE DJONGA E DE BACO EXÚ DO BLUES. V **Jornadas do Mercosul**. Universidade La Salle, p. 204. Disponível em <http://svr-net20.unilasalle.edu.br/xmlui/bitstream/handle/11690/2379/mlborges.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=204> Acesso em 01/09/2022

DOS SANTOS, Sidimar Costa; DE SÁ, Quêzia Figueiredo; DA SILVA ROSÁRIO, Dalila. BLUESMAN: Retomada da identidade negra em Baco Exu do Blues. **Revista PINDORAMA**, v. 11, n. 1, p. 24-39, 2020. Disponível em <https://publicacoes.ifba.edu.br/Pindorama/article/view/819> Acesso em 01/09/2022

FERREIRA, Rodrigo de Souza. *Uso de sampleamento no rap - Técnicas, leis e produção musical*. VI Simpósio Brasileiro dos Pos-Graduandos em Música, [s. l], n. 6, p. 48-61, 20 dez. 2020. Disponível em <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/10656> Acesso em: 22/10/2022.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip- hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano**. 2005. 206 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Programa de Pós - Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: [https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/felix\\_j\\_-\\_hip\\_hop\\_-\\_cultura\\_e\\_politica.pdf](https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/felix_j_-_hip_hop_-_cultura_e_politica.pdf). Acesso em: 12 jan. 2022.

FELTRIN, Hector Rodrigues. Exu como trickster: tresvaloração dos juízos morais no rap de Baco Exu do Blues. *Revista Extraprensa*, v. 13, n. 1, p. 26-39, 2019. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/162862> Acesso em 11/03/2023

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Raíz- es da Alma Negra: o blues e a fundação de uma cultura americana**. 1997. Disponível em [https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/57279c6107ea089fa602fde/1462213735852/15\\_Garcia%2C+Luis+Henrique+Assis.pdf](https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/57279c6107ea089fa602fde/1462213735852/15_Garcia%2C+Luis+Henrique+Assis.pdf) Acesso em: 21/03/2022

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro. Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. A semântica e o corte saussurianos: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, R. L. (Org.). *Análise do*

discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2007, p. 13-31.

HOOKS, Bell. **Salvation: Black People And love**. New York. Harper Perennial, 2001

JOSEPH, Janssen; SOARES, Thiago. Os rappers também amam: masculinidade negra e amor-próprio em "Bluesman", de Baco Exu do Blues. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Bahia. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2020. p. 1-14. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1745-1.pdf>

Acesso em 09.01.2022

LIPPMANN, Walter. **Estereótipos**. In: STEINBERG, Charles S. (org.). Meios de comunicação de massa. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972. p.151

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução Cecília P. de Souza e Silva, Décio Rocha. – 6 ed. São Paulo: Cortez. 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e Análise do discurso**. Dominique Maingueneau; tradução Sírio Possenti. – 1. Ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2015b

\_\_\_\_\_. **A propósito do Ethos**. In: MOTTA, Raquel; SALGADO, Luciana. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2015a. p. 11-29.

\_\_\_\_\_. **Gênese dos Discursos**. São Paulo: Parábola, 2008.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre o Ethos**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola 2020.

\_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo, Contexto, 2016, p.69-92.

MAMÉDIO, Letícia Victória Alves. Baco Exu do Blues e o sujeito cancional presente em "Bluesman". 2021. 81 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras Português e Sua Respectiva Literatura, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/30364/1/2021\\_LeticiaVictoriaAlvesMamedio\\_tcc.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/30364/1/2021_LeticiaVictoriaAlvesMamedio_tcc.pdf) Acesso em 09/01/2023

MATOS, Rafael Mascarenhas; DE SOUZA NETO, Miguel Rodrigues. **GÊNERO E A SOCIEDADE YORUBÁ: REFLEXÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS ATRAVÉS DE EXU**. Disponível

em:<https://editorarealize.com.br/editora/ebooks/cinabeh/2021/ebook1/01112021170150-E-BOOK-CINABEH--POLITICAS-DA-VIDA--COPRODUcoes-DE-.pdf> Acesso

em 23.05.2023

MOREIRA, T., & AGUIAR, A. de. (2020) ETHÉ EM DIÁLOGOS NO RAP “EU COMPRO”. *Revista Geadel*, 1 (1), 28-39. Recuperado de <https://periodicos.ufac.br/index.php/GEADEL/article/view/3878>

MOZDZENSKI, Leonardo Pinheiro. A CONSTRUÇÃO MULTIMODAL DO ETHOS NO GÊNERO VIDEOCLÍPE. *Revista Intersecções – Edição 10 – Ano 6 – Número 2 – novembro/2013* – p. 4-28. Disponível em <https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaIntersecoes/article/view/1141/1024>

MOZDZENSKI, Leonardo Pinheiro. *O ethos e o pathos em videoclipes femininos: construindo identidades, encenando emoções* / Leonardo Pinheiro Mozdzenski. –

Recife: O autor, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11671> Acesso em 20/08/2022

MOZDZENSKI, Leonardo Pinheiro. A CONSTRUÇÃO MULTIMODAL DO ETHOS NO GÊNERO VIDEOCLÍPE. *Revista Intersecções – Edição 10 – Ano 6 – Número 2 – novembro/2013* – p. 4-28. Disponível em <https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaIntersecoes/article/view/1141/1024>  
[Acesso em 20/08/2022](#)

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política** [recurso eletrônico]: percepções da vida social brasileira/ Roberto Camargos de Oliveira. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Juliane Ferraz. Bluesman–Baco Exu Do Blues: pela criação de novas narrativas possíveis para o sujeito negro. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, n. 35, p. 4-24, 2019. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/21284> Acesso em 09/01/2023

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 2 ed. São Paulo: Pontes 2009.

PINHEIRO, M. S.; MACIEL, F. BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História*, [S. l.], v. 8, n. 12, 2011. DOI: 10.18817/ot.v8i12.61. Disponível em: [https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/61](https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/61). Acesso em: 3 abr. 2023.

RIGHI, Volnei José. RAP: ritmo e poesia: construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515 f., il. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília/Université Européenne de Bretagne, Brasília/Rennes, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/10853>

ROCHA, Bruno Carvalho. O mundo mítico-poético de Baco Exu do Blues: erotismo e religiões no rap. **UNITAS-Revista Eletrônica de Teologia e Ciências das Religiões**, v. 9, n. 2, p. 104-127, 2021. Disponível em <https://revista.fuv.edu.br/index.php/unitas/article/view/2566> Acesso em:04/01/ 2023

SANTOS, Glauce Souza. EU, TÁSSIA REIS E BACO EXU DO BLUES: NA ENCRUZILHADA DOS AFETOS E DA REEXISTÊNCIA. Disponível em <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112238.pdf> Acesso em 09/01/2023

SOUZA, Esdras Oliveira; ASSIS, Kleyson Rosário. O AFROFUTURISMO COMO DISPOSITIVO NA CONSTRUÇÃO DE UMA PROPOSTA EDUCATIVA ANTIRRACISTA. **Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas ISSN 2446-6115**, v. 6, n. 1, p. 64-74, 2019. Disponível em <https://journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/3009> Acesso em 09/01/2023

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia**. 2000. 237 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/18440>

VERGNE, Vanessa Karen Jesus. **“Quem tava lá?”: o gênero, os discursos e as disputas no rap brasileiro**. Orientadora: Dra. Itania Maria Mota Gomes. 73.f TCC (graduação) Curso de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/28411/1/VANESSAVERGNE\\_TCC\\_RAPBRE\\_AUTENTICIDADE.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/28411/1/VANESSAVERGNE_TCC_RAPBRE_AUTENTICIDADE.pdf) Acessado em 10/11/2020.

VIRGINELLI, Ana Carolina Figueredo. **BACO EXU DO BLUES NOS HOLOFOTES: UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA A PARTIR DOS CONCEITOS DE LEGITIMAÇÃO E ECONOMIA CRIATIVA**. 2019. 54 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social - Relações Públicas, Comunicação Social, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil** / Ricardo Teperman. — 1a ed.— São Paulo: Claro Enigma, 2015. — (Coleção Agenda brasileira).

TEPERMAN, Ricardo. **O rap brasileiro e os racionais MC's**. An. 1 Simp. Internacional do Adolescente May. 2005. Disponível em: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100010&sc\\_ript=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100010&sc_ript=sci_arttext&tlng=pt) Acesso em 10.01. 2022

## ANEXOS

### ANEXO I - Sulicídio (Diogo Álvaro Ferreira Moncorvo)

Tentou jogar o corpo prum lado e pro outro  
 Saiu do chão, vai morrer na saída (2x)  
 Tentou jogar o corpo, tentou jo (3x)  
 Nordeste, caralho  
 Bate cabeça, ladrão  
 Bate que bate cabeça, ladrão  
 É Oldisgraça e Chave Mestra  
 Rap sujo proibidão, rap sujo proibidão (2x)  
 Como é que você nunca ouviu falar  
 Nos bruxos lendários do Norte  
 Dos números raros da sorte?  
 Não convém ao lobo no covil falhar  
 Como é que você nunca ouviu falar  
 Nas cocada de sal, na missão do saldo?  
 Nordeste desgraça, engrossa o caldo  
 Primórdio compassa já deu o laudo  
 Sem amor pelos rappers do Rio (Sem amor)  
 Nem paixão por vocês de São Paulo  
 Vou matar todos a sangue frio e  
 Eu tenho caixão pra caralho  
 Minha lírica, cítrica, implica e complica e aplica  
 Esses caras no funeral  
 Exceto o merda do Nocivo Shomon  
 O resto nem é nada pessoal  
 Contratantes, respeitem meu grande time  
 Pois o crime compôs cada vírgula  
 Cês só vão perceber que 'num é filme o time  
 Quando a gente quebrar uma clavícula  
 'Inda bem que não sou Don Cesão, irmão  
 E nunca invejei o flow do Nog  
 Meus irmãos querem ser o que são  
 Não existe nada que os irmãos não podem  
 O dobro do que Dalsin fez  
 Chinaski já fez, mais de uma vez  
 Chover no deserto, só aceito o trono  
 Ou abre espaço ou vai abrir o reto  
 Ret arrotou, Don L matou  
 A vida mostrou que existe um só caminho  
 Nordeste no topo, do topo, do topo  
 Fazendo dinheiro e viajando o Brasil  
 Bate cabeça, ladrão  
 Bate que bate cabeça, ladrão  
 É Oldisgraça e Chave Mestra  
 Rap sujo proibidão, rap sujo proibidão  
 Bate cabeça, ladrão

Bate que bate cabeça, ladrão  
É Oldisgraça e Chave Mestra  
Rap sujo proibidão  
Nordeste, Nordeste, Nordeste, não teste (5x)  
Bate cabeça, ladrão (2x)  
Bate que bate cabeça, ladrão  
É Oldisgraça e Chave Mestra  
Rap sujo proibidão, rap sujo proibidão  
Seu Mc favorito fala muito na internet  
Seu Mc favorito compra coca e paga com boquete  
Fila da puta, respeita o Nordeste  
Não é comendo traveco que se vira fenômeno (Ronaldo)  
Alguém avisa pro Ret  
Foda-se o Felp  
Diretamente de Salvador  
Tacando crack no ventilador  
Exu do blues não é Kendrick, control  
Assumo o controle do seu rap remoto  
Vim pra plantar a desgraça, não pra tirar foto  
Meu rap é pipoca, num é bloco  
É os pivete bom, fazendo fita de moto  
Sem perder o foco, rapá  
Cês fazem rap para comer fã  
Meu rap é agressivo  
Mande algumas fãs soropositivo pro seu camarim  
Mcs depressivos e Escobar condomínio  
Fazer o Sudeste falar mais meu nome do que Dalsin fala Chefe, primo  
Chefe, primo  
Vai se foder para lá ou apenas se foder  
Esses Mcs são tudo favela gourmet  
Favela gourmet  
Exu do blues é vilão  
Baco capitão de areia  
Mato sua banca sozinho  
Mato que mato sua banca sozinho  
Sua banca sozinho  
Aprenda a diferença de One Direction pra Um Só Caminho (2x)  
Nordeste, Nordeste, Nordeste, não teste (5x)  
Bate cabeça, ladrão  
Bate que bate cabeça, ladrão  
É Oldisgraça e Chave Mestra  
Rap sujo proibidão, rap sujo proibidão  
Bate cabeça, ladrão  
Bate que bate cabeça, ladrão  
É Oldisgraça e Chave Mestra  
Rap sujo proibidão  
Eu sou patrão da vida louca (2x)  
Antes andava na boca do povo

Hoje o povo é que anda na minha boca

## **ANEXO II – "Bluesman" (letra, ficha técnica e outros textos)**

Texto Exposto como descrição do videoclipe – curta metragem. Baco Exu do Blues.

1903.

A primeira vez que um homem branco observou um homem negro, não como um um "animal" agressivo ou força braçal desprovida de inteligência. Desta vez percebe-se o talento, a criatividade, a MÚSICA! O mundo branco nunca havia sentido algo como o "blues". Um negro, um violão e um canivete. Nasce na luta pela vida, nasce forte, nasce pungente. Pela real necessidade de existir! O que é ser "Bluesman"? É ser o inverso do que os "outros" pensam. É ser contracorrente, ser a própria força, a sua própria raiz. É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles. Foda-se a imagem que vocês criaram. Não sou legível. Não sou entendível. Sou meu próprio deus. Sou meu próprio santo. Meu próprio poeta. Me olhe como uma tela preta, de um único pintor. Só eu posso fazer minha arte. Só eu posso me descrever. Vocês não têm esse direito. Não sou obrigado a ser o que vocês esperam! Somos muito mais! Se você não se enquadra ao que esperam...

Você é um "Bluesman".

### **Texto 1. Apresentação da criança Kayk.**

"Meu nome é Kaike, tenho 10 anos, moro no complexo do Alemão. Jogo bolo, solto pipa, êêê desenhar.

Enunciador 1 – O que você quer ser quando crescer?

Kaike: eu, ser médico."

### **Canção Bluesman**

Sou primeiro ritmo a formar pretos ricos

Primeiro ritmo que tornou pretos livres

Anel no dedo em cada um dos cinco

Vento na minha cara eu me sinto vivo

A partir de agora considero tudo blues

O samba é blues

O rock é blues

O jazz é blues

O funk é blues

O soul é blues

Eu sou Exu do Blues

Tudo que quando era preto era do demônio

E depois virou branco foi aceito eu vou chamar de blues

É isso entenda, Jesus é blues. Falei mermo!

### **Texto 2. Metáfora sobre a prata.**

A prata é um metal com o poder de reflexão muito elevado. Do latim 'Argentum', significa 'brilhante'. Nossa pele é de prata! Ela reflete luz, um brilho tão intenso que eu me pergunto: Por que o ouro é tão querido e a prata subvalorizada? Alguns não de

responder porque a prata é encontrada com mais facilidade. Reflita. O Brasil tem uma população de negros maior que a de brancos. Temos menos valor por ser maioria? A ironia da maioria virar minoria. A prata é um metal puro. Eu realmente não entendo essa necessidade da procura do ouro”.

### **Canção – Preto e Prata.**

Nós vive pela prata tatata tatata  
 Nós mata pela prata tatata tatata  
 Protegemos a prata tatata tatata  
 Nós negros somos prata tatata tatata

### **Canção – Bluesman.**

Eu amo o céu com a cor mais quente  
 Eu tenho a cor do meu povo, a cor da minha gente  
 Jovem Basquiat, meu mundo é diferente  
 Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente  
 Choro sempre que eu lembro da gente  
 Lágrimas são só gotas, o corpo é enchente  
 Exagerado, eu tenho pressa do urgente  
 Eu não aceito sua prisão, minha loucura me entende  
 Baby, nem todo poeta é sensível  
 Eu sou o maior inimigo do impossível  
 Minha paixão é cativo, eu me cativo  
 O mundo é lento ou eu que sou hiperativo, oh?

Me escuta quem cê acha que é ladrão e puta  
 Vai me dizer que isso não, não te lembra Cristo?  
 Me escuta quem cê acha que é ladrão e prostituta  
 Vai me dizer que isso não te lembra Cristo?  
 Vai me dizer que isso não te lembra Cristo?

Eles querem um preto com arma pra cima  
 Num clipe na favela gritando: Cocaína  
 Querem que nossa pele seja a pele do crime  
 Que Pantera Negra só seja um filme  
 Eu sou a porra do Mississippi em chama  
 Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama  
 Racista filha da puta, aqui ninguém te ama  
 Jerusalém que se foda, eu tô à procura de Wakanda, ah

### **Inserção de uma canção Africana.**

**Inserção Canção** - Queima minha pele.

“Amor, você é como o sol  
 Ilumina meu dia mas  
 Queima minha pele.”  
 (Inserção de falas diversas\_

### **BLUESMAN - FICHA TÉCNICA**



Elenco Principal: Kelson Succi, Hilton Cobra

Elenco de Apoio: Cauandê dos Santos, Caio Pio de Silva, Vitor Machado, Floração Antonio Lucas, Adriano Almeida, Iseoluwa, Moyinoluwa Adesanya, Orebe, Tunde Chicago, Caique, Adriana Menezes, Milhe Makuiza, Pimenta, Ikinya Kani, Jordan Costa, Flavia Paixão, Enzo Gabriel Campos, Pietro Bautz, Izaac Russel Bartholomeu Cunha, Aricia Domênica, Gaby Viana, Raoni Raoos, Agrício Costa, Mateus Macedo, Bárbara Lourenço Escaranaro, Clarissa Bonvent, Lucas Antônio, Caio Oiak, Helia Albani, Heline Albani, Gui Albani, Lidiane Angelo, Ananda Pires

Realização - AKQA: Ajaz Ahmed, Hugo Veiga, Luiza Baffa, Diego Machado, Paula Santana, Renato Zandoná, Beatriz Durlo, Lidiane Angelo, Ananda Pires, Marcela Santos

Realização - Coala Festival - Christiano Vellutini, Gabriel Junqueira de Andrade, Thiago Custódio, Guilherme Marconi, Fernanda Pereira

Produção Executiva – 999 - Leonardo Duque

Produção: Stink Films

Diretor: Douglas Ratzlaff Bernardt

Roteiro: Baco Exu do Blues, Douglas Ratzlaff Bernardt, Christiano Vellutini, Lucas Andrade, Hugo Veiga, Diego Machado, Renato Zandoná, Paula Santana, Beatriz Durlo

Diretor de Fotografia: Lucas Oliveira

Diretora de Arte: Lauren Ferreira

Edição: Squarehead, Danilo Abraham

Produção Executiva: Ingrid Raszl, Guilherme Passos, Marcella Feo, Tico Cruz

Direção de Segunda Unidade: Vitor Duarte

Assistente de Direção: Tiago Cavalcanti

Fotografia Still: Alexandre Takaki, Helen Salomão

Supervisão de Pós-Produção: Danilo Abraham

Pós-Produção: Dopo

Color Grading: Bleach

Edição de Som e Mixagem: Satélite Áudio

Coordenadora de Produção: Marcella Feo

Diretor de Produção: Rafa Pinto

Assistente de Produção - Tathi Ariosa

Assistentes de Coordenação de Produção - Mariana Kerche, Amanda Grell

Estagiária de Produção - Stefanie Costa

Produção Rio de Janeiro - Cosmo Cine: Guilherme Bolo, Bernardo Portella

Produção Vídeo Kaique: Uma obra do Cuidado com o Nequin em parceria com a Caixa Preta Filmes. Vitor Veloso, Gabriel Silveira, Gabriel Freitas

Figurista - Ana Wainer

Assistente de Figurino - Tulio Melles

Maquiagem - Aline Mathias, Regiane Santos

Camareira - Madleine Cristina Ferreira De Carvalho

Produção de Objeto - Cibele Nogueira

Assistente de Objeto - Indjaah

Produtor de Elenco - Bruno Felsmann

Assistente produção de elenco - Raoni Raoos

Produção de Locação - Alexandre Neiva De Lima Rocha, Kleber Pereira, Bruno Felsmann

Chefe de Elétrica - Arnaldo Shoyama  
 Operador de Steadycam - Sandro Galvão, Bernardo Negri  
 Som Direto - Cláudio Bueno  
 Efeitos Especiais - Martão, Rambo  
 Maquinista - José Carlos da Silva  
 Primeiro Assistente de Câmera - Peterson Lomovtov, Vinicius Rodrigues da Silva  
 Segundo Assistente de Câmera - Hassan Shahateet, Rodrigo Cesar dos Reis Soares  
 Logger - Mariana Perin, Vitor Lima  
 Primeiro Assistente de Elétrica - José Batista Da Cruz (Inho), Paulo de Santana Oliveira  
 Segundo Assistente de Elétrica - Afonso Lima, Anderson Azevedo, Eurico dos Santos  
 Primeiro Assistente de Maquinária - Jonatas Bispo  
 Segundo Assistente de Maquinária - Valter Carrasco, Vinicius de Almeida  
 Ajudantes - Edson "Tesouro" Aparecido Nunes Da Silva, Fabio Marques Vitalino, Jackson Francisco Oliveira, Jefferson "Zangão" Eduardo Rosa, Luiz "Chocolate" Eduardo De Queiroz Bretas, Hiago Skarff Andrade Lopes

### **ANEXO III - Queima Minha Pele**

Beat: DKVPZ  
 Piano: Tim Bernardes  
 Comp.: Baco Exu do Blues  
 Gravação: EAEO Records  
 Mix e Master: Cesar Pierri | @cesrv

Amor, você é como o sol  
 Ilumina meu dia mas  
 Queima minha pele (3x)  
 Ilumina meu dia mas (4x)  
 Queima minha pele

Boca aberta e a intenção de um gemido  
 Seu corpo tem linhas que eu queria ter escrito  
 Queria largar seu corpo mas ele é tão bonito  
 Morde minha pele pra abafar seu maior grito  
 E eu penso em acordes em silêncio  
 Pra que você não acorde  
 Nosso amor era tudo, espero que cê se recorde

Livrarias, café chiques, tenis caros, varios kits  
 Nossos sonhos, mesmos brindes  
 Mesmas brigas, mesmos brindes. (2x)

Eu não sou o homem que você sonhava  
 Garota eu quero ser o homem que você sonhava  
 Não sou homem com quem você sonhava  
 Mas queria ser o homem com quem você sonhava

Eu engoli minha vaidade pra dizer volta pra mim  
 Mesmo sabendo que vc me faz tão mal.  
 Tão mal (2x)

Fotografar o silêncio é tão difícil  
 Fotografar o meu medo é tão difícil  
 Fotografar a insegurança é tão difícil  
 Eu disfarço tudo com cigarro, cerveja e sorriso (2x)

Nosso problema sempre foi a intensidade (3x)  
 Cê sabe que é verdade, intensidade.

Queima minha pele (4x)

Ilumina o meu dia mais  
 Não mais. (4x)

#### **ANEXO IV – Me desculpe Jay-Z**

Beat: Portugal  
 Composição: Baco Exu do Blues  
 Part: 1LUM3 | @1lum3  
 Guitarra: Eduardo Grassi  
 Gravação: EAEO Records  
 Mix e Master: Cesar Pierri

Eu não gosto de você, não quero mais te ver  
 Por favor não me ligue mais  
 Eu amo tanto você, sorrio ao te ver  
 Não me esqueça jamais  
 Eu não gosto de você, sorrio ao te ver  
 Não quero não te ver jamais  
 Eu pareço com você, no espelho está você  
 Não me enlouqueça mais

Não me ligue mas a vida ta meio difícil não sei o que fazer  
 Ta tudo confuso como meus sonhos eróticos com a Beyoncé  
 Me desculpa Jay-Z, queria ser você  
 Minha vida tá chata, quero enriquecer  
 Só preciso de um cigarro  
 Eu quero um trago, divórcio e caso até o amanhecer  
 Até o amanhecer  
 Tenho medo de me conhecer  
 Tenho medo de me conhecer  
 Não quero me envolver  
 Não, não quero me envolver  
 E depois enjoar de você (4x)

Eu não gosto de você, não quero mais te ver  
Por favor não me ligue mais  
Eu amo tanto você, sorrio ao te ver  
Não me esqueça jamais  
Eu não gosto de você, sorrio ao te ver  
Não quero não te ver jamais  
Eu pareço com você, no espelho está você  
Não me enlouqueça mais

to entre tirar sua roupa e tirar minha vida  
Procuro um motivo pra sair da cama e melhorar meu auto-estima  
Quero Balenciaga estampada na minha camisa  
Faculdade ou seguir meu sonho  
O que que eu faço da vida

Amo você de verdade  
Amo você de mentira  
Amo andar na cidade  
linda eu não tenho saída (2x)

Se eu minto para mim imagina pra você meu bem  
Para mim meu bem  
Se eu minto para mim imagina pra você meu bem  
Pra mim também.

## **ANEXO V – Minotauro de Borges**

Beat: DKVPZ  
Composição: Baco Exu do Blues  
Gravação, Mix e Master: Cesar Pierri

Negro correndo da polícia com tênis caro  
Tipo Usain Bolt de Puma não paro  
Correndo mais que os carros  
Eu não fui feito do barro  
Pisando no céu enquanto eles se perguntam  
Como esse negro não cai?  
Dizem que o céu é o limite  
Eles se perguntam  
Porque esse negro não cai?

Fiz roda punk com os anjos  
Pintei o Éden de preto  
Fui ghost rider de Bethoven  
Escrevi vários sonetos  
Cortei minhas asas

Vejam minhas cicatrizes  
 Eu vi Deus em depressão  
 O ajudei com suas crises

Depois que eu morri com um tiro na cabeça  
 Sempre q um preto faz dinheiro grita  
 BACO VIVE, BACO VIVE (2x)

Museus estão a procura de mármore negro  
 Pra fazer uma estátua minha (4x)

150 por hora nome gravado na historia  
 Imortal na sua memória  
 Rei da poesia de escória  
 Rei da poesia de escória  
 Como Britney em 2007  
 Meio incompreendido  
 Me matei em gravação  
 Posso fazer isso ao vivo

Bebo da depressão  
 Até que isso me transborde  
 Vencer me fez vilão  
 Eu sou Minotauro de Borges (2x)  
 Bebo da depressão (3x)  
 Vivo a depressão  
 To me acabando por inteiro  
 Você me mata ou eu me mato primeiro (2x)

## **ANEXO VI – Kanye West da Bahia**

Beat: DKVPZ  
 Composição: Baco Exu do Blues  
 Part.: Matheus DKVPZ e Bibi Caetano  
 Gravação: EAEO Records  
 Mix e Master: Cesar Pierri

Para no posto pra comprar um Marlboro  
 Olha bem pra minha cara, filho engole o choro  
 Meus ancestrais se banhavam com ouro  
 Olhe bem pra minha pele ela reluz, seu tolo (2x)

Eu sou o preto mais odiado que você vai ver (6x)

Eu não abaixo a cabeça, não vou te obedecer  
 Ser preto de estimação não, eu prefiro morrer  
 Sinhozinho eu troco soco nunca fui de correr

Feche os olhos eu vi deus nascer  
Eu me vi nascer, eu te vi nascer  
Tão livre que nem a policia pode me prender  
Suas palavras não vão me ofender  
Apaga a luz tente me entender  
Sinta a África pra me entender  
Transe ao máximo pra me entender  
Não tema a morte pra me entender  
Enquanto cê tiver limite não vai me entender  
Todo líder negro é morto, cê consegue entender?  
Tenho recebido cartas falando:  
"o próximo é você" (3x)

Agora eu te entendo Kanye (4x)

Ser preto não é só ter pele

Coisa que joalheiro entende  
A minha cultura é minha febre  
Eu sou a explicação pra quem não sente

Agora eu te entendo Kanye  
Te entendo Kanye (8x)

Nos palcos como Michael Jackson  
Rap game jogamos como Michael Jordan  
Vocês chamam esses caras de gênio, mas...  
Eles só falam o óbvio  
Porque os rappers rezam preu parar com o rap?  
Tudo que eu ouço soa igual, eu cansei do rap  
Morri como rapper em En Tu Mira  
Voltei como Bluesman  
E agora eu me sinto bem, bem, bem

Porque esses brancos amam chamar a polícia  
Porque esses negros me olham com tanta malícia  
Porque aprendemos a odiar os semelhantes  
Sua inveja não me deixa ser o mesmo de antes  
Se o sucesso te irrita, sou um cara irritante  
Não me chame de preto bonito  
Preto inteligente  
Preto educado  
Só de pessoa importante  
Seu rótulo não toca na minha poesia  
Eu sou o Kanye West da Bahia  
Seus rótulos não tocam na minha poesia  
Eu sou o Kanye West da Bahia  
Seus rótulos não tocam na minha poesia

Não, não, não nunca vão tocar  
Eu sou o Kanye West da Bahia.

## **ANEXO VII – Flamingos**

Beat: DKVPZ  
Composição: Baco Exu do Blues  
Part.: Tuyó  
Gravação: EAEO Records  
Mix e Master: Cesar Pierri

Me deixe viver ou viva comigo  
Me mande embora ou me faça de abrigo  
California dream com uma dream girl  
Mas não sou gringo  
Camisa suada estampada de flamingo (2x)

Entro em você mais do que já entrei em bares  
Te amo aqui mas te amo em outros lugares  
Louvre em Paris, me embriaguei alguém me pare  
Amor senta firme me faz favor não pare  
Coração partido espero que cê repare  
Meu tênis branquíssimo espero q cê repare  
Te procurei em outros corpos  
Aprendi pares são pares  
Te molhei sem querer achei que era sete mares  
Cabelo disfarçado e a cara de quem não vale  
Sentimento disfarçado e a cara de quem não vale nada, nada

Ouvindo Exalta na quebrada  
Gritando eu me apaixonei pela pessoa errada (2x)

Me deixe viver ou viva comigo  
Me mande embora ou me faça de abrigo  
California dream com uma dream girl  
Mas não sou gringo  
Camisa suada estampada de flamingo (2x)

## **ANEXO VIII – Girassóis de Van Gogh**

Beat: Portugal e DKVPZ  
Composição: Baco Exu do Blues  
Vocais: 1LUM3 e Bibi Caetano  
Gravação: EAEO Records  
Mix e Master: Cesar Pierri

Te engravidado toda noite  
Só para ver o sol nascer (2x)

Não quero mais dormir do seu lado  
Prefiro ficar acordado  
Guardando seu rosto pra lembrar de você  
Lembrar de você, lembrar de você

Cê tem uma cara de quem vai fuder minha vida  
O seu olhar é um caminho sem saída  
O seu corpo é um caminho sem saída  
Então só entro (2x)

Na rua ouvindo ASAP Rocky  
Pelados no bairro como se fosse Woodstock  
Outro bar outro porre

Somos livres como girassois de Van Gogh  
Gira, gira, girassois de Van Gogh

## **ANEXO IX – Preto e Prata**

Feat: DKVPZ  
Composição: Baco Exu do Blues  
Gravação: EAEO Records  
Mix e Master: Cesar Pierri

Facção Carinhosa  
Nós vive pela prata tatata tatata  
Nós mata pela prata tatata tatata  
Protegemos a prata tatata tatata  
Nós negros somos prata tatata tatata (2X)

Dois quadro samo na parede  
Bebendo tudo esse preto tem sede  
Linhas caras  
Rimas  
De alfaiataria fina  
Eu so me curvo pra chupar minha mina  
Altoestima pra cima meu cabelo pra cima  
Olha bem pro meu olho e me diz quem domina  
Eu to cheio de ódio e você nem imagina  
Eles querem que eu mate e morra pelo ouro  
Querem que eu mate e morra por mulheres brancas  
Querem que eu mate e morra pelo meu ego  
Mas irmao so mato e morro pela minha banca  
Eu nao acredito no seu deus branco



Eu acredito em exu do blues eu acredito em baco  
 Querer o ouro so me fez mais fraco  
 O rap game e cocaina branca vicia e nos mata  
 Virei imortal ao aceitar minha pele é prata  
 Virei imortal ao aceitar minha pele e prata

### **ANEXO X – BB King**

Beat: JLZ  
 Composição: Baco Exu do Blues  
 Texto final: Baco Exu do Blues  
 Interpretação: Lucas Andrade  
 Gravação, Mix e Master: Cesar Pierri | @cesrv

Mano eu sou baco  
 Deus da putaria da loucura e dos palcos  
 Eu não me governo  
 Sou minha empresa  
 Meu próprio governo  
 Meu amor  
 Sou eu mesmo  
 Sorri ao receber  
 Flores no meu enterro  
 Eu sou eterno  
 Da geração dos iluminados  
 Dos raivosos incompreendidos  
 Dos que nasceram pra liberdade  
 Se pedir um feat vai sair fudido

Kerouac eu fiz uma rima pra sua geração BEAT (2x)

Sempre que gozo dentro eu me sinto profano  
 Ela sorri e fala " baco eu te amo"  
 Se lembre você é humano  
 Cê é forte aguente o dano  
 Dominar o mundo não é mais só um plano  
 Tudo que a concorrência faz me soa mediano  
 Ces juntam umas palavra e acham que tão rimando  
 Domine o campo igual cristiano  
 Ce entrou duas vezes pra história em dois anos  
 Só com 22 dois anos  
 Voce rima como se fosse B.B King solando  
 Autoestima eu te amo

Piva nessas ruas eu me sinto rei  
 Eu vivi, eu caí, eu me consertei  
 Sou resultado das pessoas que eu amei  
 Eu bebi eu transei eu me transformei

Três nove na camisa e eu me sinto um rei  
Três nove nove na camisa e eu me sinto um rei (2x)