



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

ANA CHERLLANY CARDOSO DE FREITAS

**A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO ETHOS NO ÁLBUM “CONVOQUE SEU
BUDA”, DE CRIOLO**

**FORTALEZA
2023**

ANA CHERLLANY CARDOSO DE FREITAS

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO ETHOS NO ÁLBUM “CONVOQUE SEU BUDA”, DE CRIOLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de mestre em Linguística.
Linha de Pesquisa: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.

**FORTALEZA
2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F936c Freitas, Ana Cherllany Cardoso de.
A construção discursiva do ethos no álbum "Convoque seu Buda", de Criolo / Ana Cherllany Cardoso de Freitas. – 2023.
165 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.

1. Análise do Discurso. 2. Discurso Literomusical. 3. Ethos. 4. Criolo. 5. Rap. I. Título.

CDD 410

ANA CHERLLANY CARDOSO DE FREITAS

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DO ETHOS NO ÁLBUM “CONVOQUE SEU BUDA”, DE CRIOLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de mestre em Linguística.

Aprovada em: 10/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Lucas Martins Gama Khalil
Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará (PosLA - UECE)

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a construção do ethos do álbum “Convoque seu Buda”, de Criolo. A opção pelo estudo do *rap*-canção do artista se deve à relevância que ele desempenha na música brasileira contemporânea, visto que compõe canções que discursivizam as representações do espaço urbano em seus conflitos. Assim, as dez canções contidas no álbum, a disposição das faixas e as capas do disco serão o *corpus* utilizado para esta análise, que adota a perspectiva teórica da Análise do Discurso, principalmente no que concerne aos estudos de Dominique Maingueneau (1995, 2002, 2006, 2008a, 2008b, 2015, 2020a, 2020b), dos quais serão destacados os mais recentes estudos sobre ethos (MAINGUENEAU, 2020b), cuja noção de encaixamento e de enquadramento se farão importantes, bem como suas dimensões, quais sejam categorial, experiencial e ideológica. Atrelados a tais conceitos, abordamos também os investimentos em código de linguagem e em cenografia (MAINGUENEAU, 1995). Esses conceitos serão analisados na esteira de aplicação que Costa (2001) faz ao discurso literomusical. Ao verificarmos como são desenvolvidos os ethos das canções do álbum em estudo, percebemos que há, na dimensão experiencial, oscilação entre o caráter azedo e o transcendental; na dimensão categorial, entre o papel discursivo do pregador e do *rapper*; e, na dimensão ideológica, dos posicionamentos anticonsumista, determinista social e descrente. Tais características, que estão intimamente correlacionadas, também se relacionam com as cenografias e com o código de linguagem. Além disso, percebemos, pela análise de cada canção, elementos sugestivos de que o ethos do álbum é o próprio ethos do artista, cujas coerções realizam os processos de encaixamento e enquadramento dos ethos. Assim a relação entre a crítica social e a descrença nas instituições responsáveis pelo bem-estar dos indivíduos, que permite o surgimento de um apego a forças místicas, suscita esse ethos do artista. Essa análise corrobora a importância de Criolo no cenário do *rap*-canção, à medida que ele retrata o Brasil contemporâneo no discurso literomusical e possibilita ricas contribuições para a compreensão, em última instância, de como seus enunciados legitimam práticas sociais e são legitimados por elas.

Palavras-chave: discurso literomusical; ethos; Criolo; *rap*.

ABSTRACT

This research intends to analyze the construction of the ethos of the album “Convoque seu Buda”, by Criolo. The choice for studying the artist's rap song is due to its relevance in contemporary Brazilian music since it composes songs that discuss the representations of urban space in its conflicts. Thus, the ten songs contained in the album, the layout of the tracks, and the album cover will be the corpus used for this analysis, which adopts the theoretical perspective of Discourse Analysis, mainly about the studies of Dominique Maingueneau (1995, 2002, 2006, 2008a, 2008b, 2015, 2020a, 2020b), of which the most recent studies on ethos will be highlighted (MAINGUENEAU, 2020b), whose notion of fitting and framing will become important, as well as its dimensions, which are categorical, experiential and ideological. Linked to such concepts, we also address investments in language code and scenography (MAINGUENEAU, 1995). These concepts will be analyzed in the wake of Costa's (2001) application to the literary- musical discourse. By verifying how the ethos of the songs on the album under study are developed, we realize that there is, in the experiential dimension, an oscillation between the sour and transcendental character; in the categorical dimension, between the discursive role of the preacher and the rapper; and, in the ideological dimension, the anti-consumerist, social determinist and disbelieving positions of social institutions. Such characteristics, which are closely correlated, also relate to the scenographies and the language code. Furthermore, through the analysis of each song, we noticed elements that suggest that the album's ethos is the artist's own ethos, whose coercions carry out the processes of fitting and framing the ethos. Thus, the relationship between social criticism and disbelief in institutions responsible for the well-being of individuals, which allows the emergence of an attachment to mystical forces, raises this ethos of the artist. This analysis corroborates the importance of Criolo in the Brazilian Popular Music scenario as it portrays contemporary Brazil in the literary-musical discourse and enables rich contributions to the understanding, ultimately, of how his utterances legitimize social practices and are legitimized by them.

Keywords: literomusical discourse; ethos; Criolo; *rap*.

Dedico ao meu amado filho, Arthur, e a meus
dois pilares, pai e mãe.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

A minha mãe, Maria da Costa Cardoso Freitas, por ter me ensinado, através de seu grande exemplo, a ser uma mulher aguerrida, por ser a minha fonte de força nos dias de esgotamento físico e mental, e por ser o meu amparo sempre que as demandas da vida são maiores do que eu consigo atender sozinha.

A meu pai, Francisco Roberto Nepomuceno Freitas, por ter sido a minha primeira referência intelectual; por ter me ensinado a amar os livros; e as enciclopédias e pelo modo carinhoso e idealizado como me enxerga.

Ao meu filho, Arthur Roberto de Freitas Andrade, a quem amo incondicionalmente, por ser o motivo da minha busca diária por melhoramento e pela enorme compreensão durante o meu processo de escrita, com o qual teve que dividir minha atenção.

A minha irmã, minha caçula, Ana Cherllyani Cardoso de Freitas, por ser uma inspiração pra mim de como as adversidades não precisam tirar o sorriso do nosso rosto nem a delicadeza dos nossos gestos.

Ao meu amado, João David de Lira, por ter sido o maior incentivador do meu desenvolvimento acadêmico e por ser um maravilhoso companheiro, cuja paciência e amor foram tão essenciais nessa trajetória.

A minha querida orientadora, Maria das Dores Nogueira Mendes, por cada orientação que moldou este trabalho, pela forma humanizada como lida com tudo; pela maneira gentil com a qual aconselha; e pela postura sempre generosa com que compartilha seu grandioso conhecimento. Além disso, por ter me ensinado a saber receber críticas.

Ao professor Nelson Barros da Costa, pelo acolhimento no grupo DISCUTA, em 2015, o que nutriu o meu interesse pela Análise do Discurso, pelas muitas contribuições para este trabalho, tanto em sua participação na qualificação quanto nos encontros do grupo DISCUTA, e por ser esse admirável intelectual dos estudos da canção neste país.

Aos colegas do grupo DISCUTA, Nielma, Wesley, Bianca, Rômulo, pelas reflexões, pelos debates nos encontros do grupo e pelas contribuições que tais encontros trouxeram a este trabalho.

Ao meu adorado amigo Pedro Leno, que, sabendo do meu interesse em Análise do Discurso, presenteou-me, em 2016, com o livro “O Charme dessa Nação”, do professor Nelson Barros da Costa. Desde então, o projeto para a entrada no mestrado teve seu início.

Aos meus amigos de longa data, dádiva concedida pelo curso de Letras da UFC, meus amados diabretes, Cíntia Araújo, Jane Ximenes, Ana Maria Cavalcante, Juan, Bruno Cruz, Felipe Hélio, Caio Montenegro, Tiago Araújo, Orlando, pelo amor, pelo respeito, pelo carinho, pelo apoio e pelo acalento que são nos dias difíceis.

Aos amigos que ganhei também durante a graduação na UFC, na minha segunda passagem pelo curso de Letras, os quais amo e respeito, Priscila Caxilé, Liziane Menezes, Raquel Catunda, Raquel Sobrinho, Matheus Vieira, Maurício Braz, Elvis Freire e Jéssica Gabriele, pelo apoio, pelo incentivo, pelos conselhos, pela audição das lamúrias sobre a parte ruim do processo, pelas indicações de leituras e, sobretudo, pela amizade.

Aos meus amigos da lida em sala de aula, Débora Cavalcante, Najla Valéria, Levi, Luan, José Tarcísio, Flavia, Karina Morais, Gabriele, por me apoiarem durante o processo de escrita.

Aos amigos que estiveram comigo durante o mestrado, Mayara Martins, Paulo, Alef, Juliana, Gabi Zaupa, por passarem comigo pelas crises da vida acadêmica durante a pandemia.

Aos coordenadores das escolas em que trabalho, Bruno, Ana, Taís, Vanesca e Pâmela, pela compreensão e pelo apoio durante o término desse processo.

À professora Ana Raquel Mota pelas ricas sugestões durante o processo de qualificação desta dissertação, as quais, por certo, direcionaram esta pesquisa.

À professora Lia Raquel Vieira de Andrade, pela avaliação e pelas importantes contribuições para esta dissertação na cadeira de Seminários de Pesquisa.

Aos professores e participantes da banca examinadora.

À CAPES, pelo apoio financeiro oferecido com a bolsa de auxílio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do disco “Convoque seu Buda” (2014), de Criolo.....	153
Figura 2: Encarte interior do disco “Convoque seu Buda” (2014), de Criolo.....	154
Figura 3: Capa traseira do disco “Convoque seu Buda” (2014), de Criolo.....	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I: OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	15
1 ANÁLISE DO DISCURSO	15
1.1 O Primado do Interdiscurso	15
1.2 Os discursos constituintes	17
1.3 A constituição do discurso literomusical	19
1.4 Ethos	26
1.5 Cenografia.....	32
1.6 Código de linguagem	36
2 O RAP E OS AGRUPAMENTOS EM TORNO DE VALORES RELATIVOS À TRADIÇÃO	37
2.1 O rap e o posicionamento da canção <i>Pop</i>	37
2.2 O rap-canção de Criolo.....	42
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	48
3.1 Caracterização da pesquisa	48
3.2 Delimitação do universo	48
3.3 Seleção do <i>corpus</i>	49
3.4 Procedimento de análise dos dados	50
PARTE II: ANÁLISE DISCURSIVA DO ETHOS DE “CONVOQUE SEU BUDA”	51
4 “PRA CADA RAP ESCRITO UMA ALMA QUE SE SALVA”: ANÁLISE DAS CANÇÕES.....	51
4.1 Contexto de produção do álbum “Convoque seu Buda”	51
4.2 Análise das Canções	52
5 “AZEDAR É A META”: O ETHOS DO ARTISTA	137
6 “ESSA NAVE JÁ VAI PARTIR E CARREGA UMA MULTIDÃO”: O ETHOS ENQUADRANTE.....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS	159

INTRODUÇÃO

A Análise do Discurso de origem francesa é uma área de estudo que, sem privilegiar a estrutura organizacional do texto em detrimento da situação de comunicação, analisa a vinculação entre ambas, ou seja, entre o que é linguístico e o que é social na enunciação. É dessa forma que a AD possibilita a análise científica dos enunciados que são produzidos pelas diversas esferas sociais e que por elas circulam por meio dos diferentes gêneros do discurso. Dentre os diversos gêneros, a canção, amplamente desenvolvida no Brasil por cantores e compositores populares, é focalizada nesta pesquisa. Ela, segundo Costa (2012), é o “gênero de veiculação por excelência” (COSTA, 2012, p. 21) do campo discursivo o qual denominou discurso literomusical brasileiro.

Costa (2012) classifica o discurso literomusical brasileiro como discurso constituinte (MAINGUENEAU, 2008a) em razão de se constituir como uma prática que produz e faz movimentar posicionamentos que legitimam comportamentos coletivos e exprimem formas de sentir e pensar por meio das canções. Desse modo, Costa (2012) faz uma análise da Música Popular Brasileira¹, que abrange desde o período do surgimento da Bossa Nova, 1958, até o ano de 1985, identificando, assim, algumas marcações estético-identitárias nesse campo. São elas (COSTA, 2012):

- a) Movimentos estético-ideológicos (Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo).
- b) Agrupamentos de caráter regional (os mineiros do Clube da Esquina e o “Pessoal do Ceará”)
- c) Agrupamentos em torno de temáticas (a canção catingueira e a canção romântica)
- d) Agrupamentos em torno do gênero musical (os sambistas e os forrozeiros)
- e) Agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (a canção *pop* e a MPB)

Tomando a tipologia pensada por Costa (2012), o gênero *rap*, componente² musical da cultura *hip hop*, que surge no final da década de 1960, nos Estados Unidos, chegando ao Brasil entre os anos 1970 e 1980, insere-se entre os agrupamentos em torno de valores relativos à tradição, fazendo parte do posicionamento da canção *pop*. Os

¹ Costa (2012) diferencia, através da escrita por extenso, o campo discursivo da música brasileira do posicionamento MPB, que é referenciado pela sigla.

² Segundo Motta (2004), são componentes da cultura hip hop o break (a dança), o rap (a música), o grafite (a arte pictórica) e a consciência.

investimentos ético e enunciativo - categorias utilizadas por Costa (2012) na análise da Música Popular Brasileira - dão consistência à identidade desse posicionamento.

O *rap*, segundo Tatit (2004), engendra-se “em torno de um canto que radicalmente eliminava as durações vocálicas próprias da face melódica da canção” (TATIT, 2004, p. 243), ou seja, é um canto falado. No entanto, o “*rap*-canção” (CAMARGOS, 2015), como vulgarmente é chamado o estilo de Kleber Cavalcante Gomes - conhecido artisticamente como Criolo - demonstra uma preocupação com aspectos melódicos facilmente encontrados em outros tipos de canção, além do *rap*. Esse fato e o investimento ético, no que diz respeito à dimensão ideológica, parecem aproximar o artista também do posicionamento da MPB, o que será discutido posteriormente nesta pesquisa.

A partir desse estudo inovador de Costa (2012), o qual sugere um campo de aplicação empírica de um conjunto de conceitos teóricos, outras pesquisas³ tomaram e ainda tomam, como é o caso desta, o discurso literomusical brasileiro como parâmetro de análise. Nesse sentido, julgamos que o *rap*-canção de Criolo, apesar de não ter sido descrito pelo autor, possa ser considerado parte desse discurso sobre o qual é possível se debruçar para uma análise que o considere tanto legitimador de enunciados e de atos coletivos quanto uma instância legitimada por eles.

A escolha de trabalhar com o *rap*-canção de Criolo, e mais especificamente com o álbum “Convoque seu Buda” (2014), terceiro disco da carreira do artista, surgiu, a princípio, devido a nossa paixão pelo artista e pela obra em questão, somada ao nosso interesse pelos conteúdos políticos e ideológicos identificados nela. Não devemos, porém, deixar de acrescentar que a expressividade com que essas canções traçam um perfil do Brasil urbano contemporâneo, com todos os seus conflitos e disparidades, foi também grande impulsionadora deste estudo.

Para instaurar a expressividade presente em suas canções, Criolo dá voz à “quebrada” - termo utilizado pelos *rappers* para se referir à periferia -, tanto por meio de representações que trazem os estereótipos de indivíduos que vivem existências excludentes dos direitos essenciais consagrados pela Constituição Brasileira quanto de representações das situações vivenciadas por esses indivíduos. Isso Criolo faz cruzando referências da cultura erudita com a vivência cotidiana das ruas dos grandes centros urbanos do país, apropriando-se de elementos do interdiscurso e, muitas vezes, subvertendo-os, o que contribui para a

³ Referimo-nos às pesquisas realizadas pelos membros do grupo DISCUTA (Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais), da Universidade Federal do Ceará, fundado pelo Prof. Dr. Nelson Barros da Costa e liderado pela Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.

percepção da paratopia⁴ do artista. Somado a isso, identifica-se uma espécie de apelo místico-religioso na enunciação das canções, na sequência das faixas e na composição das capas do álbum.

A percepção dessa expressividade nos levou à leitura de alguns trabalhos acerca tanto do campo discursivo do *rap* quanto da obra de Criolo. Moreira (2018), por exemplo, descreve o caráter plural e político da cultura hip hop, dando relevância a sua disseminação em espaços urbanos, principalmente na periferia brasileira, pautando sua pesquisa na perspectiva sociológica de Stuart Hall. Motta (2004), que, na direção de estudar o *rap* sob a perspectiva da Análise do Discurso, examinou, de forma intersemiótica, as práticas discursivas do grupo de *rap* paulistano “Racionais MCs”. Nessa pesquisa, foi explanado um sistema semântico global, no qual dois operadores estão presentes, a “radicalização” e a “autovalorização”, relacionados ao modo de o grupo enxergar o mundo e a si mesmo.

Pitta (2015) analisou a bricolagem, nas canções de Criolo, como uma forma diferente de desenvolver a canção, refletindo as ruínas de uma sociedade que não alcançou o ideal de desenvolvimento técnico-científico. Andrade, (2018) analisou a poética afro-brasileira contemporânea, por meio de algumas canções de Criolo, percebendo que as composições do artista se constroem por meio de colagem, deglutição e desconstrução da linearidade de tempo e de fronteiras espaciais. Lima (2019) examina o álbum “Convoque seu Buda” a partir do prisma da Análise do Discurso de linha francesa, pautando-se principalmente em Foucault (2005), dando relevo às práticas de resistência e às relações de poder nas letras das canções para verificar como elas se refletem no sujeito e os constituem. Nesse estudo, a transgressão foi analisada como elemento constituinte do *rap*, capaz de romper os discursos institucionalizados.

Tais leituras permitiram perceber como é o comportamento discursivo nesse posicionamento, além disso, possibilitou-nos identificar algumas peculiaridades na obra de Criolo, como a bricolagem, a transgressão, a desconstrução, etc., as quais o fazem um artista ímpar. No entanto, nenhum dos trabalhos citados deu relevo à maneira como essas características do artista contribuem para edificar o modo de ser do enunciatador das canções, o que seria importante ser estudado, visto o papel de influência que esse artista desempenha dentro da sociedade, como articulador de opinião e, mais especificamente, dentro da prática discursiva do *rap*. Essa lacuna, apesar das ricas contribuições desses estudos, levou-nos ao seguinte questionamento: Como se dá a construção do ethos no álbum “Convoque seu Buda”?

⁴ Esse conceito será desenvolvido posteriormente, mas podemos antecipar que é uma negociação impossível entre o lugar e o não lugar (MAINGUENEAU, 2006).

Mais especificamente: Como o ethos do álbum “Convoque seu Buda” se desenvolve a partir do encaixamento dos ethos edificados nas canções e da organização imagética e editorial do álbum?

Essa categoria de análise, o ethos, está associada ao modo de ser discursivo do enunciador e a sua constituição física sugerida no discurso, assim, conforme Maingueneau (2020b, p.9), “o destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo”. Levando isso em consideração, esta pesquisa se orienta principalmente pelos últimos estudos de Maingueneau (2020b) acerca dessa categoria, que põem em evidência as dimensões do ethos, quais sejam a categorial, a experiencial e a ideológica, além das noções de enquadramento e encaixamento de ethos, as quais serão fundamentais para a análise do ethos no álbum “Convoque seu Buda”.

Ademais, a categoria de análise cenografia, isto é, a cena mais imediata engendrada no discurso, que legitima a enunciação e é legitimada por ela, e o código de linguagem são essenciais para este trabalho, pois, conforme Maingueneau (2020b), contribuem para a edificação do ethos. Portanto, para alcançarmos nossos objetivos, trabalharemos com a noção de Costa (2012) de investimento cenográfico e de investimento em um código de linguagem.

Para ajudar-nos a responder ao questionamento que surge nesta pesquisa acerca do ethos no álbum “Convoque seu Buda”, fez-se importante o estudo de Camargos (2015) sobre a relação entre política e *rap*. Nesse trabalho, o autor traça um perfil cultural e político da década de 1990, em que o neoliberalismo avançava com suas contradições à medida que as desigualdades sociais também avançavam. Assim, o autor analisa o rap como a articulação, dentro desse cenário, entre cultura, vida cotidiana e política, permitindo-nos entender como se comportam os agentes desse posicionamento, que, na grande maioria das vezes, portam-se como sujeitos engajados. Nas palavras do autor:

Os rappers, nesse sentido, acabaram por consolidar representações que foram fundamentais na recepção de suas obras, criando, ao mesmo tempo, valores que se constituíram em balizas para a sua produção. Boa parcela deles se entregou à tarefa de legitimar suas produções como expressão de atitudes críticas, atreladas a experiências, valores e posicionamentos ideológicos que foram logo tomados como instrumentos de formação de opinião. Assim, influenciaram o modo de pensar e agir de agentes sociais que lhes foram contemporâneos e que passaram a compartilhar da noção de que a cultura rap tem ação político-pedagógica, cujos objetivos incluem fazer “enxergar as coisas de um modo mais crítico e ao mesmo tempo esperançoso [...] passar uma mensagem de protesto com o intuito de obter algo melhor lá na frente”. (CAMARGOS, 2015, p.82)

Essa ação político-pedagógica “de modo crítico e também esperançoso” está presente na obra “Convoque seu Buda”, constituindo a maneira de ser do enunciador. O que se percebe, *a priori*, na dimensão experiencial dos ethos das canções, é a recorrência da oscilação entre o caráter que chamamos de azedo, ou seja, “crítico”, e o caráter que chamamos de transcendental, ou seja, de certa forma, “esperançoso” na esfera metafísica, devido à descrença nas instituições sociais. Essas características parecem estar relacionadas aos papéis discursivos recorrentes na dimensão categorial dos ethos, quais sejam o de crítico - associado à figura do *rapper*, devido às referências metadiscursivas - e o de pregador. Além disso, também nos propomos a verificar a construção do ethos na relação com as cenografias e com o investimento em um código de linguagem. As cenografias, em sua maioria, dialogais monovocais⁵, permitem a incorporação pelo destinatário de ethos categoriais diferentes do ethos categorial dominante do artista, o que parece possibilitar a oscilação entre os dois ethos experienciais citados.

Essa relação entre a crítica social e a descrença nas instituições responsáveis pelo bem-estar dos indivíduos permite o surgimento, nas canções do álbum em estudo, de um apego a forças transcendentais, inclusive apego aos efeitos positivos da canção na vida das pessoas, o que acreditamos ser semelhante ao que Costa (2012, p.354) denomina “poder encantatório da canção”, isto é, “a canção é capaz de agir irresistivelmente sobre os indivíduos e sobre a realidade” (COSTA, 2001, p.354). Assim, esse poder é decantado nas canções do álbum, por meio da metadiscursividade. Toda essa conjuntura, portanto, leva-nos a crer que o ethos do álbum é o ethos representante do artista, que interage tanto em um processo de encaixamento - com os ethos de cada canção - quanto em um processo de enquadramento - com a editoração das capas e da sequência das faixas desse álbum.

No que concerne ao caráter transcendental percebido na obra, que muito dialoga com o discurso religioso, a proposta de Orlandi (1987) que distingue marcas de discurso religioso de propriedade religiosa do discurso foi utilizada nesta pesquisa. Além disso, os trabalhos de Gonçalves (2006) e Lopes (2017) também foram consultados para que essa relação fosse melhor compreendida. Gonçalves (2006) analisou o ethos nas parábolas contadas por Jesus nos três primeiros livros do Novo Testamento e elaborou um dossiê teórico sobre ethos em várias áreas de estudo, privilegiando a noção assumida por Maingueneau. Por isso, esse estudo nos interessa, além de que, ele nos ajudou a entender o ethos religioso construído por Jesus, o qual possui os caracteres de benevolência e autoridade. O autor não

⁵ Conceito de Costa (2022), que será desenvolvido posteriormente. Em síntese, a cenografia dialogal monovocal ocorre quando há o ocultamento da enunciação do coenunciador.

trabalha, portanto, com o ethos religioso no campo discursivo literomusical, por isso, a pesquisa de Lopes (2017) acerca das relações interdiscursivas entre discurso literomusical e discurso religioso nas canções de Luiz Gonzaga foi acessada. Nela, a autora percebeu os ethos devotos resignados, questionadores, desapontados, otimistas, gratos, festivos e resilientes. Esses ethos serão levados em consideração na nossa pesquisa.

Nossa pesquisa, portanto, corrobora a importância de Criolo no cenário do *rap* nacional e da Música Popular Brasileira, à medida que retrata o Brasil contemporâneo no discurso literomusical e possibilita ricas contribuições para a compreensão, em última instância, de como seus enunciados legitimam práticas sociais e são legitimados por elas. Assim, esta pesquisa poderá render contribuição para a sociologia, para os estudos do gênero canção e, sobretudo, para a Análise do Discurso, no que concerne ao discurso literomusical.

Desse modo, dividiremos este estudo em duas grandes partes, na primeira, trataremos de questões teóricas e metodológicas; na segunda, serão feitas as análises das canções do álbum bem como da sua parte editorial. Acerca da primeira parte, iniciaremos explanando o primado da interdiscursividade e as categorias cenas enunciativas e ethos discursivo, para, em seguida, desenvolvermos o conceito de discurso literomusical e de sua pretensão constituinte. Dedicaremos também uma seção para debater, dentro desse discurso, o posicionamento discursivo no qual se insere Criolo. Além disso, explanaremos conceitos de outros discursos, como o religioso e o político, esse último será importante na edificação do ethos ideológico das canções, desse modo, as ideias de Almeida (2018), Marx (1985, 1994) e Bauman (2002) serão acessadas.

Na segunda parte, trataremos das condições de produção do álbum “Convoque seu Buda”, depois partiremos para as análises de cada uma das dez canções. Cada canção terá as seguintes seções de análise: investimento cenográfico, investimento em um código de linguagem e investimento ético. Essa última terá três subseções, quais sejam: ethos categorial, ethos experiencial e ethos ideológico. Os capítulos seguintes, a partir das conclusões das análises, tratarão, na sequência, do encaixamento do ethos do artista e do enquadramento do ethos editorial, conceitos que serão desenvolvidos na parte teórica sobre ethos.

PARTE I: OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

1 ANÁLISE DO DISCURSO

1.1 O Primado do Interdiscurso

Como prenunciamos na introdução, esta pesquisa utiliza-se do aparato teórico da Análise do Discurso de linha francesa, precisamente dos conceitos e hipóteses elaborados por Dominique Maingueneau, dentre os quais, a noção de interdiscurso (MAINGUENEAU, 2008b) é central. Segundo o autor, a interdiscursividade atravessa o discurso, ou seja, todo discurso “tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso” (*in* CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2014, p. 286), espaço no qual há essa interação. No entanto, não se deve pensar o interdiscurso como um exterior com o qual o discurso, já constituído de forma autônoma, relaciona-se. Conforme Maingueneau (2008b),

[...] o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 37)

Isso significa dizer que é impossível que uma identidade discursiva seja edificada sem a presença irreduzível da alteridade. Nesse fragmento, Maingueneau, de certo modo, faz suscitar o conceito de heterogeneidade mostrada, de Authier-Revuz (1990), ao mencionar que a alteridade não deve ser entendida como uma entidade exterior, fácil de ser apreendida no discurso por marcações explícitas. A autora, ao estudar as relações interdiscursivas, categoriza dois tipos de heterogeneidade, a *heterogeneidade mostrada*, que suscita ao sujeito essa falsa ilusão de que é possível controlar a fala do *Outro* em seu próprio discurso, por meio de marcações de alteridade, como acontece em citações; e a *heterogeneidade constitutiva*, que está irreduzivelmente presente em todos os processos de fomentação discursiva.

Jaqueline Authier-Revuz teve influência dos estudos do círculo linguístico Mikhail Bakhtin, principalmente no que se refere ao princípio dialógico. Conforme esse autor (BAKHTIN/VOLOSHÍNOV, 1992), a linguagem é um fenômeno no qual estarão presentes em toda a dinâmica de suas atividades a subjetividade e a alteridade, numa convivência pluri-interativa. Para Bakhtin/Voloshínov (1992), o signo é ideológico e evidencia as tensões sociais, pois se torna um objeto de disputa entre as formações discursivas no interdiscurso, espaço de concorrências e alianças. Embora sejam perspectivas diferentes de se trabalhar com as relações entre discursos, a noção de heterogeneidade constitutiva, da autora, aproxima-se, portanto, dessa ideia de Bakhtin.

Esses teóricos se tornam importantes na elaboração da proposta de “primado do interdiscurso”, de Maingueneau (2008b), pois, segundo o autor, essa hipótese se inscreve

“nessa perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 31). Essa proposta de Maingueneau, com vistas a definir de forma mais precisa o interdiscurso, consiste em dividi-lo em três categorias: o *universo discursivo*, região onde interagem inúmeras formações discursivas⁶ pertencentes a uma mesma conjuntura; o *campo discursivo*, região específica do universo discursivo na qual estão formações discursivas em relação de concorrência, delimitando-se de forma mútua, e o *espaço discursivo*, um recorte feito pelo analista de subconjuntos de uma formação discursiva que podem ser analisados.

Para aplicar essa proposta, Maingueneau analisa o campo discursivo religioso, delimitando o espaço discursivo no qual interagem duas vertentes desse discurso, quais sejam o discurso humanista devoto e o jansenista. Nesse estudo, o autor percebe que a constituição desses discursos passa por um sistema de restrições semânticas, num processo de tradução feito por uma interincompreensão regulada. Assim, “Cada um introduz o *Outro* em seu fechamento, traduzindo seus enunciados nas categorias do Mesmo e, assim, sua relação com esse *Outro* se dá sempre sob a forma do “simulacro”⁷ que dele constrói.” (MAINGUENEAU, 2008b). Um exemplo disso é como o discurso jansenista traduz a característica humanista “flexibilidade” em “inconsistência”.

O interdiscurso é, portanto, um espaço de negociação entre discursos, no qual as formações discursivas em concorrência delimitam-se reciprocamente. Desse modo, o objetivo da Análise do Discurso não é a formação discursiva em sua homogeneidade, mas o seu espaço de estruturação identitária, ou seja, o interdiscurso.

1.2 Os discursos constituintes

No bojo do interdiscurso, há os discursos que tomam para si o papel de fundadores, ou seja, eles se autoconstituem e se autovalidam, além disso, podem colaborar na constituição de outros discursos. Por esse motivo, foram denominados por Maingueneau (2008a) de discursos constituintes. Tendo em vista que nos propusemos a estudar o discurso literomusical brasileiro, o qual, segundo os estudos de Costa (2001, 2012), foi consagrado como discurso constituinte, precisamos entender como se dá o funcionamento desse tipo de discurso.

⁶ Maingueneau (2008a) chama atenção para a utilização frouxa desse termo e passa a utilizar preferencialmente o termo “posicionamento”. Em artigo mais recente, Maingueneau (2020a) discute o conceito mais preciso de formação discursiva.

⁷ O simulacro ocorre quando o discurso do *Outro* é tomado e avaliado negativamente pelo sistema de valores do discurso que avalia.

De acordo com Maingueneau (2008a), os discursos constituintes são produções discursivas que, para afirmar seu caráter autoconstituente, não reconhecem a superioridade hierárquica de outros discursos, por não admitirem autoridade além da sua própria. No entanto, é importante deixar claro que eles atravessam e são atravessados por outros discursos. Apesar disso, o autor afirma que “faz parte da natureza dos discursos constituintes negar essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios.” (MAINGUENEAU, 2008a, p.37).

O atravessamento de discursos contribui para o caráter autoconstituente desse tipo de discurso, haja vista que é nessa relação que ele se inscreve no interdiscurso. Isso significa dizer que - reafirmando o que estudamos na seção anterior - a presença irreduzível da alteridade, que ocorre na edificação dos discursos, também se aplica aos discursos constituintes, assim eles só legitimam a si mesmos na relação com outros discursos, tanto constituintes quanto não constituintes. Mais que isso, esses discursos têm, nessa relação paradoxal, a propriedade de validar outros discursos à medida que enunciados desses outros discursos surgem apoiando-se no discurso constituinte, seja na reafirmação ou na contestação de seus enunciados. Eis o seu caráter heteroconstituente.

Outra característica relevante de tais discursos é a edificação de um *archeion* na produção simbólica de uma sociedade. Essa palavra, tomada por empréstimo dos gregos, significa o engendramento, no discurso e por meio dele, de “um lugar associado a um corpo de enunciadores consagrados e uma gestão de memória”. (MAINGUENEAU, 2008a, p.38). Isso ocorre, por exemplo, no discurso literomusical brasileiro, em que há enunciadores que se consagram e são frequentemente revisitados dentro de diferentes posicionamentos e mesmo de outros discursos.

Além disso, outros fatores também caracterizam esse tipo de discurso. São eles (MAINGUENEAU, 2008a): a cessão de sentidos aos atos da coletividade, desse modo validando inúmeros gêneros, modos de sentir, formas de pensar e maneiras de interpretar os diversos fatos do cotidiano; a ligação a uma fonte legitimante - que pode ser a Verdade, a Beleza, etc., possibilitando, assim, que o entendimento não esteja autorizado somente por si - tanto no seu processo de autoconstituição quanto no de heteroconstituição; e a presença de vários posicionamentos⁸ mais ou menos intrincados ligados a si. Desse modo, os enunciados desse tipo de discurso, como afirma Costa (2001):

⁸ Apesar de o uso vulgar utilizar o termo posicionamento como opinião ideológica, utilizaremos, no decorrer desta pesquisa, o sentido que Maingueneu (2008) propôs, qual seja de identidades discursivas inscritas dentro de um campo discursivo. Esse conceito será esboçado dentro do discurso literomusical nos próximos tópicos.

[...] são inscrições em uma rede institucional que só existem na e pela enunciação de textos. Inscrições que supõem necessariamente um caráter exemplar: seguem exemplos e dão exemplo. Assim, inscrever-se em uma comunidade discursiva implica, por um lado, associar-se a modelos de posicionamento e, em última instância, à Fonte que funda o discurso constituinte: a Beleza, a Verdade, a Justiça [...] Por outro lado, inscrever-se é, ao mesmo tempo, abrir-se à possibilidade de reatualização [:116], se dar a citar, criando condições de possibilidade de ser citado. Assim, um enunciado pertencente a um discurso constituinte é, a um só tempo, fechado sobre sua organização interna e aberto para reinscrição em outros enunciados. (COSTA, 2001, p. 72)

O estabelecimento de posicionamentos é, portanto, premissa básica em toda prática discursiva. Eles definem “uma identidade enunciativa forte” e “um lugar de produção discursiva bem específico” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2014, p. 392), isso porque estão vinculados aos grupos responsáveis pela produção, circulação e gerência dos discursos, por meio do investimento em um gênero, do modo de se comportar discursivamente, da utilização de um código de linguagem específico, etc. Assim, os posicionamentos de um sujeito são fomentadores de sua relação com o contexto em uma enunciação, inscrevendo-o em percursos discursivos já existentes - o que pode ocorrer por motivações ideológicas, por exemplo -, ou fundando novos percursos em um campo discursivo de posicionamentos em relação de concorrência.

Veremos no próximo tópico alguns posicionamentos pertencentes especificamente ao discurso literomusical, que é o objeto de estudo desta pesquisa. É importante também mencionarmos alguns discursos que possuem essa propriedade de serem constituintes: o Discurso Literário, o Discurso Filosófico, o Discurso Religioso, o Discurso Científico e, segundo Costa (2001), o Discurso Literomusical. Assim, apesar de cada um possuir suas idiossincrasias, eles compartilham dessas características, que são utilizadas para identificar a constituição de um discurso no interdiscurso.

1.3 A constituição do discurso literomusical

A partir dessas premissas acerca dos discursos constituintes, elaboradas por Maingueneau, Costa (2012) analisa a autonomia do discurso literomusical brasileiro em relação ao discurso literário, pois, segundo o autor, “no mundo ocidental, forjado por séculos de grande influência na educação e na cultura, e sua própria pulsão constituinte, o discurso literário tende a tentar anexar o discurso literomusical” (COSTA, 2001, p. 377). Assim, o estudo de Costa (2001) investiga o campo discursivo da Música Popular Brasileira e o classifica como discurso constituinte.

Esse discurso apresenta uma feição própria, produzida por uma comunidade discursiva que engendra posicionamentos e os faz circular, por meio das canções, “que são nós de uma intrincada configuração interdiscursiva” (COSTA, 2001, p.10). Além disso, no Brasil, os diversos posicionamentos desse discurso tematizam sua própria constituição, por meio da metadiscursividade, dão sentidos aos atos da coletividade, validam gêneros, constroem formas de sentir, de agir e de interpretar as situações do cotidiano, legitimam comportamentos coletivos, etc., isto é, comportam-se como discurso constituinte.

A quantidade de posicionamentos dentro do discurso da Música Popular Brasileira revela um espaço bastante heterogêneo, em que há concorrências, convênios e reiterações na relação entre eles. Percebendo isso, Costa (2001) cataloga tais posicionamentos e como eles se agrupam de acordo com suas identidades. Conforme prenunciamos na introdução, são cinco as formas de marcação identitária que esse teórico categoriza: movimentos estético-ideológicos (Bossa Nova, Tropicalismo, Canção de Protesto etc.); agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos etc.); agrupamento em torno de temáticas (catingueiros, românticos, manguê *beat* etc.); agrupamento em torno de gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões, etc.) e agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (canção *pop*, MPB moderna, MPB tradicional etc.). Segundo Costa:

Normalmente essas formas se inter cruzam e se sobrepõem, podendo-se, assim, falar de nordestinos pop, samba-jazzistas etc. Cada uma delas não implica apenas conteúdo verbo-melódico definidos, mas uma prática discursiva que supõe modos de cantar, compor, comportar-se, tocar, difundir, etc. coerentes com esses conteúdos. (Costa, 2001, p. 170)

Podemos perceber que os posicionamentos verificados pelo autor são condizentes com a definição de posicionamento, de Charaudeau e Maingueneau, pois não dizem respeito apenas aos ‘conteúdos’, mas às diversas dimensões do discurso (*in* CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2014, p. 392). Além disso, não podemos nos esquecer de que o gênero canção tem natureza intersemiótica, envolvendo, assim, vários planos: linguagem verbal, linguagem musical, linguagem coreográfica (movimentos somáticos que podem ser aludidos na letra, como, no caso do *rap*, o *break*) e linguagem pictórica (as imagens estilizadas, as ilustrações e as fotos das capas em encartes do disco). (COSTA, 2012, p.105).

Partindo dessa observação, Costa (2012) verificou, por exemplo, que, no plano musical, os bossa-novistas inovam no modo de cantar sem floreios, sem sobreposição de melodia, harmonia e ritmo; já os tropicalistas lançam mão de instrumentos elétricos, como a guitarra, produzindo melodias simples com intervalos inusitados. No plano verbal, o autor

percebeu que o “Pessoal do Ceará”, por exemplo, canta a relação artista/lugar de origem, abusa da interdiscursividade com outros posicionamentos e tenta resgatar as tradições populares; enquanto os tropicalistas experimentam a bricolagem, a desconstrução/construção e as elaborações paródico-carnavalescas.

Costa (2012) também analisou o plano ético desses posicionamentos, o que muito nos interessa para esta pesquisa. Assim, esse autor verificou, por exemplo, que os bossa-novistas suscitam o sujeito jovem enamorado, carinhoso e amoroso, cuja fragilidade demanda espaços protegidos, como o dos apartamentos, que eram os lugares de produção e circulação das canções. Os tropicalistas suscitam o sujeito despojado e livre. Os mineiros do Clube da Esquina suscitam o sujeito adulto sensível, sonhador, enternecido pelo menino que traz na memória. O “Pessoal do Ceará” suscita um ethos áspero, seco e árido, características que representam a lida deles com a vida. O ethos do catingueiro é o do homem rústico. Os ethos dos sambistas é o do brasileiro comum, em algumas situações, bem humorado, que joga futebol, bebe cerveja e não é revolucionário.

Além da presença de diversos posicionamentos em concorrência, Costa (2012) também verificou, no discurso literomusical, as outras características que Maingueneau (2008a) atribui aos discursos constituintes, como a determinação de um *archéion*, a tematização de sua própria constituição, a contribuição para a constituição de outros discursos, a ligação a uma Fonte legitimante e a pretensão de discursos limite (COSTA, 2012, p. 251). Dentre essas características, destacaremos brevemente a auto e a heteroconstituição do discurso literomusical - esta, no que diz respeito à relação com o discurso religioso -, por ser relevante para a nossa pesquisa.

1.3.1 *Autoconstituição*

Costa (2012), para identificar os momentos em que as canções referenciam a si mesmas, diferencia dois principais modos de atividade metadiscursiva: a *decantação do poder encantatório da canção* e a *argumentação enfatizando o valor da prática literomusical*. O primeiro “é passional e místico”, o segundo “é racional e reflexivo” (COSTA, 2012, p. 266).

O primeiro evidencia a influência da canção sobre a realidade dos indivíduos, sobre seu corpo e sua mente. Dessa forma, as canções que suscitam essa decantação exaltam as virtudes de seu ritmo, a competência de seus enunciadores, a capacidade de seus instrumentos e a vivacidade dos símbolos que se relacionam ao universo delas, como o morro

e a favela, no caso do samba, ou o sertão, no caso dos forrozeiros. Posteriormente, em coautoria com Bezerra (2004), o autor define essas canções com características encantatórias como *metacanções*.

A decantação ocorre, por exemplo, nas canções de Criolo “Esquiva da Esgrima” (2014), em que o artista destaca a força do *rap* (“*Rap* é forte, pode crê”), e “Duas de Cinco” (2014), em que ele enfatiza o poder salvador do *rap* (“Pra cada *rap* escrito/uma alma que se salva”). É importante destacar que a atitude de um sujeito decantar os valores ligados a um posicionamento dessa prática discursiva, que é a Música Popular Brasileira, pode estar ligada à pretensão de declarar adesão.

O segundo é de viés argumentativo, por isso, reflete sobre a própria prática discursiva e seus efeitos na sociedade. Por isso, tem caráter crítico e pode ocorrer parodiando e ironizando comportamentos, outras canções, compositores com quem deseja polemizar, etc. É o que ocorre, por exemplo, na canção “*Rap* é forte” (2006), de Criolo, em que o artista critica outros gêneros considerados modismo (“É o *rap*, é o *rap*, é o *rap* eu me expresso/ Muito mais que moda, é manifesto/”). Embora seja uma forma metadiscursiva rara, o modo argumentativo possibilita alguns desdobramentos muito relevantes dentro do interdiscurso e do discurso literomusical, como explica o autor:

O modo argumentativo é mais raro e pode fundar novas propostas estéticas, interpretar e/ou refletir criticamente a prática discursiva do presente e do passado, comentar ou criticar atitudes, canções, compositores, podendo apoiar-se no interdiscurso periférico da prática discursiva [mídia, academia, crítica jornalística etc.] ou naquele ligado a outras práticas discursivas [literatura, artes em geral, discurso científico, etc.]. (COSTA, 2012, p. 270).

Costa (2012), então, exemplifica alguns desses desdobramentos: fundar novas propostas, polemizar com outras propostas, rememorar a prática discursiva, questionar a prática discursiva e refletir sobre a compatibilidade entre os sentimentos e a canção. A partir de todas essas verificações, no já citado trabalho do autor em coautoria com Bezerra (2004), ele define as canções que aludem ao discurso literomusical como *canções metadiscursivas*.

1.3.2 *Heteroconstituição (Relação entre discurso literomusical e discurso religioso)*

A heteroconstituição é o envolvimento de um discurso constituinte com outras práticas discursivas, assim, por exemplo, os discursos constituintes literário, científico, religioso e literomusical se relacionam interferindo na constituição uns dos outros. Nesta sessão, destacaremos alguns pontos importantes acerca da relação entre o discurso

literomusical e o discurso religioso, haja vista a hipótese que temos de que o ethos do álbum “Convoque seu Buda”, em alguma medida, constrói-se na relação com os ethos possíveis no discurso religioso.

Antes disso, é importante entendermos quais os tipos de relações interdiscursivas podem ocorrer entre esses discursos. Costa (2012) adaptou o quadro das relações intertextuais de Natalie Piégay-Gros (1996 *apud* COSTA 2012) para as relações interdiscursivas, como mostra a tabela a seguir:

Relações interdiscursivas	Relações de co-presença	Referência	Cenografia validada; <i>ethos</i> ; códigos de linguagem; gêneros etc.
		Alusão	
	Relação de imitação	Captativa	
		Subversiva	
	Interdiscursividade lexical	Metáfora	
		Polissemia	
		Argumentação	

Fonte: Costa (2012, p.51)

Conforme Costa (2012), a referência interdiscursiva é a representação, o comentário ou a descrição de um posicionamento por outro posicionamento. Ela é, de certa maneira, explícita. A alusão interdiscursiva se comporta de modo diferente, pois é uma maneira muito articulada de sugerir a linguagem do interdiscurso; ela, portanto dispensa referências discursivas e citações intertextuais. A captação interdiscursiva é a imitação que um texto faz de cenográficas validadas ou de ethos de outras práticas discursivas. A subversão interdiscursiva é a incorporação, de forma paródica, de ethos, de cenas validadas, do código de linguagem, etc. de outros posicionamentos para subvertê-los, nesse caso, há a legitimação por oposição. Por fim, a interdiscursividade lexical é a utilização de palavras ligadas a práticas discursivas exteriores, por meio de metáfora, polissemia e argumentação.

Acerca da relação interdiscursiva entre discurso religioso e discurso literomusical, Costa (2001) se utiliza da proposta de Orlandi (1987 *apud* COSTA, 2001) sobre o discurso religioso, a qual distingue *marcas de discurso religioso* de *propriedade religiosa do discurso*. São exemplos de marcas de discurso religioso as referências a figuras religiosas, os sintagmas cristalizados, a referência aos arquitextos, etc. Já a propriedade religiosa do discurso é caracterizada pela ilusão de reversibilidade entre os papéis do plano divino e do plano

material, os quais, na realidade, são intransitáveis. Por isso, há a simulação da interação entre esses dois planos, que é a ilusão de reversibilidade, como explica Costa:

Trata-se, para o discurso religioso, de instituir a possibilidade de trânsito entre os dois planos, tanto de cima para baixo [Deus castiga - cf. o mito do dilúvio, da Torre de Babel ou da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra; concede graças - curas, chuvas para o sertão, "iluminação"]; ou, sob forma de messias, vem à terra para salvar], como de baixo para cima [a profecia, a clarividência, a santificação]. (COSTA, 2001, p. 108).

Isso significa dizer que locutor e ouvinte não têm, no turno de fala, a mesma participação. Apesar disso, a ilusão de reversibilidade suscita essas duas instâncias enunciativas dos dois planos, o divino e o material. No primeiro, há um ser divino, que detém todo o poder, ou seja, Deus; no segundo, há os sujeitos submetidos ao poder e às ações desse ser divino. É importante ressaltar que esse ser divino é a orientação suprema do discurso religioso, não se limitando ao que está na Bíblia, visto que nem todo discurso religioso se refere exclusivamente ao cristianismo, no entanto, todo discurso religioso se relacionará a um ser supremo. Um exemplo disso ocorre na canção “Fio de Prumo” (2014), de Criolo, em que o enunciador, na ilusão de reversibilidade, entoia um canto a Exu (plano divino) solicitando a abertura dos caminhos. Lopes (2017) esclarece acerca desse plano divino no discurso religioso:

[...] não é somente a Bíblia [ou os livros sagrados, de modo geral] que se constitui norte para o discurso religioso. Acima de tudo, a verdade Suprema que valida o discurso religioso é caracterizada por um hiperenunciador que é, inquestionavelmente, Deus [ou deuses, se num âmbito de religião politeísta]. Nesse sentido, todo discurso religioso se relacionará com um ser superior e girará em torno dele. (LOPES, 2017, p.26)

A ligação do discurso religioso a um ser superior corrobora o caráter austero e autoritário do discurso religioso, o que tende a impossibilitar a polissemia⁹, um dos mecanismos da interdiscursividade lexical. No entanto, Costa (2012) aponta outros tipos de interdiscursividade entre o discurso religioso e o literomusical, quais sejam: imbricação discursiva, citação e /ou referência ao etos religioso, alusão ao etos religioso e interdiscursividade metafórica com a palavra religiosa. Nesse último, o autor afirma que “as palavras normalmente pertencentes ao domínio da religião católica são ressignificadas e recontextualizadas, embora ainda sejam ditas de um modo que remete ao discurso católico” (COSTA, 2012, p.303), o que significa dizer que, nessa relação interdiscursiva, a metáfora, e mesmo a polissemia, são recursos utilizados.

⁹ É a evocação de diferentes sentidos para uma mesma unidade lexical, suscitando, assim, diferentes experiências discursivas. (COSTA, 2012, p. 48).

Na alusão ao ethos religioso, Costa (2012) analisa a canção “Fé cega faca amolada” (1975) e percebe os ethos bélico e heroico; lascivo e sensual e místico e extático. Esse último binômio alude ao ethos religioso, pois tem caráter brando. É importante destacar que esse ethos é aludido momentaneamente, sendo somente acrescentado ao ethos jovem do posicionamento dos mineiros do Clube da Esquina. Isso significa dizer que o comportamento do ethos pode apresentar flutuações.

Além da flutuação em uma mesma canção, o ethos, em canções de um mesmo artista de determinado posicionamento, pode ter suas características religiosas também oscilantes. Os estudos de Lopes (2017) nos levam a perceber que essas variações podem estar relacionadas à melodia. A autora analisou o ethos religioso em algumas canções de Luiz Gonzaga e verificou que, na maioria dessas canções, os ethos oscilavam entre devotos resignados, questionadores, desapontados, otimistas, gratos, festivos e resilientes e que tais variações ocorriam de acordo com o ritmo e com a cenografia:

[...] os *ethés* gratos e otimistas, geralmente, aparecem em canções com ritmos mais dançantes, como xote, baião e valsa. Enquanto isso, as canções em ritmo de toada apresentam *ethés* questionadores, desolados, sofredores e resignados e geralmente apresentam cenografias de narrativas e preces, por vezes, na mesma canção, através do encaixamento de cenografias. (LOPES, 2017, p. 101, grifo do autor).

Ainda sobre essas oscilações do ethos religioso, Gonçalves (2006) elenca algumas características ligadas às imagens de poder e de afeto, das quais destaca os ethos da benevolência e da autoridade. Esses ethos são verificados pelo autor na maneira como Jesus se representa discursivamente nas parábolas. Segundo o autor:

A imagem do poder, por exemplo, pode derivar figuras de autoridade, arrogância, autoritarismo, tirania, perversidade, etc., enquanto a imagem do afeto pode ensejar figuras de benevolência, bondade, gratidão, ternura, tolerância, solicitude, compaixão, dentre outras, todas encerradas como diferentes formas do amor. (GONÇALVES, 2006, p.168).

O autor explica, assim, que, para exercer poder e influenciar seus seguidores, Jesus se utilizava do ethos de autoridade. Desse modo, para legitimar sua autoridade, valia-se da força da tradição, isto é, do ensino por meio de alegorias, que era uma prática localizada no tempo e no espaço, por isso, fazia sentido à comunidade que partilhava dessa prática. Jesus também exercia afeto por meio do ethos da benevolência, embora, conforme o autor, nem sempre benevolência estivesse acompanhada de afetuosidade. Isso quer dizer que “no contexto bíblico das parábolas, o agir benevolente se manifesta em forma de afeto” (GONÇALVES, 2006, p. 149). Essas características parecem contraditórias, mas podem coexistir e vão depender das cenas enunciativas.

Desse modo, percebemos algumas formas de o discurso religioso se relacionar com o discurso literomusical; além disso, percebemos algumas formas como os *ethos* religiosos se desenvolveram em gêneros e em posicionamentos diferentes. No caso das canções do álbum “Convoque seu Buda”, acreditamos que a interdiscursividade com o discurso religioso não edifica um *ethos* religioso, mas alude a ele em vários momentos. A esse caráter do *ethos* chamaremos transcendental, pois não chega a ser devoto, festivo ou otimista, mas se apresenta em momentos nos quais a descrença no plano material é percebida, por isso, a transcendência está ligada ao desespero. Isso é percebido em canções como “Plano de Voo” e “Fio de Prumo”.

Diante de tudo o que foi exposto nessa seção, salientamos que a hipótese de Costa (2001) acerca da constituição do discurso literomusical se ancora em algumas premissas. A primeira delas é a de que os discursos constituintes não serão idênticos para todas as sociedades, apesar de algumas apresentarem equivalências entre conceitos fundamentais, nem serão os mesmos em recortes diferentes no tempo. A segunda é a de que o discurso de canções, apesar de suas inúmeras diferenças, é geralmente relacionado ao discurso literário da poesia, no entanto, o baixo índice de letramento no Brasil deixa uma lacuna acerca da influência que o discurso literário, enquanto constituinte, pode desempenhar no Brasil, realidade diferente em países europeus, cujos índices de letramento são elevados. Desse modo, a tese de Costa procura demonstrar a constituição do discurso literomusical brasileiro, mesmo esse discurso não sendo necessariamente constituinte em outros lugares do mundo.

1.4 Ethos

A noção de *ethos* é tomada de empréstimo, por Maingueneau, da retórica aristotélica, na qual consistia em estratégias para causar boa impressão ao ouvinte, de modo a convencê-lo sobre si e sobre o que fala. Isso era alcançado através do tom de voz, das escolhas lexicais, das modulações na voz, da postura, da forma de se vestir, etc. Desse modo, seria construída uma imagem psicológica e sociológica do orador, a qual esboçava confiança aos ouvintes. Para tanto, o orador poderia se utilizar de três qualidades fundamentais: a *phronesis*, a prudência; a *areté*, a virtude ou a *eunoia*, a benevolência. Assim, é perceptível que *ethos* não significa os atributos reais do orador, mas uma instância dinâmica, que se constrói ao passo que se desenvolve a comunicação.

Para Maingueneau (2008a), embora essa instância, para a retórica, esteja ligada à oralidade dos discursos; devido as suas propriedades, ela também pode se manifestar “em

qualquer texto escrito e, mesmo se ele o nega, tem uma *vocalidade*.” (MAINGUENEAU, 2008a). Conforme atesta Maingueneau:

[...] a noção de ethos é interessante por causa do laço crucial que mantém com a reflexividade enunciativa, mas também porque permite articular corpo e discurso em uma dimensão diferente da oposição empírica entre oral e escrito. A instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso não pode ser concebida como um estatuto, mas como uma ‘voz’, associada a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado. (MAINGUENEAU, 2008a, p.64).

Dois pontos são importantes nessa asserção do autor. O primeiro é a reflexividade enunciativa de que ele fala, ou seja, a construção do ethos ocorre durante o processo de enunciação, legitimando-o e sendo legitimado por ele, portanto, ele é uma instância discursiva e não é anterior ao desenvolvimento enunciativo. Apesar disso, Maingueneau (2020b) diferencia ethos discursivo de ethos pré-discursivo. Esse último está relacionado às representações prévias que o destinatário (ouvinte ou leitor) tem acerca do locutor, que podem estar ligadas também a estereótipos sociais, porém há circunstâncias em que o destinatário não tem informações prévias acerca do locutor, o que vai depender da situação de comunicação.

O segundo ponto é que o ethos não é concebido apenas em sua dimensão verbal, mas no conjunto de aspectos tanto físicos quanto psicológicos do enunciador, que são incorporados pelo destinatário durante o processo de enunciação. Isso significa dizer que são construídos discursivamente um caráter, traços psicológicos; e uma corporalidade, compleição física e modo de se vestir, do locutor que enuncia e cuja enunciação também corrobora sua vocalidade.

Nessa reflexividade enunciativa, o locutor age como uma espécie de fiador, “que, por seu *tom*, atesta o que é dito.” (MAINGUENEAU, 2020b, p.14). Essa ideia suscita a anuência do destinatário, pois possibilita que ele construa, quase de maneira fluida e consciente, a figura do locutor por meio da equivalência entre uma maneira de dizer que implica uma maneira de ser. A esse processo pelo qual o destinatário se apropria do ethos, Maingueneau (2020b) chamou *incorporação*. Segundo, o autor, essa incorporação pode ocorrer em três planos:

- a enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, ela lhe *dá corpo*;
- o destinatário *incorpora*, assimila assim um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso.

(MAINGUENEAU, 2020b, p. 14 e 15, grifo do autor).

Nesse processo, o destinatário identifica o fiador do texto a partir da assimilação de elementos que edificarão seu caráter e sua corporalidade. No entanto, a incorporação vai além dessa identificação, “ela implica um mundo ético, do qual o fiador é parte integrante e ao qual ele dá acesso.” (MAINGUENEAU, 2020b, p. 15). O *mundo ético* suscita elementos que podem ser de ordem espacial, situacional, imagética, comportamental, ou seja, tudo o que representa a realidade do ethos suscitado, portanto ele “é um estereótipo cultural que subsume determinado número de situações estereotípicas associadas a comportamentos” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 65).

É importante frisar que esse é um processo enunciativo, portanto não ocorre fora dele, por isso, podem existir situações em que não há a legitimação do ethos pré-discursivo. Por isso, Maingueneau (2020b) afirma que o *ethos efetivo* de uma enunciação é o resultado do entrelaçamento entre o ethos pré-discursivo, o *ethos mostrado* e o *ethos dito*. Esse último é o ethos construído pelas referências subjetivas acerca da própria personalidade do locutor, por exemplo, na canção “Duas de Cinco”, o enunciador atesta seu fazer discursivo de pregador: “eu fico aqui *pregando* a paz” - na análise isso será verificado para ser confirmado ou refutado. O ethos mostrado é o que se constrói no discurso e pode, inclusive, confirmar ou não a confiabilidade do locutor no que diz respeito a seu ethos dito. Então, por ser essa instância desenvolvida no processo enunciativo, somente através dele isso pode ser julgado.

Para que o investimento ético seja eficaz, é importante que haja o alinhamento com a conjuntura ideológica a qual o discurso pertence e que os estereótipos escolhidos corroborem tal conjuntura. É o que acontece nas canções do álbum “Convoque seu Buda”, das quais, podem-se demarcar alguns estereótipos que corroboram o *ethos* do cidadão da quebrada, tais como o estereótipo do artista que, em tom encorajador, fala para o habitante da periferia sobre o seu fazer artístico, como em “Pegue pra ela” (2014); ou como o estereótipo do homem que habita essas regiões marginalizadas e precisa conviver com a violência, a miséria, a repressão policial e, em tom incisivo, tece críticas a essa realidade, como em “Esquiva da esgrima” (2014).

No entanto, a conjuntura ideológica pode aparecer em desalinhamento com o discurso no desenvolvimento de determinado ethos. Isso está relacionado à profusão de vozes que podem ocorrer em determinados textos, como os teatrais, os literários e os literomusicais, os quais podem possuir uma espécie de arqui-enunciador, instância superior aos personagens, que limita sua autonomia, movimentando esses personagens de acordo com os seus intentos ideológicos. Quando esse desalinhamento acontece, é produzido um estereótipo

negativamente avaliado, o *antiethos* (MAINGUENEAU, 2020b), no entanto, ele pode estar servindo a ações enunciativas almejadas pelo arqui-enunciador, como ironizar, subverter, parodiar, etc.

1.4.1 *As dimensões do Ethos*

Conforme Maingueneau (2020b), “o conteúdo conferido ao ethos certamente depende, de forma muito ampla, dos tipos de gêneros que estudamos” (MAINGUENEAU, 2020b, p.24). Por esse motivo, os predicados do ethos podem ser os mais variados possíveis. As cenas enunciativas, portanto, são determinantes na edificação dos ethos, tendo um destaque ainda maior a cenografia, cena mais imediata para o destinatário e que permite a este acessar o mundo ético enunciado.

Assim, se uma canção, por exemplo, traz uma cenografia de oração ou prece, como ocorre em algumas canções de Criolo, no álbum estudado, o ethos, devido ao objetivo do gênero desenvolvido na cenografia, poderá ter caráter suplicante e esperançoso. Porém esse texto pode suscitar ainda outros qualitativos e características que com esses coexistirão.

Devido a essa diversidade de perfis éticos possíveis em uma única enunciação, Maingueneau (2020b), recentemente, propôs para o conceito de ethos três dimensões fortemente interligadas. A depender do *corpus* selecionado e do foco da análise, umas serão mais destacadas que outras. São elas:

A dimensão categorial: essa dimensão está ligada à cena genérica ou mesmo à cenografia, por isso pode se relacionar aos papéis discursivos da enunciação, como, por exemplo, o narrador, o anunciador, o cronista, o cantor, etc. Além disso, pode se ligar a papéis extradiscursivos, como o trabalhador do *buffet*, o craqueiro, o trabalhador em dia de greve, etc.

A dimensão experiencial: essa dimensão abrange os aspectos sociopsicológicos cujas representações são acessadas por meio de estereótipos socialmente consagrados. Exemplos disso são o caráter azedo e transcendental do sujeito que invoca ajuda metafísica, os quais percebemos nas canções do álbum em estudo. Essa dimensão se relaciona intrinsecamente com as outras duas.

A dimensão ideológica: essa dimensão está relacionada aos posicionamentos dos campos discursivos a que o texto pertence. No caso de Criolo, o campo discursivo é o da

Música Popular Brasileira e o posicionamento da canção *pop*¹⁰, no qual, segundo Costa (2012), está inserido o *rap*, que também é a vertente musical da cultura *hip hop*. Além disso, a presença do interdiscurso em suas canções deixa indícios de seus posicionamentos políticos voltados mais para uma visão de denúncia social. No caso deste álbum, o posicionamento é o de esquerda.

1.4.2 *A ironia na construção do ethos*

Um recurso que permite a percepção do interdiscurso e que permeia as músicas desse álbum é a ironia, a qual, de acordo com Maingueneau (2002), é a subversão que o enunciador faz de sua própria enunciação. Nesse tipo de subversão, ocorre uma afirmação no enunciado que não condiz com o ponto de vista assumido pelo enunciador.

Isso ocorre, por exemplo, na canção “Convoque seu Buda” (2014): “Plano perfeito pra vender mais carros teus”. Para analisarmos esse verso, é interessante resgatar a definição de Ducrot (1987) para ironia, segundo a qual há, nela, duas entidades enunciativas sendo encenadas: a primeira é responsável pelo que foi dito, mas não pelo ponto de vista suscitado, o qual é assumido pela segunda entidade. Assim, é possível ouvir duas vozes no enunciado, a primeira é a que assevera a perfeição do plano de vender mais carros, que pode ser atribuída à voz da classe média; a segunda, que polemiza com a primeira, afirma o contrário, que o plano é péssimo e só intensifica as diferenças entre as classes. Embora esteja sendo enunciado que o plano é perfeito, esse adjetivo é um simulacro da fala do Outro, que está sendo utilizada de forma irônica.

Esse recurso é muito utilizado na construção do caráter azedo do ethos, em dimensão experiencial, da maioria das canções do álbum, haja vista o simulacro que faz do discurso do Outro, dando-lhe valor negativo, tornando, assim, sua enunciação pouco palatável a esse Outro. Além disso, o enunciador, que poderia utilizar outras formas de enunciar, escolhe a subversão da própria fala por ser esta a melhor forma de alcançar os sentidos pretendidos.

1.4.3 *Encaixamento e Enquadramento de Ethos*

¹⁰ Essa inserção do rap-canção de Criolo no posicionamento da canção pop será questionada posteriormente neste trabalho, devido à aproximação ao posicionamento da MPB.

Conforme já exposto, o *ethos* discursivo é edificado em três dimensões. Dentre elas, a dimensão categorial salta à percepção mais rapidamente em virtude de sua estreita ligação com a cenografia dos textos, a depender do gênero, que pode estar representando a entidade enunciativa da cena genérica ou mesmo da cena englobante, entidades representantes. A essa relação de contiguidade entre os *ethos* das cenas da enunciação é que Maingueneau (2020b) chamou *encaixamento*, “quando uma enunciação está representada numa outra” (MAINGUENEAU, 2020b, p.48). Desse modo, o encaixamento ocorre em qualquer enunciação. Nas palavras do autor:

O encaixamento de *ethos* está presente em todos os tipos de textos, com funções e efeitos variadíssimos. Contudo, em todos os casos, é preciso evitar não apreender o *ethos* representado por si mesmo: o *ethos* representante tende a se fazer esquecer, ao passo, que o *ethos* representado só existe por si e para si. (MAINGUENEAU, 2020b, p.48).

O *ethos representado* é, portanto, aquele de contato imediato com o destinatário, cuja incorporação vai ser facilitada pela cenografia. O *ethos representante* é uma entidade mais geral, a cujo serviço está os *ethos* categoriais que ele suscita para enunciar. Apesar dessa hierarquia, é importante lembrar a ressalva feita pelo autor de que o representante tende a ser esquecido. Porém, isso não significa total autonomia (MAINGUENEAU, 2020b, p.49), pois, segundo o autor, alguns textos, como o teatral, por exemplo, em que há a inserção de personagens, o *ethos* depende do “arquienunciador” invisível, o dramaturgo (2020b, p.49). Já no caso de textos narrativos, pelo fato de o narrador também enunciar, pode haver, inclusive, um confronto entre os *ethos* dos personagens e o do narrador, configurando-se em um antiethos (MAINGUENEAU, 2020b). A nossa hipótese é de que o *ethos* representante, que impõe sua visão aos demais *ethos* representados, é o *ethos* do próprio artista.

O *enquadramento* também é concernente à hierarquia pré-enunciativa do *ethos*, principalmente no que se refere às sanções estruturais aplicadas na materialidade do discurso. A relação entre o *ethos* editorial e o *ethos* da cena genérica ou os *ethos* das cenografias representa bem esse tipo de hierarquização do *ethos*, pois a instância editorial, que normaliza os textos, faz arranjos para que o texto esteja de acordo com o gênero, com o suporte e com a instituição emissora do texto, por exemplo, a gravadora. No caso do álbum de Criolo, a diagramação, a formatação, o *lettering*, as imagens das capas e a sequência das faixas são produto dessa relação de enquadramento de *ethos*.

Desse modo, pautando-se também na ideia de que “a questão do *ethos* está ligada à da identidade” (MAINGUENEAU, 2005, p.59), as escolhas éticas feitas nas canções do álbum “Convoque deu Buda” levantam a hipótese do *ethos* representante do artista, o que será

verificado nas análises.

1.5 Cenografia

Conforme Maingueneau (2002), o texto não é uma unidade estanque, na verdade, segue uma dinâmica promovida pelo momento enunciativo. Ele é, portanto, “o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada.” (MAINGUENEAU, 2002, p.86). Sendo assim, sempre há uma cena enunciativa sendo formada na produção discursiva.

Essa cena é validada por três outras cenas: a *cena englobante*, equivalente ao tipo de discurso do qual procede a enunciação, como o discurso político, o discurso publicitário, o discurso acadêmico, etc.; a *cena genérica*, equivalente ao gênero do discurso, como um manifesto, uma propaganda, um texto de divulgação científica, uma canção - ambas as cenas formam o *quadro cênico* do texto, ou seja, seu espaço e gênero discursivo -; e a *cenografia*, que é a constituição de uma cena enunciativa no nível do texto.

Além dessas cenas, Maingueneau (2002) fala da *cena validada*, no entanto, essa cena não ocorre no processo enunciativo, por isso “não se caracteriza propriamente como discurso, mas como um estereótipo autonomizado, descontextualizado, disponível para investimentos em outros textos” (MAINGUENEAU, 2002, p. 92). Desse modo, ela é um modelo que está na memória coletiva, que pode ser rejeitado ou valorizado na enunciação. Um exemplo disso é a cena validada do pregador religioso exortando seus seguidores sobre a importância de escolher um bom caminho, como é perceptível na canção “Plano de Voo”, de Criolo.

Dentre essas cenas enunciativas, daremos maior relevo à cenografia por sua relação de inscrição legitimante, isto é, ela se estabelece no momento da enunciação e, à medida que ela vai validando o discurso que constrói, é validada por ele. O mesmo processo ocorre, conforme vimos na seção anterior, com o ethos. A intrínseca relação dessas categorias faz que, na investigação do ethos, seja levada em consideração a edificação da cenografia. Além dela, o código de linguagem também faz parte desse entrelaçamento na construção discursiva:

Na verdade, é preciso concebê-la ao mesmo tempo como quadro e como processo. A cenografia é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica certa situação de enunciação, um ethos e um ‘código linguageiro’[cf. infra] através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência. (MAINGUENEAU, 2008a, p.51).

Por isso, a cenografia não é um elemento extrínseco ou anterior à enunciação. Desse modo, toda cenografia suscita algumas instâncias inerentes a si, quais sejam o *enunciador*, o *coenunciador*, a *cronografia* e a *topografia*, ou seja, os participantes, o espaço e o tempo da enunciação. Essas instâncias sempre se fazem presentes no processo enunciativo, mesmo que não estejam bem delimitadas no texto, o que faz delas, nesse caso, passíveis de pressuposição.

Assim, o ambiente hostilizado pelas classes mais próximas ao topo da pirâmide social brasileira e esquecido pelo Estado - as periferias, os morros, as favelas - é tanto o contexto de produção quanto a dêixis ¹¹discursiva das canções de Criolo. Por isso, acreditamos que as cenas fomentadas durante a enunciação dessas canções se relacionam a esses ambientes. O enunciador, por vezes, parece ser um indivíduo residente nesses espaços, que dão sustentação à enunciação, em um agora marcado pela necessidade de apego a forças transcendentais para a lida com as péssimas condições de existência; quando não, esse enunciador é o próprio artista enquanto autor de uma arte que pode ser usada como arma de combate a essa situação, a qual, também proveniente desse espaço, traz uma voz de comando e de esperança.

Além dessas instâncias, todo processo enunciativo prevê um coenunciador, para quem se dirige a enunciação, que pode não vir bem delimitado nos textos, no entanto, na maioria das canções selecionadas por esta pesquisa, essa instância aparece marcada através dos embreantes pessoais: *você*, *seu*, *sua*, como ocorre nas canções “Cartão de visita” (2014), “Casa de Papelão” (2014) e “Pé de Breque” (2014); ou com verbos no imperativo, como em “Convoque seu Buda” (2014), “Pegue pra ela” (2014) e “Fio de Prumo” (2014). Em algumas dessas canções, essa entidade representa um indivíduo também habitante dessas periferias, para quem o enunciador exorta por meio de conselhos, de palavras de comando ou mesmo de convite à transcendência. Em outras, o coenunciador não é participante desse espaço, representando o Outro para quem a crítica é direcionada e de quem o discurso é subvertido.

As imagens topográficas recorrentes nas canções, que corroboram as cenografias, estão sempre relacionadas ao ambiente urbano, com muros de concreto, prédios, motos, ônibus, homens de terno e gravata e operários. No entanto, esse espaço urbano geralmente aparece pejorativizado devido aos impeditivos a uma vida fluida, portanto o que completam esse cenário são balas perdidas, casas de papelão, barracos de favela, cidade suja e travada por

¹¹ As canções sempre falam desse lugar, mesmo que não tenham sido produzidas nele; mesmo que não tenham tido esse lugar como contexto de produção.

greves de ônibus que geram infortúnios para quem tem esse transporte como única opção de mobilidade. Além disso, em várias canções, o enunciador faz referência ao Grajaú, um dos bairros mais pobres da zona sul de São Paulo - onde viveu Criolo -, como nas canções “Convoque seu Buda”¹² (2014) e “Esquiva da esgrima”¹³ (2014), legitimando a topografia urbana dessas canções.

1.5.1 *Jogos de cenas enunciativas nas canções*

Nesta seção, trabalharemos a tipologia que Costa (2022) propõe para as canções, segundo dois critérios de categorização: a marcação dos enunciadores na cenografia e os jogos de cenas enunciativas. No primeiro grupo, estão as canções dialogais e as canções metadiscursivas; no segundo, estão as canções metagenéricas (ou metacanções) e as canções metadiscursivas.

Para os objetivos da nossa pesquisa, é importante entendermos a diferença entre canções dialogais e canções monologais, haja vista acreditarmos que, nas canções do álbum “Convoque seu Buda”, há predominância de cenografias dialogais. Assim, destacamos a tabela proposta por Costa (2022), conforme a marcação dos enunciadores na cenografia:

canções dialogais	Polivocais	eu □ tu
	Monovocais	eu → tu
canções monologais	Subjetivas	eu ← tu
	Objetivas	(eu) → (tu)

Fonte: Costa (2022, p.14)

Nas *canções dialogais*, a cenografia se desenvolve em forma de diálogo. Elas podem ser *polivocais*, ou seja, há mais de um enunciador, ou *monovocais*, nas quais só se desenvolve o dizer do enunciador, sem a resposta do coenunciador, que é, porém, marcado na enunciação por dêiticos pessoais (“tu”, “você”, etc.). Nas *canções monologais*, o enunciador “age como se falasse para si mesmo”.

Mendes, Matos e Marques (2019) analisam o conceito de diálogo para Maingueneau (2015 *apud* MENDES, MATOS e MARQUES, 2019) e, partindo da divisão que o autor faz da enunciação em dois tipos de regimes complementares, o regime conversacional e regime instituído, diferenciam o diálogo da conversa. Essa, por não obedecer

¹² “Aqui não é GTA, é pior, é Grajaú”.

¹³ “Do Grajaú ao Curuzu, pra imigraçã, meu povo é mula”.

às noções comportamentais dos gêneros - o que não significa que ela seja livre de restrições -, é parte do regime conversacional, como explicam os autores:

Podemos, assim, diferenciar conversa de diálogo, tomando como base a organização discursiva de regime conversacional, na qual os sujeitos não estabilizam seus enunciados em formas genéricas, não possuem papéis pré-determinados, atuam com maior espontaneidade e a comunicação dispõe de uma relativa desorganização, sem coerção dos campos discursivos, nem de participação dos sujeitos. (MENDES, MATOS e MARQUES, 2019, p.118).

Já o diálogo, categorizado por Maingueneau (2015) como hipergênero¹⁴, faz parte do regime instituído, o qual se caracteriza pelo planejamento do texto, seja de forma oral ou escrita. Assim, embora a canção faça parte desse tipo de regime, quando ela se utiliza de cenografias dialogais, ela tenta simular a imediatez, a informalidade, a mudança de tema e a espontaneidade das conversas do regime conversacional, como atestam Mendes, Matos e Marques (2019):

[...] acreditamos que uma característica fundamental para tal identificação é a busca pela imitação de uma interação entre dois ou mais sujeitos discursivos distintos, ou seja, não se trata de uma transcrição, nem de uma manifestação verdadeira de conversa, mas de um intento pela verossimilitude da interação humana espontânea (MENDES, MATOS, MARQUES, 2019, p.120).

Conforme afirmamos acima, acreditamos que, nas canções do álbum em estudo, as cenografias são dialogais e que, devido à imitação da interação espontânea do regime conversacional - que também é uma representação das “rinhas” entre *rappers* -, essas cenografias podem apresentar momentos enunciativos diferentes. Um exemplo disso ocorre na canção “Convoque seu Buda”, em que o enunciador dá um aviso, faz críticas, invoca entidades místicas, etc.

Nas *canções monológicas subjetivas*, a expressão do sujeito é priorizada, não havendo menção ao coenunciador, já nas *canções monológicas objetivas*, não há a pessoalidade, apenas a enunciação de acontecimentos de forma objetiva.

No que se refere às canções relacionadas ao jogo de cenas enunciativas, que envolve a cenografia, a cena genérica e a cena englobante, Costa (2022) categoriza em metagenérica e metadiscursivas. Nas *canções metagenéricas*, a cena genérica é explicitada, assim, o enunciador da canção se apresenta como o cantor. Esse tipo de canção é frequente no álbum “Convoque seu Buda”, por exemplo, na canção “Duas de Cinco” (“*eu* fico aqui pregando a paz”; “pra cada *rap* escrito, uma alma que se salva”, etc.). Nas *canções*

¹⁴ O hipergênero possui duas características: o formato pouco estabilizado e o fácil reconhecimento sociocognitivo. Essas características são perceptíveis no diálogo.

metadiscursivas, a cena englobante é explicitada, assim são evidenciadas as circunstâncias do processo de produção. É o que ocorre na canção “Pé de Breque”, em que o enunciador faz menção ao discurso literomusical ao pedir licença para poder cantar o “*reggae*”.

É importante, também, mencionarmos o conceito de *cenografia encaixada*, de Costa (2012), que consiste na inserção de uma cenografia em outra, sem haver hierarquização entre elas “em termos de importância”. Assim, há uma cenografia encaixadora e uma cenografia (ou cenografias) encaixada. Nas palavras do autor, isso pode ocorrer de diversos modos:

A enunciação pode trazer também cenografias encaixadas, de modo que um enunciador construído pela mesma pode apresentar uma nova cenografia. Isto ocorre quando, no âmbito da cenografia são relatados fatos do passado, narrativas imaginárias, sonhos, versões de fatos, etc. Trata-se, aliás, de um fenômeno bastante comum. (COSTA, 2012, p.61)

Em algumas canções, como é o caso de “Duas de Cinco”, acreditamos que há o encaixamento de uma cenografia na outra, pois embora pareça se tratar do mesmo enunciador, são duas situações enunciativas diferentes, como veremos na análise.

1.6 Código de linguagem

Comentamos no tópico anterior que a cenografia “implica certo uso da linguagem e é igualmente indissociável dele” (MAINGUENEAU, 2008a, p.52), da mesma forma ocorre a relação entre código de linguagem e ethos. Por isso, essa categoria também será importante em nossa análise.

No paradigma linguístico, as escolhas estão relacionadas ao contexto enunciativo e aos efeitos de sentido suscitados por elas. Vale destacar que esse processo linguístico revela as imagens que a enunciação permite às entidades referenciadas no texto. A opção por um registro linguístico, as escolhas lexicais, a estruturação sintática, os arranjos semânticos, etc. são alguns mecanismos que constroem a perspectiva enunciativa dentro de um texto e, portanto, o ethos.

O plurilinguismo inerente às línguas, ou seja, a diversidade de registros e a versatilidade de formas do mesmo idioma, decorre, dentre vários motivos, da utilização da língua, que fazem determinados grupos. Exemplo disso é a presença de expressões idiomáticas utilizadas por determinado grupo social - aquele pertencente à quebrada -, que são verificadas nas canções de Criolo. Algumas dessas expressões coloquiais estão no próprio título das canções, como em “Pé de Breque” (2014) - expressão que designa pessoa que

demora a fazer o que deveria - e em “Duas de Cinco” (2014) - expressão que designa a forma como a droga é vendida. Somadas a essas expressões, as gírias contidas em todas as canções e os arranjos sintáticos fragmentados são investimentos que o artista faz em um código de linguagem para compor a sua obra. Na canção “Esquiva da Esgrima” (2014), por exemplo, a coesão é suprimida, e os versos aparecem justapostos.

Além disso, as escolhas lexicais também são parte do investimento em um código de linguagem. Embora não se possa afirmar que há vocabulário exclusivo de determinado discurso, pois o que há são “explorações contraditórias das mesmas unidades lexicais pelos diversos discursos” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 80), essas unidades lexicais comportam-se, em determinados discursos, de modo a adquirir “o estatuto de signos de pertencimento.” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 81). Isso significa dizer que alguns termos são representações fortes em alguns discursos.

Por fim, ainda se pode falar de um *plurilinguismo externo*, que está relacionado ao uso de expressões de línguas estrangeiras, como as línguas inglesa e francesa, a exemplo do que ocorre na canção “Cartão de visita” (2014). Nesse caso, essa utilização pode ser explicada pela relação que essas línguas mantêm com o contexto sócio-histórico que marca as críticas nas canções do gênero *rap*. Tal contexto, de globalização e disseminação das ideias e práticas neoliberais, promoveu ainda mais a hegemonia da sociedade burguesa, detentora de grande poder aquisitivo, e valorizou o consumo, conferindo aos objetos importância maior que aos indivíduos. Sendo assim, artefatos de alto valor monetário, grandes marcas estrangeiras e, até mesmo, o conhecimento tornaram-se símbolos de poder dentro de uma sociedade, em cujo espaço parece não haver lugar para quem não atende a esses requisitos. Portanto, a língua inglesa, principalmente, resume em si esses símbolos.

2 O RAP E OS AGRUPAMENTOS EM TORNO DE VALORES RELATIVOS À TRADIÇÃO

2.1 O *rap* e o posicionamento da canção *Pop*

Trataremos, agora, das peculiaridades do *rap* e do *rap*-canção de Criolo dentro do discurso literomusical. Dentre os posicionamentos elencados nesse campo discursivo, Costa (2012) insere o *rap* nos agrupamentos em torno de valores relativos à tradição, mais especificamente na canção *pop*, em cujo plano musical, os artistas se ocupam “quase

exclusivamente de rock, blues, soul, country, *rap* e baladas.” (COSTA, 2012, p. 228). No entanto, como iremos explicitar mais adiante, essa inserção é questionável.

Esse gênero é a vertente musical da cultura *hip-hop*, à qual, de acordo com Motta (2004), estão integrados, além do *rap*, o DJ (*disc jockey*), o *break*¹⁵, o grafite e a consciência - esse último elemento é mais recente, de acordo com a pesquisadora. Ele surge entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, nas festas do Bronx, nos Estados Unidos, eventos que reuniam jovens negros em torno de estilos musicais como *funk* e *soul*, reproduzidos em *sound systems* (dois toca discos acoplados e utilizados por um Dj). Tem, portanto, nas figuras dos MC's (mestres de cerimônias) Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash e Kool Herc seus fundadores.

No Brasil, esse gênero começa a se difundir nos anos 1990, porém, já na década de 1970, o Movimento Black tem lançado as bases para a inserção da cultura hip hop e, portanto, do *rap*, no país. Esse movimento promovia bailes e eventos, como Chic show, que reunia jovens para apreciar a música negra norte-americana - o *soul* e o *funk* - e trazia também nomes importantes da cultura negra nacional, como Tim Maia e Jorge Bem, os quais vão influenciar profundamente grupos de *rap* que se consagraram dentro desse estilo, como os “Racionais MC's” (Motta, 2004).

Essa influência da cultura norte-americana é uma das características que faz o *rap* estar inserido nos agrupamentos em torno de valores relativos à tradição. Isso porque esse agrupamento está relacionado ao grau de adesão dos membros de um posicionamento ao “centro” da tradição da música brasileira, o que pode gerar “uma clivagem entre os que propõem a seguir com uma ortodoxia as ideias originais e os que delas se distanciam, abrindo seu trabalho para outras influências” (COSTA, 2012, p.226). Assim, a postura mais ortodoxa foi denominada, por Costa (2012), MPB¹⁶ e a que se distancia do “centro”, como é o caso do *rap*, foi chamada de canção *pop*. Sobre o termo *pop*, o autor explica:

Esse comportamento dissonante tem sido alcunhado de pop, palavra advinda do inglês, que desde os anos 30 é utilizada para designar a música popular comercial. No Brasil, a origem inglesa levou a palavra a designar, além disso, a música popular que incorpora elementos de origem anglo-saxônica, notadamente instrumentos musicais, procedimentos advindos da eletrificação de instrumentos, gêneros musicais, marcações rítmicas, formas de cantar e tocar etc. (COSTA, 2012, p. 226).

Acreditamos, porém, que a inserção do *rap* nesse agrupamento está mais relacionada à influência norte-americana do que à pretensão de ser comercializado, pois, em

¹⁵ A dança do movimento *hip-hop*.

¹⁶ Costa (2012) utiliza a sigla MPB para diferenciar esse posicionamento do campo discursivo da Música Popular Brasileira, escrito por extenso.

sua fase inicial, com medo de que o *rap* perdesse sua identidade crítica, os *rappers* mantiveram por muito tempo a postura de não aparecerem na grande mídia. Isso é o que ocorre, por exemplo, com os Racionais, que, segundo Motta (2004), “passam a ser cada vez mais assediados pela mídia, mas raramente - e com muito critério - se permitem falar. Preferem sempre as pequenas revistas, sites, rádios, do que a grande mídia.” (MOTTA, 2004, p. 30).

Algumas características elencadas por Costa (2012) acerca desse posicionamento que aludem ao *rap* são:

- a) No plano musical: pouca variação melódica, desse modo a batida do *rap* é produzida por *sound system* (sistema de som com dois discos acoplados). Além disso, o canto elimina as durações vocálicas da melodia (TATIT, 2004), ou seja, é um “canto falado”.
- b) No plano verbal: há plurilinguismo externo, destacando-se uma interlíngua anglolusitana. Além disso, o registro “jovem” e coloquial da língua portuguesa, por meio do uso de gírias, de sintaxe relaxada, de recursos de informalidade, etc. são recorrentes.
- c) Expressão de rebeldia que “se ancora mais em uma insatisfação difusa, sem alvo definido, sem perspectivas de construção de uma alternativa concreta a esse estado” (COSTA, 2011, p.233).
- d) Cena enunciativa: primordialmente a cena urbana.
- e) Lugar de pré-difusão: estúdios de gravação, devido à necessidade do aparato tecnológico. No entanto, no caso do *rap*, prioritariamente, ele se difunde na rua, como ocorreu no início, em que os *rappers* se encontravam na Estação de Metrô São Bento e na Praça Roosevelt, em São Paulo.
- f) Investimento ético: homem e mulher livres, que têm, porém, sua liberdade ameaçada pelo comportamento social padronizante e preconceituoso. O ethos do “Cidadão do mundo”, do cosmopolita.
- g) Ainda no plano verbal: a paratopia aparece como modo de referenciação em relação à nacionalidade (Em razão de nossa pesquisa trabalhar com o encaixamento de ethos, a paratopia, que é a localização paradoxal do enunciador, será mais detalhada no tópico a seguir).

Acerca da cena enunciativa, deve-se acrescentar que, nas batalhas entre MC's, a cenografia dialogal é recorrente. Oliveira (2020b), ao analisar a impolidez nas batalhas entre MC's, explica como elas acontecem:

[...] as batalhas de MC's funcionam como competições em que os MC's rivalizam entre si na forma de raps, ou de versos de estilo livre. O objetivo do duelo é que cada oponente argumente sobre os temas debatidos, o que é feito, geralmente, pela troca de ofensas, ou de críticas diretas ao rival e a seus argumentos. Os participantes têm ciência de que participam de um jogo no qual as agressões verbais com caráter de ofensa são a regra. (OLIVEIRA, 2020b, p. 1984).

Quanto ao ethos do posicionamento da canção *pop*, Costa (2012) afirma que vai depender de cada proposta do gênero que se insere nesse posicionamento, assim, podemos acrescentar o que Motta (2004) afirma sobre o ethos recorrente nos enunciados do *rap*:

Como é muito comum em enunciados de rap, há a construção explícita do ethos de quem fala, através da caracterização própria, normalmente com adjetivos que indiquem força (física e, principalmente, moral), coragem, honradez e valores considerados corretos. (MOTTA, 2004, p. 22).

Essa prática discursiva também legitima atos da coletividade, sugerindo modos de vestir¹⁷, de falar, de viver e de interpretar o mundo e, ao mesmo tempo, é legitimada por essas ações que suscita em seu discurso. Além disso, projeta um espaço de memórias, de experiências - vividas ou não pelos enunciadores - e de enunciados e enunciadores consagrados (principalmente nos samples), ou seja, um *archeion* (MAINGUENEAU, 2008a).

Além disso, é importante enfatizar que o desenvolvimento desse gênero e de subgêneros que derivaram dele, os quais passaram a ter grande recepção no final do século XX e início do século XXI, enriqueceram o campo discursivo literomusical brasileiro, permitindo, para os estudos desse discurso, um vasto campo de pesquisa. Há, portanto, diversos subgêneros no *rap*: o *rap gospel*, representado por Pregador Luo, Apocalipse XVI, etc.; o *rap do bem*, representado por MC Jack e Marcelo D2; o *rap Mauricinho*, representado por Gabriel o pensador e Leo Stronda; o *rap-canção*, representado por Criolo, Emicida e Projota, por exemplo¹⁸.

2.1.1 *Paratopia: a localização paradoxal*

¹⁷ Segundo Motta (2004), na década de 1980, antes mesmo dos encontros que marcaram o início do rap em São Paulo, o *break* já era dançado por jovens já valorizavam os símbolos da cultura *hip hop*, como o *black Power* e roupas de nylon vermelhas e pretas. Depois, passaram a usar roupas largas e blusas de times de basquete norte-americano, por este ser um esporte de negros.

¹⁸ Essa classificação do rap foi proposta por Camargos (2015).

Segundo Costa (2012), o posicionamento *pop* é paratópico em relação à nacionalidade, visto que “nega, ao mesmo tempo, sua pertinência à nação brasileira e a qualquer nação estrangeira, pois apesar de se mirar em arqui-enunciadores e modelos americanos e ingleses, pretende-se cosmopolita.” (COSTA, 2012, p. 242). A paratopia é, portanto, a negociação entre “um lugar e um não lugar” (MAINGUENEAU, 2006, p.92).

Esse pertencimento impossível não deve ser pensado como uma condição inicial do processo criador, na verdade, a criação de uma obra é ao mesmo tempo a estruturação também das condições que a possibilitam, ou seja, a paratopia ocorre durante o desenvolvimento da criação enunciativa. Maingueneau (2006) atesta, portanto, que:

[...] não há ‘situação’ paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. (MAINGUENEAU, 2006, p.109).

Ao analisar o discurso literário, o autor afirma que esse discurso, por ser constituinte, é impossibilitado de pertencer ao meio social, por isso suas obras se desenvolvem nutrindo-se de lugares, grupos e comportamentos que também são paratópicos. Desse modo, os escritores se identificam com indivíduos que não parecem estar incluídos nos espaços da sociedade, como palhaços, aventureiros, boêmios, mulheres, favelados, etc. É importante ressaltar que as modalidades de paratopia dentro desse discurso variam conforme alguns fatores, como época e sociedade, assim, o autor exemplifica que, numa sociedade em que a obra literária é elaborada em consonância aos cânones clássicos, comunidades de artistas marginais seriam paratópicas. Isso significa dizer que a paratopia “explora as fendas que não cessam de abrir-se na sociedade”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 93).

Considerando-se, assim, que o *rap* é um produto de um contexto de difusão de movimentos contraculturais, como a cultura *hip hop*, seu espaço de produção também se torna condição paratópica para suas canções. Ele foi fomentado em um momento no qual as práticas neoliberais vinham corroborar a hegemonia da classe burguesa, e a globalização se tornava a dinâmica capitalista para o incentivo ao consumo. Contrário a essa novidade geopolítica, ele se tornou uma espécie de arma de combate da periferia, espaço esquecido dentro dessa conjuntura. Isso porque, ao passo que ela favorece as elites locais e mundiais, reprime e subtrai das bases que vivem à margem da sociedade. Desse modo, o *rap* dá voz a sujeitos que estão nessas fendas da sociedade.

Além disso, outra situação paratópica fundadora, principalmente no que diz respeito aos subgêneros mais recentes do *rap*, é a sua inserção no ambiente midiático - espaço

considerado elitista pelos *rappers* -, alcançando, assim, os setores sociais que critica. Desse modo, passam a ser e não ser desse mundo criticado. Um exemplo disso está na canção “Pegue pra ela”, de Criolo - *rapper* que aparece com frequência na grande mídia -, em que o enunciador critica a comercialização da arte: “Toda cultura vira comércio/ É o ponto de degradação”. Esse debate conflituoso em relação ao espaço midiático provoca controvérsias dentro desse campo discursivo, afinal: O *rap* perde seu caráter contestador cedendo à grande mídia? Lima (2019) afirma que essa postura contribui, mesmo que de forma contraditória, com os objetivos críticos do gênero. Conforme o autor:

Embora tenha surgido no contexto da contracultura, com o objetivo de contestar os processos de massificação da época, o movimento hip-hop e, sobretudo, o rap, foram absorvendo elementos relacionados às mídias e incorporando-os, seja em forma de criticidade ou para veiculação e propagação. O fato de alguns rappers terem conquistado uma parcela do mercado musical que ainda é muito elitizada, e terem alcançado as mídias e redes sociais, dá maior visibilidade às causas e certo enaltecimento da identidade negra, possibilitando o embate crítico e a exposição das mazelas, sobretudo, as relacionadas às favelas e regiões periféricas de onde muitos desses artistas vieram. (LIMA, 2019, p.30)

A postura desses *rappers* gera efeitos na criação de suas canções, como vimos no exemplo acima, de Criolo. É, assim, preservando essa paratopia, que é possível que eles cantem, e é cantando que eles são absolvidos de sua transgressão. Na verdade, essa característica de pertencimento impossível, no século XXI, não é mais uma forma de abalar um mundo mais ou menos estabilizado, como acontecia com artistas do século XIX, o mundo e as identidades se encontram fragmentadas e, a partir desses fragmentos, o indivíduo tenta construir sua própria identidade (HALL, 2006). Conforme Maingueneau (2006), no século XXI, os indivíduos se enquadram cada vez menos em grupos de pertencimento. Segundo o autor:

Trata-se de “pertencimentos” instáveis e múltiplos, uma “mobilidade” fundamental que condena cada vez mais as pessoas a um nomadismo crônico. Claro que essa mobilidade social não é uma paratopia, cuja característica é a de ser o motor de um processo de criação, mas não deixa de ter efeitos sobre a criação. (MAINGUENEAU, 2006, p.106).

Conforme o autor, essa circunstância não é uma paratopia, visto que esta é intrínseca ao processo de criação enunciativa, mas tem efeitos sobre a criação dos autores dessa época. Na mesma égide desses autores, está Criolo, sobre cuja produção falaremos no tópico que se segue.

2.2 O *rap*-canção de Criolo

Nessa seção, iremos comentar sobre peculiaridades da produção de Kleber Cavalcante Gomes, conhecido artisticamente, em seus primeiros anos de produção de *rap*, como Criolo Doido, depois, apenas como Criolo. Ele foi um dos idealizadores da Rinha dos MC's¹⁹, espaço de apresentação de *rappers*, e já foi indicado ao Grammy Latino, em 2019 e em 2022. Sua carreira de *rapper* iniciou há mais de 20 anos, com o disco “Ainda há tempo” (2006), o qual foi relançado em estúdio dez anos depois, em 2016.

Em 2011, Criolo lançou “Nó na Orelha”, disco disponibilizado pelo artista de forma gratuita na internet, o qual trouxe algumas inovações para o gênero *rap*, como a mistura de outros gêneros musicais. Utilizando-se das mesmas inovações desse álbum, em 2014, o artista lançou “Convoque seu Buda”, *corpus* da nossa pesquisa. Em 2017, o artista lançou “Espiral de Ilusões”, um álbum exclusivamente de samba.

Para que possamos entender essas inovações, é importante discutirmos o plano musical do *rap*. Esse gênero musical tem influência dos repentistas populares, que, por sua vez, têm origem nos trovadores medievais; e seu nome vem da abreviação das palavras inglesas *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). De acordo com Tatit (2004, p. 243), o *rap* é “a exposição crua da matéria-prima de toda canção popular: a fala”, por isso, ele é vulgarmente denominado de “canto falado”. Ainda segundo esse teórico:

A voz parecia musicalmente livre para relatar o que quer que fosse, desde que respeitasse alguns núcleos rítmicos e, por vezes, alguns refrãos contendo palavras de ordem. No mais, era o aqui/agora enunciativo que dava o tom do discurso, exatamente como ocorre com nossa linguagem cotidiana. O ato de cantar já constituía uma ação social instantânea sem qualquer preocupação especial com a perenidade de cada desempenho ou criação. (TATIT, 2004, p. 245).

Essa característica do *rap*, no entanto, ainda gera controvérsias entre os teóricos, pois, exatamente por manter o canto no nível da fala, alguns autores não o incluem na definição de canção. Adalberto Paranhos, em introdução à obra de Roberto Camargos, “Rap e Política”, explicita esses impasses:

Por mais incômodo que o rap soe aos ouvidos educados na fruição de outras sonoridades, ele – ao lado de outras vertentes musicais contemporâneas – já vinha perturbando há algum tempo certa ordem sonora estabelecida. A tal ponto que Chico Buarque e estudiosos do campo musical como Luiz Tatit e Santuza Cambraia Neves se puseram a discutir, cada um na sua área específica de atuação, em que medida se

¹⁹ A Rinha dos MCs foi um projeto paulistano idealizado por Criolo e o DJ Dan Dan, em 2006, que reunia artistas que promoviam os elementos da cultura Hip hop. O objetivo era a improvisação de rimas entre novos talentos do gênero.

poderia falar do fim da canção, ou pelo menos da sua perda de energia, num mundo em que o ritmo e a pulsação eletrônica avançaram terreno numa proporção inimaginável em grande parte do século XX, tomado por definição como “o século da canção”. (PARANHOS, 2015, p. 12).

Sendo ou não enquadrado nos critérios que definem o que é canção, o *rap* é um gênero da música contemporânea e, como tal, absorveu elementos musicais desse momento histórico. Por isso, conforme Tatit (2004), na obra a cujo título Paranhos (2015) faz referência - “O século da canção” -, “não havia recurso mais adequando à denúncia direta das condições socioeconômicas que geravam o desamparo das minorias pobres dos bairros e periferias daqui e de lá.” (TATIT, 2004, p. 243).

Toda essa discussão leva-nos a mais um distanciamento de Criolo em relação ao *rap* tradicional, o entrelaçamento, em suas músicas, com outros gêneros - que são definidos pela crítica como canção -, a título de exemplo, o bolero, o samba, a MPB, etc. Na seção anterior, vimos que a situação de estar inserido na grande mídia e ao mesmo tempo criticá-la, na obra de Criolo, muitas vezes, constitui uma paratopia criadora, como no caso da música “Pegue pra ela” (2014), o que o faz se desviar do *rap* tradicional e, por isso, ser criticado dentro do próprio campo discursivo. A mistura de gêneros também é utilizada para questionar o lugar de Criolo dentro desse campo discursivo.

Dessa forma, com o desenvolvimento de sua carreira, Criolo passou a ser identificado por não se limitar ao *rap* em suas composições. Assim, seu *rap*-canção transita entre outros estilos musicais, como o maracatu, jongo, baião, *rock*, *jazz*, *black music*, *reggae*, *samba*, *afrobeat*, entre outros, o que mostra sua aproximação a vários posicionamentos dentro do discurso literomusical. No entanto, parcerias com Caetano Veloso, Chico Buarque Milton Nascimento, assim como a homenagem, no “Som Brasil”²⁰, a Vinicius de Moraes e a turnê²¹ com Ivete Sangalo celebrando Tim Maia fizeram com que parte da mídia se referisse a Criolo como artista da MPB. Paiva (2015), por exemplo, chama o estilo do artista de MPB-*rap*:

Com arranjos contundentes e conteúdos intensos de atualidade, o trabalho de Criolo coloca definitivamente o rap na frequência da MPB nesses tempos de hipermodernidade. É um som invocado, bom para pensar o país fora da mania de muita gente que acredita poder mudar o mundo sentado no sofá da sala, fazendo postagens nos portais de serviços virtuais de relacionamentos. (PAIVA, 2015, p.20).

A MPB é um “posicionamento que se considera o mais próximo da autêntica Música Popular Brasileira e que procura com ela se confundir. Ele é gestado a partir dos

²⁰ Som Brasil de março de 2015, transmitido pela TV Globo.

²¹ A turnê “Viva Tim Maia” foi promovida pela empresa de Cosméticos “Nivea”, de abril a junho de 2015.

movimentos musicais da década de 60, mais especificamente a Bossa Nova.” (COSTA, 2012, p.237). Nesse sentido, por procurar construir um conceito de brasilidade de modo realista e com olhar antropológico, lutando contra desigualdades sociais e preconceitos, transitando em realidades diversas, pode ser que Criolo se aproxime desse posicionamento. Isso é perceptível na canção “Sucrilhos” (2011): “Eu tenho orgulho da minha cor/ do meu cabelo e do meu nariz/ sou assim e sou feliz/ índio, caboclo, cafuso, crioulo/ sou brasileiro”.

No entanto, concordamos com Costa (2012) quando, ao assumir o risco que é a realização de taxonomias, reitera que talvez fosse necessário o estudo do percurso individual de cada artista de cada posicionamento, pois eles que são “os fundadores do perfil que o discurso literomusical brasileiro assumiu enquanto instituição discursiva.” (COSTA, 2012, p. 246). Diante disso, acreditamos que Criolo transita entre diversos posicionamentos, tendo o *rap* o seu lugar de destaque, o que constrói sua identidade artística.

2.2.1 *Posicionamento dentro do discurso Político*

De um ponto de vista ideológico, Costa (2012) afirma que a MPB investe em um ethos esquerdista, devido a cantar a defesa, em prol social, de temas ecológicos, políticos e econômicos. Acreditamos, portanto, que, nesse aspecto, também há aproximação entre o *rap*-canção de Criolo e a MPB, pois os ethos das canções do artista parecem assumir a mesma postura ideológica do ethos esquerdista. Em Criolo, essa postura ética se mostra autocrítica, visto que reconhece que “o anzol da direita fez a esquerda virar peixe”²². Alguns assuntos frequentes nos discos do artista e que são caros a um posicionamento de esquerda são, em primeiro plano, a desigualdade social, as consequências sociais do consumismo irrefletido, a especulação imobiliária, a violência, o tráfico de drogas, o preconceito racial, etc. Embora haja muitas perspectivas teóricas para a abordagem desses temas, destacamos alguns teóricos que julgamos importantes por produzirem arquitecões frequentemente citados dentro do posicionamento de esquerda.

Um dos temas criticados por Criolo é o consumismo irrefletido, que acarreta o desejo nos indivíduos de ostentar bens de consumo, intensificando ainda mais a desigualdade social. Segundo Bauman (2002), consumir faz parte das atividades humanas, no entanto quando o consumo ultrapassa o suprimento de necessidades e se dedica à satisfação de desejos que, dentro da estrutura do capitalismo leve, são ilimitados, isso culmina em uma

²² CRIOLO. *Esquiva da Esgrima*. 2014.

sociedade que pensa e age de forma a atender a impulsos individuais. O individualismo, portanto, é uma consequência dessa sociedade de consumo e um catalizador das desigualdades sociais, pois reflete a perda da noção de coletividade.

Consequência do consumismo irrefletido e propagadora dele, a glamourização de mercadorias, de bens e de serviços - como ocorre na canção “Cartão de visita” (2014), em que um trabalhador de *buffet* se apresenta ironicamente como alguém que glamouriza uma festa para convidados VIP’s - exemplifica o conceito de fetichismo, de Marx (1994). Segundo esse conceito, as mercadorias são tratadas como objetos de adoração, sendo delas ocultadas as relações sociais de exploração de trabalho. Isso é a consequência de um processo que consiste no alheamento do trabalhador em relação ao objeto produzido por ele. O que significa dizer que o trabalhador produz o objeto, mas não se reconhece nele, devido à perda que esse trabalhador passa a ter da amplitude do processo de produção, pois está situado em apenas uma de suas etapas, além de não possuir os meios de produção para concluir todo o processo. Assim, os produtos ganham independência dos seus produtores. Nas palavras do autor:

A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho social total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. (MARX, 1994, p. 81).

As relações sociais de exploração do trabalho suscitam a divisão de classes, em que há uma classe exploradora e outra explorada. Nesse contexto, Marx (1985), distingue condição de classe, quando o indivíduo possui ou não os meios de produção, e consciência de classe, que é mais subjetivo, ou seja, o que a classe é para si, como afirma o teórico:

As condições econômicas transformaram, em primeiro lugar, a massa do povo em trabalhadores. A dominação do capital sobre os trabalhadores criou a situação comum e os interesses comuns dessa classe. Assim, essa massa já é uma classe em relação ao capital, mas não ainda uma classe para si mesma. Na luta, da qual indicamos apenas algumas fases, essa massa se une e forma uma classe para si. Os interesses que ela defende tornam-se interesses de classe (MARX, 1985, p.90).

Assim, o despertar para uma consciência de classe é o motor da luta de classes e o que viabiliza a mobilidade social, como se percebe no discurso da canção “Fermento Pra Massa” (2014), em que um trabalhador diz não achar insulto uma greve de ônibus. As formas de se alcançar essa consciência são diversas, seja por meio da educação, da cultura, da busca individual por conhecimento, da inserção em grupos de viés político, etc. No caso do *rap*-canção de Criolo, parece ser por meio das próprias canções.

Esse objetivo de criar uma consciência social suscitado nas canções de Criolo parece coexistir com uma grande descrença nas instituições sociais existentes no país. Conforme afirma Pitta (2015), Criolo é “um sujeito que transita entre as ruínas de uma modernidade brasileira que fracassou como promessa de progresso e felicidade por via do desenvolvimento técnico-científico.” (PITTA, 2015, p.2). Isso parece, contraditoriamente, levar o artista a um apego a uma esfera transcendental, visto que não há, na esfera material, quem interceda pelos seus direitos e pelos direitos dos que ele representa. Tal postura se desdobra a uma descrença no livre pensamento e nos direitos universais pós-iluministas, pois “se o pensamento é livre”, na quebrada, “ele não é não”²³.

Com o advento do Iluminismo, as ideias que deslocavam Deus do centro do pensamento humano e alocavam o homem, fecundadas já no século XVI, com o Renascimento, passaram a ter consolidação com consequências práticas e estendidas também a outras nações diferentes das europeias. Esses resultados, segundo Donato e Mello (2011), foram a decadência do pensamento clerical, o racionalismo como propulsor do saber e o indivíduo como centro do conhecimento universal. Ou seja, o homem passava a ser tanto sujeito cognoscente quanto objeto cognoscível.

O livre pensamento, a ciência com suas técnicas e a desvalorização dos construtos místicos se tornaram basilares ao projeto iluminista. Além disso, esse modo de racionalizar o mundo tornou-se um desejo universal dos pensadores do século das luzes e, com ele, as ideias de igualdade e de direitos humanos também se tornaram uma aspiração à universalização. Esse fundamento filosófico das grandes revoluções liberais, porém, não parece ter tido tanto sucesso em sua efetivação, pois, conforme Almeida (2018), a reorganização do mundo em prol do estabelecimento do capitalismo, iniciada com as revoluções francesa, americana e inglesa, trouxe “destruição, morte e espoliação” às pátrias, principalmente africanas, a quem foi levada a “civilização”. É o que explica o autor:

Esta mesma *civilização* que, no século seguinte, seria levada para outros lugares do mundo, para os *primitivos*, para aqueles que ainda não conheciam os benefícios da liberdade, da igualdade, do Estado de direito e do mercado. E foi esse movimento de levar a civilização para onde ela não existia que redundou em um processo de destruição e morte, de espoliação e aviltamento, feito em nome da *razão* e a que se denominou *colonialismo*. (ALMEIDA, 2018. p.21, grifo do autor).

Almeida (2018) cita a revolução haitiana como exemplo para o insucesso da empreitada do racionalismo iluminista. Nem a razão, nem o homem, nem os direitos efetivaram-se universalmente, pois “a *civilização* não pode ser por todos partilhada.”

²³ CRIOLO. *Convoque seu Buda*, 2014.

(ALMEIDA, 2018, p. 23). Essa visão parece fazer com que Criolo produza, de certo modo, o percurso contrário, traga para o centro novamente o elemento místico - não necessariamente o católico -, que foi abandonado com o advento do racionalismo iluminista. É o que parece ocorrer na canção “Fio de Prumo” (2014), em que o enunciador faz uma oração pra Exu pedindo: “Dobra a força dos braços que eu vou só”.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 Caracterização da pesquisa

Este trabalho, por pretender ser uma pesquisa descritivo-analítica, de natureza qualitativa, visto o caráter subjetivo do objeto analisado, que são letras de canções, é pautado no método hipotético-dedutivo. Desse modo, a análise se dará a partir de uma abordagem teórico-metodológica já consolidada dentro da linguística e serão feitas verificações baseadas em hipóteses previamente formuladas.

3.2 Delimitação do universo

Embasado nos postulados da Análise do Discurso Francesa, que objetivam analisar práticas discursivas, dentre as quais está o discurso literomusical, conforme a pesquisa de Costa (2012); esta pesquisa irá se debruçar sobre canções do cantor, *rapper* e compositor Kleber Cavalcante Gomes, o Criolo, cuja produção se iniciou no bojo das composições e duelos de *rap*. Esse gênero musical é bastante controverso em sua categorização enquanto canção pelo fato de sua materialização ocorrer no nível da fala. Porém alguns estudiosos do campo musical já se puseram a discutir o conceito de canção em um século no qual a pulsão e o ritmo eletrônico são utilizados em larga escala na elaboração musical. Levando isso em consideração e o fato de que, no desenvolvimento de sua carreira, Criolo fez alterações nesse estilo, diversificando seus ritmos e amalgamando-os com outros, como o samba-rock, o *reggae fusion* e o *afrobeat*, as canções selecionadas serão estudadas enquanto componentes do discurso literomusical.

As primeiras gravações de músicas de Criolo, feitas de forma caseira, datam de 2004, período em que o *rapper* ainda era fiel ao *rap* tradicional. Em 2006, já com acompanhamento de guitarra, baixo e trompete, o músico lançou seu primeiro álbum de estúdio, “Ainda Há Tempo”. Em 2011, lançou “Nó na orelha”, no qual misturou outros ritmos

com o *rap*. Em 2014, surgiu o álbum “Convoque seu Buda”, e o mais recente, cujas faixas são de sambas compostos pelo músico, lançado em 2017, foi o álbum “Espiral de Ilusão”.

Visto a abrangência de álbuns produzidos por Criolo e a diversidade de experimentos que ele faz com os estilos musicais, esta pesquisa recorta, como *corpus*, apenas o álbum “Convoque seu Buda” (2014). A seguir, serão explicitados os critérios de seleção desse *corpus* a ser examinado.

3.3 Seleção do *corpus*

Serão estudadas as canções do disco “Convoque seu Buda” (2014), terceiro álbum do cantor Criolo, que traça um perfil do Brasil urbano contemporâneo. Isso porque tais canções abordam a realidade dos espaços guetificados da cidade, ou seja, a violência praticada tanto por grupos criminosos quanto pela polícia ostensiva, o aliciamento de jovens para o crime, o preconceito racial, a desigualdade social, etc. Para isso, em uma espécie de proclamação de fé em um universo místico, que não solucionará tais situações, mas ajudará a atravessá-las com ânimo, Criolo enuncia da periferia, cruzando referências da cultura erudita com a vivência cotidiana das ruas das nossas grandes cidades, enfatizando e valorizando tanto a cultura quanto o modo de vida local.

Nesse contexto, acredita-se que esse *corpus* desenvolve uma hierarquia de ethos pela coerência que o álbum apresenta. Serão, portanto, examinadas as apostas selecionadas pelo músico, diante de vários fatores conjunturais, para a produção de sentido. Sendo assim, os investimentos em um código de linguagem e em cenografias - categorias utilizadas pela Análise do Discurso delineada por Maingueneau - serão tomados como categorias de análise da construção dos ethos das canções e do ethos do próprio álbum. Por isso, serão analisadas também a sequência das faixas e as imagens da capa, do encarte e da capa traseira. Para a análise, o *corpus* específico serão as seguintes canções do álbum “Convoque seu Buda”:

CRIOLO. *Convoque seu Buda*. 2014.

- “Convoque Seu Buda”
- “Esquiva da Esgrima”
- “Cartão de Visita”

- “Casa de Papelão”
- “Fermento Pra Massa”
- “Pé de Breque”
- “Pegue pra Ela”
- “Plano de Vôo”
- “Duas das Cinco”
- “Fio de Prumo”

O primeiro *single* do álbum se inicia em um tom aclamatório, no qual o enunciador vai desvelando os perigos e as labutas de estar em um espaço conflituoso e, dessa maneira, aconselha o coenunciador a convocar as entidades místicas em quem acredita. No percurso entre essa faixa e a última - com uma espécie de oração e canto de ânimo -, há canções que abordam as mais diversas situações com as quais esse indivíduo localizado à margem social precisa lidar nesse espaço. Esse percurso das dez canções desse álbum também se faz pertinente para os propósitos deste trabalho. Além disso, toda a parte imagética do álbum, da capa, do encarte e da capa traseira, também será analisada. Esses *iconotextos* (MAINGUENEAU, 2020) são os seguintes:



3.4 Procedimento de análise dos dados

O álbum “Convoque seu Buda” será analisado a partir da leitura e escuta das canções. Para essa verificação, será utilizado o escopo teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha Francesa, pautado, primordialmente, nos estudos de Maingueneau. Assim, o investimento ético, em todas as suas dimensões, acrescido da cenografia e do código de linguagem, categorias caras à construção do ethos, serão estudados no álbum.

Desse modo, a análise será feita seguindo os seguintes passos:

a) Verificação das cenografias edificadas na enunciação de cada canção para que, assim, sejam identificados os ethos desenvolvidos a partir dos objetivos específicos dessas cenografias.

b) A categorização do ethos de cada canção, em dimensão categorial, experiencial e ideológica. Seguida da correlação entre esses ethos e as atividades linguística e cenográfica.

c) O exame do código de linguagem em cada uma das canções, atentando para as marcas de plurilinguismo interno e externo, a fim de relacioná-las aos ethos dessas canções.

d) Análise da hierarquização dos ethos contidos no álbum, entendendo como se dá o encaixamento dos ethos representados nas canções no ethos representante do artista.

e) A observação de como se dá o enquadramento das canções com a editoração das imagens na capa, no encarte e na capa traseira do álbum, assim como com a sequência das faixas.

PARTE II: ANÁLISE DISCURSIVA DO ETHOS DE “CONVOQUE SEU BUDA”

4 “PRA CADA RAP ESCRITO UMA ALMA QUE SE SALVA”: ANÁLISE DAS CANÇÕES

4.1 Contexto de produção do álbum “Convoque seu Buda”

Com o lançamento do álbum “Nó na Orelha”, de forma gratuita na internet, em 2011, Criolo anunciou o fim de sua carreira. No entanto, em 2013, no cenário da Copa das Confederações em solo nacional, manifestações políticas iniciadas pelo “Movimento Passe Livre”, contrárias ao aumento da passagem em São Paulo - o que ficou conhecido como “Jornadas de julho de 2013”-, motivaram o retorno de Criolo ao ambiente musical. O álbum “Convoque seu Buda”, produzido em 2014, é, portanto, resultado desse cenário brasileiro cheio de conflitos. Assim, segundo Lima (2019), Criolo produziu esse álbum com a preocupação de gerar reflexões sobre aquele momento que estava gerando tantos impactos na vida dos brasileiros:

Tendo em vista os eventos que marcaram a volta de Criolo ao cenário musical brasileiro e esta preocupação do artista em buscar, através de suas composições, uma reflexão sobre os acontecimentos que, na ocasião, tiveram grande impacto no país e, ao mesmo tempo, conscientizar a população ante aos atuais problemas sociais, levando em consideração que as letras desse disco carregam discursos fortemente marcados pelo jogo entre resistência e as relações de dominação e sujeição, atravessado por uma rede de micropoderes. (LIMA, 2019, p. 19).

Alguns acontecimentos do ano de 2013 estão aludidos nas canções: as “Jornadas de Junho de 2013” (“numa chuva de fumaça, só vinagre mata a sede”)²⁴, a insatisfação política com a consequente crise de representatividade (“o anzol da direita fez a esquerda virar peixe”)²⁵, os efeitos da crise econômica de 2008 (“FGV, me ajude nessa prece/ O salário mínimo com base no DIEESE”)²⁶, a Copa do Mundo de 2014 (“Uma bola pra chutar/ país pra afundar”)²⁷, os rolezinhos nos shoppings (“em frente a shoppings marcar rolêzins/ Debater sobre cotas, copas e afins”)²⁸, os incêndios sem causas aparentes nas favelas de São Paulo (“mandaram avisar que vão torrar o centro”)²⁹, as tentativas de desocupação das cracolândias (“Toda pedra acaba, toda brisa passa/ toda morte chega e laça”)³⁰, a especulação imobiliária (“Prédios vão se erguer, e o *glamour* vai colher/ Corpos na multidão”)³¹, etc.

É, portanto, nesse contexto de produção que se insere o álbum “Convoque seu Buda” (2014), de Criolo. O álbum é denunciativo desse cenário, e, ao mesmo tempo, conseguimos perceber que ele também é apelativo à esfera metafísica, visto que a sobrevivência às situações que são denunciadas não encontra apoio nas esferas sociais que se dizem responsáveis pelo bem-estar dos indivíduos.

4.2 Análise das Canções

Aqui, serão analisadas as dez canções do Álbum “Convoque Seu Buda”. Embora a canção seja a junção de letra, melodia, arranjos, *samples*, etc., daremos maior ênfase à análise das letras; visto nossas limitações em relação a conhecimentos aprofundados sobre a estruturação de ritmos e melodias.

Cada análise vai estar dividida nos seguintes tópicos: investimento cenográfico, investimento ético e investimento em um código de linguagem. Essa noção, de Costa (2012)³², de investimento nessas três categorias de análise está relacionada a ideia de que, cerceados pelas condições sócio-históricas e pelas coerções das situações de enunciação, os indivíduos fazem algumas apostas na estruturação de seus enunciados. São através dessas escolhas que o enunciador vai validando seus enunciados na atividade enunciativa e tendo essa atividade validada por eles.

²⁴ CRIOLO. *Esquiva da Esgrima*, 2014.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Id.* **Cartão de Visita.**

²⁷ *Op. Cit.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Id.* **Convoque seu Buda.**

³⁰ *Id.* **Casa de Papelão.**

³¹ *Ibid.*

³² O autor estende a noção de investimento em um gênero, de Maingueneau (2008), a essas categorias de análise.

No que concerne ao investimento ético, serão verificadas, em cada uma das canções, as dimensões categorial, experiencial e ideológica do ethos.

4.2.1 *Convoque seu Buda*

Convoque seu Buda!
O clima tá tenso
Mandaram avisar que vão torrar o centro
Já diz o ditado, apressado come cru
Aqui não é GTA, é pior, é Grajaú

Sem pedigree, bem loco
Machado de Xangô fazer honrar seu choro
De UZI na mão, soldado do morro
Sem alma, sem perdão
Sem Jão, sem apavoro

Cidade podre, solidão é um veneno
O Umbral quer mais Chandon, heróis crack no centro
Na tribo da folha favela desenvolvendo
No Jutso secreto Naruto é só um desenho
Uns cara que cola pra ver se cata mina
Umás mina que cola e atrapalha ativista
Mudar o mundo do sofá da sala, postar no Insta
E se a maconha for da boa que se foda a ideologia

Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu
Shiva, Ganesha, Zé Pilin dai equilíbrio
Ao trabalhador que corre atrás do pão
É humilhação demais que não cabe nesse refrão

Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu
Shiva, Ganesh, Zé Pilintra dai equilíbrio
Ao trabalhador que corre atrás do pão
É humilhação demais que não cabe nesse refrão

E se não resistir e desocupar
Entregar tudo pra ele então, o que será?
E se não resistir e desocupar
Entregar tudo pra ele então, o que será?

Sonho em corrosão, migalhas são
Como assim bala perdida? O corpo caiu no chão!
Num trago pra morte cirrose de depressão
Se o pensamento nasce livre aqui ele não é não

Sem culpa católica, sem energia eólica
 A morte rasga o véu, é o fel vem na retórica
 Depressão é a peste entre os meus
 Plano perfeito pra vender mais carros teus
 A beleza de um povo, a favela não sucumbir
 Meu lado África, aflorar, me redimir
 O anjo do mal alicia o menininho
 Toda noite alguém morre
 Preto ou pobre por aqui

Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu
 Shiva, Ganesha, Zé Pilintra dai equilíbrio
 Ao trabalhador que corre atrás do pão
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão

Nin Jitsu, Oxalá, capoeira, jiu jitsu
 Shiva, Ganesha, Zé Pilin dai equilíbrio
 Ao trabalhador que corre atrás do pão
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão

E se não resistir e desocupar
 Entregar tudo pra ele então, o que será?
 E se não resistir e desocupar
 Entregar tudo pra ele então, o que será?

4.2.1.1 *Investimento Cenográfico*

Nessa canção, o enunciador inicia sua fala com um conselho (“convoque seu Buda”) e, em seguida, avisa o motivo desse conselho: “mandaram avisar que vão torrar o centro”. À medida que essa cenografia de diálogo monovocal (COSTA, 2022) - que apresenta apenas o dizer do enunciador, sem a réplica do coenunciador, trazendo apenas sua marcação por meio de dêiticos: “verbos no imperativo”, “seu” e correlatos - se constrói; vão se desenvolvendo algumas flutuações nela, de modo que, em alguns momentos, ela mantém propriedades da descrição (justaposição de elementos, como na segunda estrofe) e da prece (como ocorre no refrão). Além disso, na materialidade do texto, aparece a referência à cena genérica (“É humilhação demais que não cabe nesse refrão”), o que faz dessa canção uma metacanção (ou canção metagenérica), permitindo-nos perceber equivalência entre a cenografia e o gênero canção.

O contexto de produção desse disco, feito no bojo dos acontecimentos sociopolíticos que permeavam o Brasil até 2014, ajudam-nos a compreender a situação

encenada na cenografia. Se observarmos, por exemplo, o aviso proferido no início da canção, ele parte de uma fonte não identificável, por isso, há a utilização do sujeito indeterminado, marcado pelo verbo conjugado em 3ª pessoa do plural: “mandaram avisar”. Tal omissão do sujeito reforça a crítica a que a canção faz ao fato de os recorrentes incêndios em favelas localizadas em áreas de São Paulo, nas quais a especulação imobiliária é muito forte, também terem ficado sem determinação de autoria.

Segundo Barcelos (2017), o valor venal dessas localidades é até 75% mais alto que o das demais áreas. Além disso, uma pesquisa feita pela “Publica”, em parceria com “Guardian Cities”³³, revela que são nesses locais mais caros que incêndios em comunidades de favelas costumam acontecer, chegando a situações em que um morador tem sua casa incendiada mais de uma vez no ano. A respeito do assunto, Barcelos ainda afirma que:

A frequência dos incêndios é também maior nas áreas nobres. Foram 23 ocorrências nos 15 distritos com maior valor de lançamentos imobiliários nos últimos cinco anos. Esses distritos aglomeram 145 favelas – o que significa que houve uma taxa de um incêndio para cada seis comunidades nessas regiões. Nos outros distritos, que comportam as restantes 1.559 favelas da cidade, foram registrados 52 incêndios. Taxa bem menor: uma ocorrência para cada 29 favelas. (BARCELOS, 2017, n.p.).

Devido a essa frequência, foi criada, em 2002, uma CPI para investigar se as causas desses incêndios eram criminosas e se estavam relacionadas ao mercado imobiliário, porém a CPI foi arquivada, de modo que, já em 2014, o incêndio, também de autoria não identificada, do Morro do Piolho, em São Paulo, que destruiu 80% dos barracos, ficou sem resolução. Diante disso e da estreita ligação desse disco de Criolo com os acontecimentos daquele ano, a canção faz crítica a essa situação, que fica expressa na indeterminação dos sujeitos que vão “torrar o centro”.

A cena validada a que a cenografia faz referência, então, é a da desocupação de áreas visadas pela especulação imobiliária, mas que são ocupadas por barracões e favelas. Por isso, nos últimos versos, o enunciador se questiona: “E se não resistir e desocupar? Entregar tudo pra ele então, o que será?”. Assim, a dinâmica da cenografia dialogal monovocal parece ser: comunicar o fato, reclamar sobre os problemas ligados a ele, ou seja, suas causas e consequências, pedir ajuda aos elementos místicos e duvidar se dará certo.

O enunciador descreve, em uma espécie de inventário caótico, as situações desventurosas daquele espaço, como por exemplo, a comercialização de drogas (“o anjo do mal alicia o menininho”), o racismo estrutural (“E toda noite alguém morre preto o pobre por

³³ <https://apublica.org/2017/11/incendios-em-favelas-atingem-terrenos-de-maior-valor-em-sao-paulo/> Acessado em: julho de 2023.

aqui”), a falta de saneamento básico (“cidade podre”), a violência policial e a criminalidade. Essas duas últimas situações aparecem representadas na polissemia dos versos “De UZI na mão, soldado do morro/ Sem alma, sem perdão, sem Jão sem apavoro”. Tal construção discursiva pode fazer referência tanto à situação estereotípica da polícia sempre estar armada contra a favela quanto aos jovens que são aliciados pelo crime e se tornam força de segurança desse lugar.

No refrão, os versos suscitam um momento de súplica, face ao desespero, pois o enunciador invoca entidades das variadas religiões que compõem o imaginário coletivo da população brasileira. Essa espécie de súplica se dá em tom de descontentamento com as instâncias sociais responsáveis por salvaguardar seus direitos, pois elas ignoram as injustiças vivenciadas pelos que vivem em condições mais vulneráveis: “[...] *dai* equilíbrio/ Ao trabalhador que corre atrás do pão/É humilhação demais que não cabe nesse refrão.”. Assim, há o reforço da advertência do início da enunciação, em que, por meio de um comando no modo imperativo, o enunciador diz a seu coenunciador que ele invoque suas próprias crenças, o que é marcado pelo pronome demonstrativo “seu”, que individualiza o termo “Buda”. Vale salientar que a principal figura do budismo não é a única imagem religiosa referida na construção da representação desse apego transcendental, pois figuras de várias vertentes religiosas aparecem na canção, como Shiva, Ganesha, Xangô, Zé Pelintra, etc.

É importante destacar que, devido a essa cenografia suscitar um diálogo e simular o regime conversacional (MAINGUENEAU, 2015 apud MENDES, MATOS e MARQUES, 2019), sejam compreensíveis essas flutuações. Além disso, há uma tensão entre essa cenografia e a cena genérica, haja vista a referência metadiscursiva na canção (“É humilhação demais que não cabe *nesse refrão*”). Assim, a equivalência entre a cenografia e a cena genérica corrobora a cenografia dialogal monovocal, pois esta sugere a cena validada das rinhas entre os MCs, cujo improviso rege sua produção.

Apesar de, nessa metacanção, o enunciador não exaltar os elementos do *rap*, como ele faz em outras canções desse álbum - que veremos adiante -, ele mostra ser investido da autoridade de cantá-lo, pois evidencia que essa é a sua prática (“*nesse refrão*”), fazendo, ainda, alusão ao poder encantatório do *rap*. Em outras canções, como em “Esquiva da esgrima” e “Duas de Cinco”, a decantação da canção se faz mais evidente, pois ele valoriza o seu fazer musical (“o *rap* é forte, pode crê” e “Pra cada *rap* escrito uma alma que se salva”).

4.2.1.2 Investimento Ético

4.2.1.2.1 Dimensão Categorical

Em dimensão categorial, o ethos, no papel discursivo, comporta-se como uma espécie de arauto do mal que está por vir. Porém não como os arautos das monarquias medievais que vinham como porta-vozes reais anunciar informações de paz ou de guerra, de tributações ou de festividades, mas como alguém que pertence ao meio que sofrerá o processo doloso e adverte os seus companheiros, preparando-os para o conflito.

Esse pertencimento fica ancorado na recorrência dos embreantes espaciais e pessoais, por exemplo, em “*Aqui não é GTA, é pior, é Grajaú*”- bairro onde Criolo viveu muitos anos, situado na periferia de São Paulo e conhecido pela violência e descaso governamental, o que explica a comparação com o referido jogo virtual GTA, famoso pela violência e criminalidade a que alude -; e em “Toda noite alguém morre preto ou pobre por *aqui*”, o embreante “aqui” marca o espaço do qual provém a enunciação. Além disso, em “Depressão é a peste entre os *meus*”, o embreante “meus” marca o pertencimento do enunciador a esse mundo ético de violência e abandono, o que caracteriza papel extradiscursivo do ethos, ou seja, um habitante da favela. Posteriormente, verificaremos que esse pertencimento é conflituoso.

Esse ethos discursivo compartilha aspectos discursivos com a própria figura do *rapper*, isto é, aquele que tece duras críticas à sociedade e canta as contrariedades dos moradores de áreas pobres e marginalizadas. Esse ethos é dito na metadiscursividade expressa em “é humilhação demais que não cabe *nesse refrão*”, o que revela a percepção do enunciador sobre seu fazer artístico.

Ao se apresentar em primeira pessoa e tomar para si o comando de aflorar suas bases culturais (“meu lado África”), esse ethos evidencia características extradiscursivas, pois sugere seu valor e de seu povo atrelado a sua origem cultural africana, que é uma marca forte de sua identidade e da identidade daqueles que, como ele, por mesmas questões histórico-sociais, habitam espaços segregados. Nos versos “A beleza de um povo, a favela não sucumbir/ meu lado África, aflorar, me redimir”, é possível perceber essa relação entre as características dos indivíduos desse espaço, em sua maioria “pretos”, e, incontestavelmente, “pobres”; e sua cultura de base.

4.2.1.2.2 Dimensão Experiencial

A dimensão experiencial do ethos é aquela que suscita características psicológicas estereotípicas, as quais, na canção, estão relacionadas intimamente à cenografia e ao código de linguagem. Nessa canção, o ethos se edifica por meio da adunação de características que fazem o destinatário percebê-lo descrente das instâncias responsáveis pelo bem-estar social e, por isso, apegado ao plano transcendental; azedo por causa de sua realidade nas diversas esferas de atividades; porém aguerrido para o enfrentamento.

A canção começa com uma sonoplastia que faz alusão aos filmes orientais de samurais do período feudal. Há, então, a sugestão de um golpe de arte marcial, o que indica ao destinatário a ideia de uma luta corporal que está sendo travada. Corroborando esse sentido, no decorrer da canção, algumas notas sampleadas continuam fazendo referência a sons orientais. Vale ressaltar que a própria referência a Buda também reforça essa ideia. Tais recursos contribuem diretamente para a incorporação do ethos experiencial dessa canção, pois permitem que seja acessado pelo destinatário um caráter - e podemos também pensar numa corporalidade -, aguerrido, que está preparado para o combate que deve lutar. Além disso, essa composição cheia de referências à cultura *pop*, da qual o cinema oriental³⁴ faz parte, configura o caráter cosmopolita do ethos representante, com o qual o ethos da cenografia se encaixa, assunto que será mais detalhado no próximo capítulo.

Esse caráter aguerrido do ethos é percebido também no sentimento de pertença do enunciador ao meio enunciado: “*Aqui não é GTA, é pior, é Grajaú*”. Tal enunciado não sugere apenas a adesão do enunciador ao espaço, mas certo sentimento de orgulho, demonstrado na exaltação desse espaço, o Grajaú, cuja esperteza e violência ultrapassam as observadas nos jogos de GTA. Além disso, podemos afirmar que esse ethos, que tem como o antiethos o perfil resignado, apesar da hesitação e do aparente medo identificáveis nos versos “E se não resistir e desocupar/ Entregar tudo pra ele então, o que será?”, não parece disposto à capitulação (“favela não sucumbir”).

A força para essa resistência, o enunciador pede a figuras que conferem caráter religioso ao seu fazer enunciativo. Porém é importante salientar que a flutuação do ethos aguerrido para um ethos suplicante não significa dizer que esse ethos é o do homem devoto ou fervoroso estereotípico, pois ele tenta se apegar a qualquer força divina que seja capaz de dar a ele e aos seus companheiros de lida equilíbrio. Isso ocorre não somente no refrão, que se

³⁴ Aqui, a referência é a filmes de Samurais - também sugeridos na sonoplastia inicial dessa canção -, nos quais os indivíduos estão subjugados por um mundo ligado à violência, em que a aceitação da morte é uma realidade cotidiana.

aproxima de uma súplica, mas também quando ele cita o Machado de Xangô³⁵, que fará o choro dos habitantes da favela ser honrado.

Corroborando o caráter religioso, a ilusão de reversibilidade (ORLANDI, 1987 *apud* COSTA, 2001) é perceptível nesse refrão, quando o enunciador se dirige a entidades do plano divino pedindo equilíbrio. Apesar disso, como dito, esse ethos suplicante não é o do homem devoto, principalmente porque essa característica promotora de um apelo místico se faz também com caráter crítico. Assim, quando ele fala que o indivíduo, nas circunstâncias descritas, não tem culpa católica, por exemplo, ele corrobora a ideia de que sem a culpa, não há o pecado, ou pelo menos ele não é percebido como tal. Por isso, muitos indivíduos se envolvem em situações ilícitas, o que o enunciador chama de “depressão”, pois não conhecem outro caminho e acabam naturalizando essas situações. Isso fica expresso em: “Sem culpa católica, sem energia eólica/ A morte rasga o véu, é o fel, vem na retórica/ Depressão é a peste, entre os meus/ plano perfeito pra vender mais carros teus”.

O ethos azedo se vale também de recursos, como a ironia: “Plano perfeito pra vender mais carros *teus*”. A utilização da ironia tem efeito de sentido mais eficaz para a afirmação dos posicionamentos do ethos e para seu caráter crítico do que teria se a enunciação de seu ponto de vista fosse feita de forma direta.

4.2.1.2.3 Dimensão Ideológica

Em dimensão ideológica, percebemos um ethos que se inscreve, não de forma declarada, em um posicionamento de esquerda. Uma das posturas desse ethos está relacionada a certo determinismo social, no que diz respeito à liberdade humana. Isso pode ser percebido no uso de expressões com eufemismo, utilizadas pelo enunciador ao tratar de temas que são tabus entre a classe média, quais sejam o consumo e a comercialização de drogas ilícitas. É o que ocorre na referência ao tráfico como o “anjo do mal”, que tem a função de aliciar os mais jovens. Essa amenização transfere a culpa do aliciamento do “menininho” pelo tráfico para uma entidade mística, “o anjo do mal”, assim, o agente responsável pelo ato ilícito se desumaniza, sendo transformado num inimigo espiritual.

Outra postura ideológica desse ethos é a descrença nas instituições sociais que deveriam salvaguardar os direitos de todos os indivíduos, mas não o fazem, o que fica

³⁵ No candomblé, esse é o orixá da justiça, da sabedoria e da vivacidade política, cuja arma, um Machado de dois gumes, que corta para os dois lados, representa a força da justiça.

sugerido na referência negativa à universalização da liberdade de pensamento: “Se o pensamento nasce livre, aqui ele não é não”. No século XVIII, o livre pensamento, a ciência com suas técnicas e a desvalorização dos construtos místicos se tornaram basilares ao projeto iluminista e, posteriormente, foram englobados pelo pensamento liberal, que permanece vivo e influente até os dias de hoje. Esse modo de racionalizar o mundo tornou as ideias de igualdade e de direitos humanos um ideal universal. No entanto, tal projeto de universalização não parece ter tido sucesso.

Essa descrença é corroborada pelo modo como o ethos conclama seu destinatário a um apelo místico, sugerindo que o Estado, as leis e a ciência, que deveriam garantir a universalização do homem, dos direitos e do próprio pensamento falharam em sua tarefa. Desse modo, o apego ao que transcende isso, que é o que lhes resta, será a fonte da garra necessária para uma lida cruel e desigual.

4.2.1.3 *Investimento em um código de linguagem*

O enunciador investe em um código de linguagem, que contribui para as construções ética e cenográfica, fazendo que as escolhas vocabulares e a construção sintática sejam indispensáveis para a geração de sentido. Além disso, o plurilinguismo interno nos ajuda a compreender a complexidade dessa enunciação, pois são acessadas variantes linguísticas que parecem contrárias, como é o caso do uso de gírias (“bem loco”, “cola”, “cata mina”, “da boa”, etc.), muito utilizadas em contextos de informalidade; e do uso de vocábulos que remetem a textos sacros, como as orações, que suscitam um estilo mais solene (“dai equilíbrio”).

Outra aparente oposição que a linguagem permite construir, e que é recorrente em várias canções desse álbum, está na relação linguagem da quebrada - como os *rappers* chamam esse lugar de origem- e a linguagem cosmopolita. Assim, o uso de gírias (“bem loco”, “mina”, “da boa”, etc.), expressões idiomáticas (“clima tenso”, “cata mina”, “corre atrás do pão”, etc.), ditados populares (“apressado come cru”) e a referência à favela permitem assimilar o enunciador como alguém pertencente a uma esfera local. Porém o uso de palavras que fazem alusão à esfera de atividade da cultura *pop* (“GTA”, “Naruto”, “Jutso”, “Chandon”, “Insta”) dá caráter cosmopolita a esse enunciador. Essa paratopia ³⁶ pode ser explicada pelo

³⁶ É a maneira de enunciar ligada à negociação entre “o lugar e o não-lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta da inclusão impossível” (MAINGUENEAU, 2006, p.92). Esse conceito de será retomado posteriormente.

lugar social da figura do *rapper*, que será desenvolvido no próximo capítulo, sobre o encaixamento de *ethos*.

A fragmentação da sintaxe também contribui para essa ambivalência do enunciador, pois ela lhe confere simplicidade, ao mesmo tempo em que as inversões sintáticas (“Sonho em corrosão, migalhas são”) atribuem a ele caráter erudito e consciente das suas escolhas estéticas. Essa inversão também é percebida na aparente supressão do sujeito nos versos:

“Sem pedigree, bem loco
Machado de Xangô fazer honrar seu choro
De UZI na mão, soldado do morro
Sem alma, sem perdão
Sem Jão, sem apavoro”.

O sujeito “soldado do morro” não é topicalizado e parece estar oculto. Numa possível ordenação direta dessas orações em que o sujeito fosse topicalizado, teríamos: “O soldado do morro [está] de UZI na mão, [não possui] pedigree [e está louco]”. No entanto, essa inversão possibilita um percurso na construção do sujeito a partir de suas características negativas em primeiro plano. As expressões “sem pedigree”, “bem loco” e “de UZI na mão” expressam imagens negativas do sujeito que, só em seguida, será revelado. Essa aparente supressão do sujeito viabiliza a alusão ao referente, que pode ser o habitante dessas áreas socialmente esquecidas que acaba se envolvendo com a criminalidade, além disso, pode equivaler ao modo como esse indivíduo é considerado na sociedade, suprimido, apagado, pois “sem pedigree³⁷” e “sem jão³⁸”, ele não parece ter uma existência satisfatória. Podemos ainda dizer que “sem alma” e “sem perdão”³⁹, esse indivíduo também se desumaniza, a ponto de estar suscetível a ser subjugado de qualquer forma.

Além das tensões que se estabelecem na interlíngua, com o plurilinguismo interno, os mecanismos de linguagem que possibilitam a emergência da interdiscursividade na

³⁷ Genealogia de um animal de raça.

³⁸ Ser ignorado.

³⁹ Esse cenário alude ao período Colonial brasileiro, no qual a escravidão não era questionada, nem mesmo pela igreja Católica, justamente pela aceitação de que os escravos, por serem negros, não tinham alma, então não haveria necessidade de arrependimento ou de perdão para eles. Levando-se em consideração, portanto, que “todo dia alguém morre preto ou pobre” na favela, ou seja, a maioria pobre em território brasileiro descende desses homens que foram escravizados, podemos entender que o destemor de quem entra para os autos da criminalidade se torna comum, principalmente porque, de certo modo, eles ainda são tratados sem arrependimento ou perdão pela sociedade. Assim, na mesma medida, a própria sociedade garante severidade e desumanização a esses indivíduos que trazem a pobreza estrutural como marca.

materialidade do texto também contribuem para a geração de sentido. Assim as escolhas lexicais nessa canção e o modo como elas são empregadas revelam a interdiscursividade com o discurso religioso e marcam o caráter metafísico da enunciação. Exemplo disso é a menção a figuras de várias vertentes religiosas, tais como as divindades hindus Shiva e Ganesha; Xangô, orixá de religião afro-brasileira; Zé Pelintra, entidade de luz do Catimbó; as artes marciais Nin Jitsu e capoeira - estes não estão diretamente relacionados ao imaginário religioso, mas são saberes culturais que podem preparar espiritual e fisicamente para a luta -; além de termos que remetem a esse domínio discursivo.

4.2.2 *Esquiva da Esgrima*

Falar demais, chiclete azeda
 Chama o SAMU e ensina pra esse comédia
 Respeitar nossos princípios
 Tem mais Deus pra dar que cês tudo num penico
 Antigamente resolvia na palavra
 Uma ideia que se trocava
 O respeito que se bastava
 Dinheiro é vil, tio geriu, instinto viril
 AR-15 é mato e os moleque tão de fuzil

Do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula
 Inspiração é Black Alien, é Ferrez, não é Tia Augusta
 Verso mínimo, lírico de um universo onírico
 Cada maloqueiro tem um saber empírico
 Rap é forte, pode crê, "oui, monsiuer"
 Perrenoud, Piaget, Sabotá, Enchanté

É que eu sou filho de cearense
 A caatinga castiga e meu povo tem sangue quente
 Naufragar, seguir pela estrela do norte
 Nas bença de Padim Ciço, as letra de Edi Rock
 Calar a boca dos lóki
 Pois quem toma banho de ódio exala o aroma da morte

Hoje não tem boca pra se beijar
 Não tem alma pra se lavar
 Não tem vida pra se viver
 Mas tem dinheiro pra se contar
 De terno e gravata teu pai agradar
 Levar tua filha pro mundo perder
 É o céu da boca do inferno esperando você
 É o céu da boca do inferno esperando

Hoje não tem boca pra se beijar
 Não tem alma pra se lavar
 Não tem vida pra se viver
 Mas tem dinheiro pra se contar
 De terno e gravata teu pai agradar
 Levar o teu filho pro mundo perder
 É o céu da boca do inferno esperando você
 É o céu da boca do inferno esperando

Uma bola pra chutar, país pra afundar
 Geração que não só quer maconha pra fumar
 Milianos, mal cheiro e desengano
 Cada cassetete é um chicote para um tronco
 Alqueires, latifúndios brasileiros
 Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede
 Novas embalagens pra antigos interesses
 É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe

Osiris, olhe por mim, me afaste de Diabolyn
 Quem não tem moto não sai na foto
 Mobiletes com motor de dream
 Tentou fugir, foi lá que eu vi
 Sem capacete, levou rola, Deus acode e vamo aí

É a esquiva da esgrima, a lagrima esquecida
 A cor da minha pele, eu sei, tem quem critica
 O que a serpente é pra maçã
 É o que a maçã reflete pra mídia
 É que Abel tinha um irmão
 Mas Caim tinha a malícia

Hoje não tem boca pra se beijar
 Não tem alma pra se lavar
 Não tem vida pra se viver
 Mas tem dinheiro pra se contar
 De terno e gravata teu pai agradar
 Levar tua filha pro mundo perder
 É o céu da boca do inferno esperando você
 É o céu da boca do inferno esperando

Hoje não tem boca pra se beijar
 Não tem alma pra se lavar
 Não tem vida pra se viver
 Mas tem dinheiro pra se contar
 De terno e gravata teu pai agradar
 Levar o teu filho pro mundo perder
 É o céu da boca do inferno esperando você
 É o céu da boca do inferno esperando

4.2.2.1 *Investimento Cenográfico*

A cenografia de diálogo monovocal se inicia com uma ordem do enunciador para o coenunciador punir de forma violenta alguém (“esse comédia”) que desrespeitou determinadas regras do grupo/comunidade/espço/ do qual ambos fazem parte. Esse enunciador parece ser uma espécie de líder do grupo/comunidade/espço/ ou pessoa com influência nele, pois é ele que envia o comando do castigo: “Chama o SAMU e ensina pra esse comédia/ Respeitar nossos princípios”. A cenografia dialogal, assim como em “Convoque seu Buda”, também apresenta flutuações no que tange ao coenunciador e aos diversos momentos da enunciação, com finalidades diferentes suscitadas por ela, como a proferição de uma punição, o ensinamento repreensivo, a súplica, a lamentação e a reflexão crítica.

Após a ordem de punição, o enunciador, agora se dirigindo ao grupo, marcado pelo embreante pessoal “cês” - no qual toma parte o coenunciador que recebeu o comando de punir proferi, a cenografia de diálogo passa a apresentar características do que chamaremos de ensinamento repreensivo, confirmando o comando enviado pelo enunciador de ensinar a alguém que declinou do que o enunciador considerava o modo de vida correto.

É importante, para que isso fique claro, percebermos que, no decorrer da canção, há a ideia de que um código de conduta antigo vem sendo desrespeitado, e o motivo seria a busca, a qualquer custo, por dinheiro, algo que, segundo o enunciador, é “vil”. A consequência disso é que o indivíduo “tem dinheiro pra se contar”, em contrapartida “não tem vida pra se viver”, o que fomenta uma crítica ao estilo de vida que os coenunciadores parecem levar. Assim, de forma agressiva, o enunciador tenta repreendê-los e ativar suas consciências acerca disso.

O enunciador começa sua repreensão desqualificando os seus coenunciadores (“Tem mais Deus pra dar que cês tudo num penico”), agora não mais referidos por uma segunda pessoa do singular, para quem os verbos no imperativo “chama” e “ensina” foram direcionados anteriormente. A desqualificação está no fato de que penico é um termo que nomeia o objeto feito para receber dejetos. Levando-se em consideração que a expressão utilizada pelo enunciador subverte o provérbio popular “Tem mais Deus pra dar que diabo pra roubar”, é fortalecido o valor negativo dos coenunciadores, segundo a percepção do enunciador, para quem eles são excrementos. Assim, mesmo que a visão de si que eles

tenham seja de grandeza, para o enunciador, a grandeza não está naquilo que é material, como o dinheiro, ela está em Deus.

A desqualificação continua com a utilização do termo “mula” (“Do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula”), haja vista ele se referir à função mais baixa e de menor prestígio dentro do tráfico de drogas e, por isso, a que mais sofre as sanções da lei. É importante percebermos que o enunciador faz um simulacro do discurso do Outro (“a imigração”), portanto, não assume a responsabilidade por ele, por isso, não se refere diretamente ao coenunciador para chamá-lo de “mula”. Na verdade, ao utilizar a 1ª (“meu povo”), o enunciador suaviza o tom de sua enunciação. Essa mudança no tom agressivo é percebida também quando ele ativa a memória coletiva dos seus coenunciadores para uma época remota em que a conversa bastava para que aquele grupo/comunidade/ espaço respeitasse os “princípios”.

Embora os exemplos citados tenham relevos de ofensas, devemos levar em consideração o que parece ser o propósito genérico encenado: repreender o comportamento (“Inspiração é Black Alien, é Ferrez, não é Tia Augusta”) e ensinar, por meio da reflexão sobre quem eles realmente são, como essa ilusão de vida, buscada por eles, que pode ser ostentada por meio de bens de consumo (“AR-15, “fuzil”, “moto”, “mobiletes com motor de Dream”), só os conduz ao erro (“é o céu da boca do inferno esperando você”). Além disso, a utilização de enunciações proverbiais, cujo propósito comunicacional é asseverar sobre a vida por meio de verdades advindas de fonte imemorial, corroboram o caráter de ensinamento da enunciação, como é o caso de “falar demais, chiclete azeda”.

Na penúltima estrofe antes do refrão, a cenografia dialogal possui um momento de súplica, do mesmo modo como ocorre na canção “Convoque seu Buda”, pois, por um instante, na ilusão de reversibilidade, o enunciador pede a Osiris, antigo deus egípcio - transformou-se no deus dos mortos, do julgamento das ações dos mortos ⁴⁰e da vida -, que ele o afaste de Diabolyne, vilã maligna do desenho “Cavalo de fogo”, exibido no Brasil nos anos 80 e 90, na rede de TV SBT. É interessante perceber que essas duas figuras, embora a primeira faça parte da mitologia egípcia e a segunda de um desenho animado, inserem-se no plano transcendental e representam o bem e o mal, ideias provenientes da religiosidade das mais diversas culturas maniqueístas (*lato sensu*).

⁴⁰ No tribunal de Osiris, segundo as antigas crenças egípcias, as almas chegavam e argumentavam sobre suas vidas. Depois disso, Anúbis, que era o condutor dessas almas até o tribunal, pesava o coração delas na balança da deusa Maat. O coração era contrabalanceado por uma pena de avestruz.

No refrão, a cenografia dialogal ganha contornos de lamentação, pois o enunciador se queixa da ausência de circunstâncias representativas de uma vida satisfatória, a qual estivesse sendo bem vivida (“vida pra se viver”), com dignidade (“alma pra se lavar”) e com amor (“boca pra se beijar”). O enunciador parece lamentar por que, ao invés dessas coisas, o que se buscou foi dinheiro e, por isso, seu lugar de destino metafísico é “o céu da boca do inferno”. Isso também legitima o caráter crítico que permeia toda a enunciação.

Em outros momentos, a cenografia parece coincidir com a cena genérica da canção, pois, através de um processo metadiscursivo, o enunciador explica seu fazer artístico (“verso mínimo”, “lírico”, “forte”). Assim, ele caracteriza o *rap* como uma produção que vem da experiência (“cada maloqueiro tem um saber empírico”), da criação abstrata e mística (“de um universo onírico”) e de referências pertencentes à prática discursiva da periferia, como Black Alien, ex-Planet Hemp, e Ferrez, escritor de literatura marginal.

Além disso, o enunciador qualifica o *rap*: “é forte, pode crê”. Essa referência metadiscursiva, de caráter encantatório da canção (COSTA, 2001), corrobora a ideia de que o propósito genérico principal é ensinar, por meio do *rap*, um estilo de vida mais digno para uma parcela da sociedade que já padece com vários estigmas, inclusive os da pobreza e da criminalidade, como é citado em outras canções, a exemplo: “Convoque seu Buda” (“Ao trabalhador que corre atrás do pão/ é humilhação demais que não cabe nesse refrão”), “Duas de Cinco” (“Pra cada *rap* escrito/ uma alma que se salva”), etc.

4.2.2.2 *Investimento Ético*

4.2.2.2.1 Dimensão Categorical

A cenografia dialogal, visto os vários contornos que ela apresenta, suscita flutuações no ethos que as legitimam e são legitimados por elas, por isso percebemos essa relação nas diferentes dimensões do ethos. Em dimensão categorial, por exemplo, podemos perceber características do ethos, no que diz respeito a seu papel discursivo, que levam o destinatário a incorporá-lo como a fonte de comando, ou seja, aquele indivíduo que profere o que deve ser feito em um grupo/comunidade/espço, por meio de verbos no imperativo: “*Chama o SAMU e ensina pra esse comédia*”. No que diz respeito ao status extradiscursivo, o ethos parece ser o do de líder do grupo/ comunidade/espço ou pessoa com muita influência nesse meio.

Em determinados momentos da enunciação, no que diz respeito ao papel discursivo, o ethos desenvolve características do *rapper*, principalmente quando cenografia e cena genérica apresentam equivalência no discurso (“*rap* é forte, pode crê”); de suplicante (“Osiris, olhe por mim, me afaste de Diabolyn”) e de lamentador (“Hoje não tem boca pra se beijar/ não tem alma pra se lavar/ não tem vida pra se viver”).

O ethos do *rapper* é perceptível pela metadiscursividade em que o enunciador decanta sua canção (“o *rap* é forte, pode crê”), além disso, no momento enunciativo de ensinamento repreensivo, o ethos parece admoestar, exortar e advertir os destinatários acerca dos perigos de ordens diversas a que, de forma singular ou coletiva, cada indivíduo da quebrada vai estar sujeito, mas aos quais não deve sucumbir. Tais ações, muito presentes no discurso dos *rappers*, aproximam seu fazer discursivo de uma pregação, cujo objetivo é salvar almas. Isso suscita o caráter transcendental da canção e também seu poder encantatório, de modificar a vida de quem o cultiva.

Ressaltamos que esse papel discursivo do *rapper* muito se assemelha também ao do educador no sentido de ser formador do ser humano. Na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, o conceito de educação é o seguinte:

Art. 1º A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais. (BRASIL, 1996).

Desse modo, podemos dizer que o *rap*, enquanto manifestação cultural, exerce o papel educativo que está na LDB. Essa noção de que o *rap* tem uma função formativa na sociedade parece ser defendida pelo enunciador (“ensina a esse comédia”). Isso porque algumas referências do campo discursivo da educação, como Piaget e Perrenoud, aparecem após a afirmação de que o *rap* seria forte e a sua reafirmação, “oui, monsieur” (sim, senhor) - como vimos no tópico investimento linguístico -, além disso, elas vêm acompanhadas de uma referência que, embora não seja do campo discursivo da educação, é da prática discursiva do *rap* no Brasil, que é o *rapper* Sabotagem. Este é um fato que legitima a ideia de que *rap* educa e “salva almas”, pois Sabotagem foi um *rapper* que adentrou o universo da música depois de quase dez anos envolvido com a criminalidade, sendo “salvo” por essa arte.

O *rap* também possui o propósito de criticar a sociedade que oprime, de diversos modos, as pessoas da quebrada. Por isso, o ethos discursivo também desempenha papel de crítico, assim ele faz um levantamento de problemas da atualidade do Brasil e denuncia questões gerais da sociedade. Em 2013 e 2014, aconteceram dois campeonatos de futebol

importantes, a Copa das Confederações (2013) e a Copa do Mundo (2014), o que gerou muita insatisfação popular, visto a quantidade de dinheiro destinada à construção e reforma de estádios de futebol, enquanto áreas importantes, como transporte, saúde e educação estavam negligenciadas, por isso, muitas pessoas foram às ruas pedir por reforma política e, em sua maioria, as manifestações, principalmente em 2013, ocorreram na frente dos estádios em dia de jogos. O ethos do crítico faz comentários acerca disso: “uma bola já chutar, país pra afundar”, como confirma que a ida às ruas se faz necessária: “Numa chuva de fumaça, só vinagre mata a sede”, fazendo referência aos artefatos ⁴¹ utilizados pelos manifestantes.

Ele também critica o problema das drogas (“geração que não quer só maconha pra fumar”), pois, ao invés de usar a maconha somente para usufruto próprio - o que é tematizado na canção “Pé de Breque” -, essa geração se insere no tráfico de drogas organizado. Critica o tratamento policial dado aos negros da quebrada (“cada cassetete é um chicote para um tronco”), a concentração de terra nas mãos de poucos (“alqueires, latifúndios brasileiros”), a postura da esquerda diante de pautas sociais que não foram suficientemente cumpridas em seus mandatos, do mesmo modo como não foram nos mandatos de direita (“novas embalagens pra antigos interesses/ é que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe”). Essa postura discursiva é que nos permite categorizar, em meio às flutuações desse ethos, o papel discursivo do crítico ou do próprio *rapper*.

4.2.2.2.2 Dimensão Experiencial

Em dimensão experiencial, esse ethos pode ser representado pelo verso inicial: “falar demais, chiclete azeda”, isto é, o ethos, que poderia enunciar de modo mais pacífico, resolvendo o conflito “na palavra”, com uma “ideia trocada”, decide que vai ser ácido na comunicação, de modo a azedar o discurso para aquele a quem vai proferi-lo. É importante ressaltar que, apesar de a imagem do serviço de atendimento móvel de urgência (SAMU) suscitar uma ação de violência física, que será cometida pelo enunciador e seus parceiros, a construção do sentido, como vimos até aqui, caminha em direção contrária a isso, pois essa imagem represente metaforicamente a violência advinda das palavras.

A expressão popular “falar demais chiclete azeda” faz alusão ao fazer discursivo do enunciador e, quando posta em relação com os enunciados seguintes, “Antigamente

⁴¹ Alusão ao vinagre, utilizado por manifestantes para aliviar a ação dos gases de efeito moral disparados pela polícia.

resolvia na palavra/ Uma ideia que se trocava/ O respeito que se bastava”; ela permite que a enunciação possa ser incorporada pelo destinatário como uma situação de conflito em que o enunciador não consegue mais resolver apenas com o diálogo amigável, como conseguia em tempos remotos. Por isso, ele vai utilizar a sua fala de modo agressivo até ela “azedar” o sentido de suas palavras, que antes eram doces como é, nas primeiras mastigadas, o chiclete. Desse modo, será necessário o suporte médico para a severidade do que vai ser proferido nos versos seguintes.

A ideia do enunciar de modo azedo está presente também na canção “Duas de Cinco”, em que a enunciação também tem caráter encantatório (“pra cada *rap* escrito/ uma alma que se salva”) e na qual o enunciador se refere metadiscursivamente ao seu modo de falar: “azedar é a meta/ Tá bom ou quer mais açúcar?”. O modo azedado é aquele difícil de ser digerido sem desconforto, por isso, o enunciador fala com ironia (“é o céu da boca do inferno esperando vocês”) e com agressividade nas metáforas (“Chama o SAMU”, “é que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe”, etc.).

Em “É que eu sou filho de cearense/ A caatinga castiga e meu povo tem sangue quente”, o ethos é dito, permitindo ao destinatário incorporar o caráter agressivo (“sangue quente”) desse ethos, além de uma característica importante de sua corporalidade (“a *cor da minha pele*, eu sei, tem quem critica”), ele é negro. Negro e filho de nordestinos, ou seja, o ethos é agressivo, pois ele traz consigo todos os estigmas e agruras de ser quem ele é, por isso, reitera: “quem toma banho de ódio exala o aroma da morte”.

Outra postura desse ethos que demonstra agressividade é a forma como ele desqualifica seu destinatário (“cês tudo num penico”) e também como ele invalida os interesses do seu destinatário, que são ligados à aquisição de dinheiro em detrimento de alguns valores. Por isso, ele invalida a inspiração deles: “inspiração é Black Allien, é Ferrez, não é Tia Augusta”. A referência à agência de viagem muito conhecida por fazer excursões de adolescentes à Disney, Tia Augusta, tendo em vista que o destinatário pode ser um adolescente da “quebrada” que está se deslumbrando com essa realidade vendida, marca uma crítica ao conceito de “sonho” que a sociedade dá a determinados artigos de consumo.

No refrão, há uma mudança na sonoridade da canção, que a torna mais melódica do que nas outras partes, cuja proximidade com o canto falado do *rap* é maior. É nessa parte da canção que percebemos certa flutuação na dimensão experiencial desse ethos, pois há características mais brandas no seu modo de enunciar, visto que ele lamenta pelo destinatário, que, por ter optado por uma vida de acúmulo de dinheiro, encontra-se privado do que realmente é importante, em sua perspectiva: “Hoje não tem boca pra se beijar/ não tem alma

pra se lavar/ não tem vida pra se viver”. No entanto, nem mesmo nesse momento, o ethos perde o seu caráter azedo: “Mas tem dinheiro pra se contar”.

4.2.2.2.3 Dimensão Ideológica

Para que o ethos, em dimensão ideológica, não seja incorporado como um ethos de apologia à violência, é importante destacar duas considerações acerca da correspondência que o discurso dessa canção faz entre a agressão física e a agressão verbal, visto que ambas as agressões parecem estar no mesmo patamar de gravidade. A primeira delas é a noção de violência para Criolo, muito mais abrangente do que somente a forma física ou a verbal, como pode ser observado no trecho da entrevista⁴² a seguir:

Agora, como se constrói um mínimo alicerce digno de diálogo onde todo mundo já está se agredindo loucamente e ninguém se entende e só se fala a voz da violência. O que manda aqui é a violência. A taxa de juros é uma violência. Você vê seu pai aqui [o pai está do seu lado direito] tá todo dolorido, todo doente por causa do trabalho. 40 anos trabalhando, numa... se humilhando pra aguardar uma aposentadoria. Isso é uma violência. Quando você começa ter uma noção do mundo todo ao seu redor, aí você vê que desde o meu bisavô, todo mundo foi feito de trouxa. Meu bisavô foi escravo dos holandeses no Ceará. Meu avô, estivador no cais do Porto. Meu pai, metalúrgico, e eu MC. (GOMES, 2015, 2m30s – 3m15s)

Essa noção de violência, bem representada, na canção, pelo verso “quem toma banho de ódio exala o aroma da morte”, mostra, mais uma vez, uma ideia em consonância com o determinismo social no que se refere à liberdade humana, pois o indivíduo parece ser uma construção social. Nesse verso, percebemos uma projeção, na qual o indivíduo é tratado (“banhado”) com ódio e, portanto, com violência, por isso o tratamento que ele conhece e utiliza com os demais é a “morte”, portanto, a violência.

A segunda consideração é que a cultura *hip hop*, da qual fazem parte o *break*, o grafite, a consciência⁴³ e o *rap*, possui uma idiosincrasia relevante, a agressividade constitutiva de suas produções. Conforme Motta (2004), em sua pesquisa sobre os *Racionais MCs* - grupo precursor dessa cultura no Brasil -, há sutis diferenças entre a prática intersemiótica dessa formação discursiva e a cultura da violência. Assim, segundo a autora:

Todos os quatro elementos se ligam a uma cultura urbana, de periferia das grandes cidades. Todos procuram valorizar o saber de rua que trazem, o aprendizado fora das escolas. Todos têm uma linha tênue os separando da violência e da criminalidade. Como origem do *break*, por exemplo, é dito que seus movimentos eram reproduções artísticas dos movimentos de guerra dos soldados no Vietnã. Do grafite, pode-se

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=YFg8ah7eDMM>. Acessado em : julho de 2023.

⁴³ Motta (2004) acrescenta a consciência como um dos elementos do rap.

dizer que muitos de seus praticantes são ex-pichadores, o material usado [spray, muros, vagões de trem] é o mesmo nos dois casos. Do DJ e do rap, muito já foi dito nas páginas precedentes a esse respeito, da contundência das letras e da virilidade no tom e voz, por exemplo. (MOTTA, 2004, p. 73)

Tendo em vista, então, que metáforas como essa, as quais aludem à violência e, portanto, estão relacionadas às condições de produção dos enunciados utilizados no *rap*; percebe-se que elas são construídas de modo a desenvolver uma ideia, bastante recorrente em Criolo, de que as palavras são uma espécie de arma contra as contrariedades sofridas por uma parcela social situada na periferia dos assuntos importantes de um sistema social ineficiente.

O anticonsumismo é outra ideia defendida pelo enunciador, pois ele critica a busca por “dinheiro pra se contar” e por bens de consumo, os quais corrompem e transformam espaços periféricos em cenários como os representados no seu discurso, em que os jovens utilizam armamento pesado, como AR-15 e fuzis, adquirem “mobiletes com motor de “dream” e têm como sonho uma viagem para a Diney com a “Tia Augusta”. A referência à sociedade dos desejos impulsionados pela sociedade do consumo, a qual “promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas” (BAUMAN, 2008, p. 71), é construída pela imagem do “céu”, enquanto sinônimo de felicidade, buscado pelo destinatário. No entanto, essa felicidade encaminha o indivíduo a outro céu, o “céu da boca do inferno”, que representa a perda de si mesmo.

O desejo impulsionado por esse formato de sociedade faz com que, por exemplo, aqueles de quem o enunciador se apropria como seus, os favelados que se envolvem com o tráfico, sejam “mulas” de carregamento de drogas em troca de recursos que possam inseri-los nesse regime econômico de alguma forma. Essa realidade é motivada pelo estilo de vida da elite, cujo desejo é despertado nas pessoas, inclusive, nas de camadas sociais mais baixas, o que corrobora ainda mais a desigualdade social. Essa crítica é expressa por Criolo no trecho da entrevista dada ao “Ponte Jornalismo”⁴⁴:

É muito louco um maninho da quebrada vê um cara da idade dele com três iate, meu, e na... e no bagulho tá dizendo: foi roubado de tal bagulho, mas aí ele vai fazer um acordo e vai devolver tanto e não vai ser preso. E aí o moleque da quebrada vira pra outro maluco e fala: caralho, eu vou pra escola mesmo? Não, cês tão me tirando, porque a sociedade já falou que eu não vou passar dos treze. Se eu passar dos treze, eu não passo dos dezessete. E se eu por acaso viver, eu vou viver a vida toda um cara me apontando: eu sou um favelado, eu sou filho de marginal ou eu sou trombadinha. Ah, não, filho! E aí como nós vai fazer? (GOMES, 2015, 4m14s – 4m59s)

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=YFg8ah7eDMM>. Acessado em julho de 2023.

Os contextos de produção do discurso e os textos que o comentam e o fazem circular, como essa entrevista, também são importantes para o entendimento e para a produção discursiva de determinada prática. Posto isso, podemos perceber que o posicionamento de esquerda, cuja ideia de consumismo é criticada pelo ethos do artista, que é o ethos representante; e pelo ethos da canção, que é o ethos do *rapper*, ethos representado, são encaixados, pois ambos compartilham o mesmo ponto de vista acerca da sociedade do consumo e de seu impulsionamento. Sobre o encaixamento de ethos, nós nos debruçaremos no próximo capítulo.

4.2.2.3 *Investimento em um código de linguagem*

Em relação aos aspectos linguísticos, essa canção, como a canção “Convoque seu Buda”, possui marcas das tensões próprias à interlíngua, tanto no aspecto do plurilinguismo interno quanto no do plurilinguismo externo. Assim, nessa análise, atentaremos para a relação entre a enunciação e as variedades linguísticas do português das quais o enunciador lança mão e para o uso do código de língua estrangeira.

No plano do plurilinguismo interno, percebemos que o enunciador faz uso de variedades distintas, as quais, se levarmos em consideração as situações de formalidade e informalidade, podemos tomar por antagônicas. Das marcas de informalidade desse texto, podemos citar a utilização de gírias e expressões próprias de um grupo socioespacial, a “quebrada” - para fazer alusão ao termo utilizado nessa prática discursiva. Desse modo, termos como “comédia” (pessoa que fala bobagem achando que fala assunto sério), “é mato” (expressão de admiração; o mesmo que “é muito bom”), “maloqueiro” (pessoa mal vista pela sociedade), “sangue quente” (raivoso), “lóki” (contração de louco) e “milianos” (o mesmo que mil anos) advêm dessa prática discursiva.

Além do uso de gírias e expressões próprias da “quebrada”, outro recurso linguístico utilizado pelo enunciador é o uso de provérbios populares e da imitação por subversão desse gênero. A enunciação proverbial, segundo Maingueneau (2002), é, sobretudo, um fenômeno polifônico, pois nela se faz ouvir, por meio da voz do enunciador, a voz da “sabedoria popular”, à qual se atribui o enunciado. Somado a isso, os provérbios contam com uma estrutura recorrente e uma memória sem fonte específica, como é o caso, já citado, de “Deus tem muito mais pra dar do que o diabo pra tomar”, em que há uma estrutura binária cujo conteúdo, em tom sentencioso, diz sobre a vida e o funcionamento das coisas. Apesar de

não ser esse o provérbio que o enunciador utiliza em sua enunciação, a expressão “Tem mais Deus pra dar que cês tudo num penico” se constrói pela subversão da sua estrutura memorial e do seu sentido, embora não tenha seu sentido primeiro criticado.

De forma similar, ocorre com o enunciado “pois quem toma banho de ódio exala o aroma da morte”, o qual deixa entrever, de forma subjacente, outro enunciado célebre, muito utilizado em contextos discursivos que tratam do consumo de produtos, qual seja: “tomar banho de loja”. Essa expressão, que possui o sentido de “renovar o guarda-roupa”, é aludida na canção, porém ela é desqualificada, se levarmos em consideração que a canção é uma crítica ao consumismo. Portanto, o sentido é subvertido de modo a fazer referência a outro tipo de banho, o banho que, tal qual o de loja, também é promovido pela sociedade do consumo, porém ele é destinado à parcela da sociedade que, dentre outras coisas, não tem acesso a esses bens de consumo. Por essa razão, ela é discriminada e perseguida com a justificativa de proteção à propriedade privada ou é explorada para que, por meio de seu trabalho, consiga-se produzir mais capital. A consequência disso é a projeção da violência exercida pela sociedade na própria sociedade.

Outro mecanismo, semelhante aos citados, do qual o enunciador faz uso, é a produção de falas sentenciosas, com estrutura e conteúdo semelhantes aos dos provérbios, que ele subverte. Esse parece ser o caso do primeiro verso da canção: “Falar demais, chiclete azeda”, no qual a essa estrutura frasal, tal qual a de um provérbio, é binária, é curta, parece vir de uma fonte imemorial e traz uma asseveração de como funciona a vida.

Maingueneau (2002), ao citar a pretensão do *slogan* quando se utiliza de um provérbio, afirma que isso ocorre porque o *slogan*, tendo em vista seu propósito genérico, deseja as seguintes características do provérbio: ter autoridade, dispor de aceitação em uma comunidade de falantes de uma língua e poder ser utilizado em qualquer circunstância. O propósito comunicativo do *slogan* é convencer o coenunciador acerca da aquisição de determinado produto ou da aderência à determinada ideia. Podemos dizer que tal pretensão pode se adequar à dessa canção, tendo em vista que a cenografia dessa canção, de diálogo monovocal, tem contornos de ensinamento e de repreensão, utilizando-se da produção e subversão de provérbios com o objetivo de convencer o coenunciador sobre o saber “empírico” dos *rappers*.

Das marcas de formalidade, percebemos que, apesar da simplicidade dos termos e expressões prosaicas do estilo informal, o enunciador, em alguns versos, utiliza uma sintaxe mais elaborada, com uso de inversões da ordem direta da frase. Nos versos “De terno e gravata, teu pai agradar”, “Numa chuva de fumaça, só vinagre mata a sede”, “Do Grajaú ao

Curuzu, pra imigração meu povo é mula”, “ A cor da minha pele, eu sei, tem quem critica”, só para citar alguns exemplos, percebemos que houve inversões na sintaxe, de modo que os sujeitos dessas frases são deslocados para o final e os adjuntos adverbiais passam à frente [Só vinagre mata a sede numa chuva de fumaça], [Meu povo é mula, pra imigração, do Grajaú ao Curuzu] ou o argumento do verbo passa à frente, sendo tematizado [Agradar teu pai, vestindo terno e gravata] e [Eu sei que tem quem critica a cor da minha pele].

A utilização de termos que suscitam certo academicismo também sustenta determinado grau de formalidade, é o que acontece na utilização de “lírico” (refere-se ao gênero lírico da literatura), “onírico” (que diz respeito à natureza dos sonhos) e “empírico” (relativo ao empirismo⁴⁵). Além disso, alguns vocábulos, que fogem ao uso prosaico, como “vil”, “geriu” e “viril”, também corroboram a sensação de formalidade em alguns pontos da enunciação.

No plano do plurilinguismo externo, o enunciador mobiliza duas expressões de língua francesa, “*oui, monsieur*” (sim, senhor) e “*enchanté*” (Encantado). Essa utilização muito se relaciona com o sentido que se constrói na cenografia de ensinamento. Isso porque, nos versos em que são mobilizadas, “O *rap* é forte, pode crê, ‘*oui, monsieur*’, Perrenoud, Piaget, Sabotá, *Enchanté*”, essas duas expressões abrem e fecham uma sequência de referentes ligados à educação e ao ensino, os quais se relacionam com essa língua. Piaget e Perrenoud são teóricos suíços - e, portanto, falantes do francês - muito importantes para os estudos do desenvolvimento, aprendizagem e ensino. Desse modo, sendo essa uma metacação, em que o enunciador afirma o poder do *rap* dentro de uma cenografia de ensinamento, conseguimos compreender por que ele coloca a figura do *raper* Sabotagem, o qual é citado com o nome escrito aos moldes fonéticos do francês (Sabotá), no mesmo patamar dos teóricos consagrados nesse campo científico.

4.2.3 *Cartão de Visita*

Acende o incenso de mirra francesa
Algodão fio 600, toalha de mesa
Elegância no trato é o bolo da cereja
Guardanapos gold, agradável surpresa
Pra se sentir bem com seus convidados
Carros importados garantindo o traslado
Blindados, seguranças fardados
De terno Armani, Louboutin os sapatos

⁴⁵ O empirismo é uma teoria filosófica que argumenta que todo o conhecimento humano deve ser adquirido de experiências sensoriais.

Temos de galão Dom Pérignon
 Veuve Clicquot pra lavar suas mãos

E pra seu cachorro de estimação
 Garantimos um potinho com pouco de Chandon
 MC Lon tá portando o VIP
 Thássia tem um blog de fina estirpe
 Pra dar um clima cult te ofereço de brinde
 Imãs de geladeira com Sartre e Nietzsche
 Glitter, glamour, La Maison Creole
 O sistema exige perfil de TV
 Desculpa se não me apresentei a você
 Esse é meu cartão, trabalho no buffet

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa
 Menino no farol cê humilha e detesta
 Acha que tá bom, né não, nem te afeta
 Parcela no cartão essa gente indigesta
 (Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Governo estimula e o consumo acontece
 Mamãe de todo mal e a ignorância só cresce
 FGV, me ajude nessa prece
 O salário mínimo com base no DIEESE
 Em frente a shoppin' marcar rolêzins
 Debater sobre cotas, copas e afins
 O opressor é omissos e o sistema é cupim
 E se eu não existo, por que cobras de mim?

O mamão papaya cassis
 Rum com sorvete de bis
 Patrício gosta e quem não quer ser feliz?
 Pra garantir o padê dão até o edi
 Era tudo mentira, sonhei pra valer
 Com você, eu ali, nós dois, cê vê tê
 A alma flutua, leite a criança quer beber
 Lázaro, alguém nos ajude a entender

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa
 Menino no farol cê humilha e detesta
 Acha que tá bom, né não, nem te afeta
 Parcela no cartão essa gente indigesta
 (Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Acha que tá bom
 Acha que tá mamão
 Acha que tá bom
 Acha que tá mamão

Acha que tá bom
 Acha que tá mamão
 Acha que tá bom
 Acha que tá mamão

4.2.3.1 *Investimento Cenográfico*

A canção inicia, em termos sonoros, com uma sintonização de rádio, assim, entre as várias músicas que são disponibilizadas nesse processo, a escolhida, que dá abertura à fala do primeiro enunciador, é uma que remete aos anos 1980, cujo trecho apresentado revela muito sobre o tema que se desenvolverá na enunciação da canção: o *glamour*, que funciona como dispositivo de diferenciação social. Após esse *sample*, a cenografia de diálogo monovocal vai sendo construída a partir de uma apresentação de ações (“acende um incenso”), artefatos (“mirra francesa”, “algodão fio 600”, “guardanapos *gold*, etc.), marcas de luxo (“*Armani*”, “*Loubotin*” e “*Chandon*”) e garantias (“garantimos um potinho com um pouco de *Chandon*”, “carros importados garantindo o traslado”, “ofereço de brinde”, etc.) e serviços bastante requintados que comporão uma festa, na qual haverá convidados VIPs (“MC Lon” e a blogueira “Tassia”, por exemplo).

O exagero impresso na utilização desses itens caríssimos de forma vulgar - champanhe *Veuve Clicquot* pra lavar mãos e espumante *Chandon* para os animais de estimação - e na vulgarização também do capital intelectual, que é utilizado, muitas vezes, como marca de diferenciação social - oferecimento de ímãs de geladeira com os filósofos Sartre e Nietzsche -, permite-nos concluir que o enunciador está criticando esse comportamento: o trabalhador que presta serviços às classes altas e, por isso, acha-se pertencente a esse espaço. Além disso, o modo como a enunciação se desenvolve corroborando, inicialmente, o ethos de um enunciador pertencente a esse mundo ético do *glamour* e, depois, quebrando essa expectativa - somente no final da enunciação, quando o enunciador se mostra, na verdade, como prestador de serviços nesse espaço -, reforça essa ideia crítica. Esse propósito crítico da enunciação, como já vimos, mantém íntima relação com o fazer artístico do *rap*.

Depois da apresentação do trabalhador do *buffet*, o refrão da canção, no qual podemos ouvir também a voz da cantora Tulipa Ruiz, desenvolve-se em um estilo musical mais dançante, que volta a aparecer no final dela. Ele faz lembrar o gênero propaganda, principalmente as que eram exibidas em rádios e na TV nos anos 1980 e 1990, que simulavam programas de auditório em que *backing* vocais proporcionavam a ludicidade. Isso se deve ao

tom alegre e dançante da canção, ao uso da 2ª pessoa do discurso (“Acha”, “te”, “cê”, etc.) e ao caráter apelativo (“né não?”, “parcela no cartão”, etc.) da enunciação.

No entanto, esse gênero parece ter tido seu propósito comunicacional - vender um produto (“parcela no cartão”) - captado subversivamente, devido ao uso de ironias (“Acha que tá bom, né não?”, “essa gente indigesta” e “tá uma festa”) e ao tom jocoso (“Acha que mamão”, “Parcela no cartão”), fazendo-se compreender como uma crítica caricatural ao comportamento do coenunciador, que é mostrado humilhando e detestando as pessoas pobres, que estão fora do estilo de vida que ele leva: exibicionista. O propósito crítico é corroborado, ao final, pela inserção de um *sample* da música “Eu sou 157”, do grupo de *rap* Racionais MC’s (“nem tudo que brilha é relíquia nem joia”).

Após a primeira exibição do refrão, a cenografia dialogal aprofunda sua crítica, na medida em que o coenunciador é representado por diferentes referentes, quais sejam “FGV” (“FGV, me ajude nessa prece”), “Você” (“Com *você* eu ali nós dois, CVT”), “tu” (“E se eu não existo, por que [*tu*] cobras de mim?”) e “Lázaro Ramos” (“*Lázaro*, alguém nos ajude a entender”). Esse diálogo difuso, com diferentes coenunciadores e assuntos relacionados a um cenário socioeconômico, segundo a visão do enunciador, negativo, leva-nos a perceber essa canção, como as outras do artista, como uma cenografia de diálogo crítico motivado pelo momento inicial de apresentação do *buffet*, que parece ter a função de mote para a crítica.

Para entendermos essa enunciação, é interessante resgatarmos, mais uma vez, o contexto de produção desse disco, feito no cerne dos acontecimentos de 2014, pois elas são referenciadas nessa enunciação. O ano de 2014 foi marcado pela insatisfação política, que suplantou a passividade das pessoas diante de problemas sociais, principalmente em um ano de copa mundial em solo brasileiro, e promoveu manifestações em prol de uma reforma política que justificasse um país sem corrupção e sem os entraves da desigualdade social (“debater sobre cotas, copas e afins”). Além disso, a política do governo Dilma - iniciada no governo Lula - de concessão de créditos aos trabalhadores (“O governo estimula e o consumo acontece”) ao invés de aumentos reais do salário mínimo (“FGV, me ajude nessa prece/ O salário mínimo com base no DIEESE”), foi implantada como forma de acelerar a economia do país e conter os efeitos da crise global. Porém foi vista por muitos críticos como uma forma de financiar a pobreza. Podemos, ainda, citar o surgimento, nesse ano, de encontros de jovens das classes mais baixas em shoppings, os rolêzins (“Em frente a shoppings marcar rolêzins”), que também geraram polêmica e medo de atentado à propriedade privada.

Devido a esse cenário e ao fato de essa cenografia ser um diálogo monovocal, crítico sobre o momento inicial de apresentação do *buffet*, que serviu, nesse ponto da

cenografia, a um propósito ilustrativo, podemos afirmar a proximidade com o fazer discursivo do *rapper* de denunciar criticamente temas do cotidiano sociocultural da quebrada.

Posto tudo isso, vale ressaltar, ainda, que o verso “FGV, me ajude nessa prece” permite que aproximemos a cenografia da cena genérica da canção. Isso pode ser afirmado se levarmos em consideração o que viemos construindo até agora acerca da decantação do *rap* feita nas canções analisadas até aqui, como em “Convoque seu Buda” (“É humilhação demais que não cabe nesse refrão”) e em “Esquiva da esgrima” (“O *rap* é forte”). Essas referências metadiscursivas que decantam o poder encantatório do *rap* e, nesse álbum, alçam-no à categoria de súplica e pregação, a que se pode apegar num apelo místico, permitem-nos associar o embreante espacial “nessa prece” à canção, mesmo a invocação a FGV se dando de modo crítico.

4.2.3.2 *Investimento Ético*

4.2.3.2.1 Dimensão Categorical

Em dimensão categorial, o ethos do enunciador do momento inicial da cenografia dialogal, isto é, da apresentação de itens de um serviço de *buffet*, no que tange ao seu papel discursivo, é o ethos do apresentador, pois, como vimos, em sua atividade de fala, ele elenca todas as ações que serão feitas durante a cerimônia, todos os artefatos de luxo que serão disponibilizados para a decoração e para o usufruto dos convidados e todas as garantias do serviço. Já no que diz respeito ao seu papel extradiscursivo, o ethos é dito: “Desculpa se não me apresentei a você/ Esse é meu cartão, trabalho no *buffet*”.

No entanto, o modo como o enunciador apresenta o conjunto de representações ligadas ao estereótipo do requinte e o próprio mundo ético edificado em sua enunciação permitem a incorporação de um ethos pertencente a esse universo do *glamour*, o que não se confirma no final de sua enunciação, quando ele informa que é, na verdade, um prestador de serviço naquele universo. O ethos categorial, portanto, se constrói de modo a parecer alguém pertencente ao mundo do *glamour* e, por isso, em dimensão experiencial, apresenta uma enunciação glamourosa, de valorização dos símbolos de requinte e de ostentação, como veremos adiante. É interessante perceber que, nesse momento da canção, Criolo faz uma alteração na voz, o que permite que, *a priori*, o ethos remeta ao estereótipo da madame ou do senhor requintado, de fala e de costumes afrancesados.

Em relação ao momento do refrão, o ethos do enunciador não é dito, por isso, não podemos afirmar com certeza o seu papel extradiscursivo, mas o papel discursivo que esse ethos constrói, de questionador - crítico e irônico - do coenunciador (“parcela”, “cê humilha e detesta”, “Acha que tá bom?”), suscita o ethos do próprio *rapper*.

Já em relação à cenografia do diálogo monovocal crítico, a partir do que foi ilustrado pelo ethos representante do trabalhador do *buffet*, percebemos que o enunciador desenvolve o ethos do *rapper*, pois comenta de modo crítico sobre assuntos pertinentes àquele cenário social em que vive. Um fato que legitima isso é a inserção do verso “Lázaro, alguém nos ajude a entender”, que faz referência a uma entrevista que Criolo deu a Lázaro Ramos, no programa “Espelho”. Em resposta à pergunta do apresentador, acerca da ascensão da classe C no Brasil, Criolo responde: “Alguém nos ajude, Lázaro, a entender, senão a gente só vai reproduzir o que andam dizendo por aí”. O verso dialoga bem com o assunto criticado na canção, a questão econômica no país.

4.2.3.2.2 Dimensão Experiencial

Em dimensão experiencial, percebemos pelo menos três características psicológicas estereotípicas nos ethos da canção, o requinte, a ludicidade irônica e o azedume. Sendo assim, podemos afirmar que há, no momento inicial de apresentação da festa, o ethos do personagem requintado, que se modifica ao longo de sua enunciação, passando a assumir caráter irônico e crítico, no resto da enunciação.

O ethos se mostra requintado à medida que oferece artigos muito refinados e caros para a festa (“mirra francesa”, “algodão fio 600”, “guardanapos *gold*”, “carros blindados”, etc.), os quais são selecionados de acordo com o juízo de valor que o enunciador imprime a eles (“elegância no trato é o bolo da cereja”, “agradável surpresa”, “um clima cult”, “o sistema exige perfil de TV”). A menção a marcas como “*Armani*”, “*Louboutin*”, “*Don Pérignon*”, “*Chandon*”, que, como vimos, são marcas de luxo, também corrobora o bom gosto desse ethos. Além disso, o modo como ele pronuncia essas marcas, em inglês e em francês, muitas vezes com o erre vibrado (“cachorro”) ou com a terminação “-ão” pronunciada como no francês: “-on” (“galão”, “galon”), leva-nos a percebê-lo como a voz de um mundo ético glamourizado.

No refrão, o ethos é lúdico e também irônico. O caráter lúdico se dá pela própria melodia dessa parte da canção, que é alegre e exultante – como vimos na cenografia, ela

suscita comerciais televisionados, em que há a presença de uma espécie de coro, do qual fazem parte as vozes de Criolo e Tulipa Ruiz -, e pela referência à expressão “mamão com açúcar”, a qual esboça a facilidade daquilo que ela qualifica. Somado a isso, qualificadores, como “bom” e “festa” expressam de forma positiva a situação enunciada. Apesar dessa ludicidade, há uma subversão do sentido, pois ao invés de apresentar um conteúdo também exultante, o enunciador ironiza o alheamento da elite para as diferenças sociais que seu estilo de vida intensifica (“Tá bom”, “tá mamão”, “nem te afeta”, etc.).

O ethos azedo se desenvolve na enunciação por meio da utilização de termos desqualificadores, como “mal”, “opressor”, “omisso”, “cupim”; da menção a fatos reveladores das mazelas do país, como a falta de educação, o baixo salário mínimo, o comércio ilegal de drogas, principalmente a cocaína (“padê”), tão presente em ambientes mais elitistas; de perguntas retóricas nas quais o discurso elitista é utilizado e subvertido, como em: “Patrício gosta, e quem não quer ser feliz?”, fazendo alusão às justificativas que eximem essa classe das sanções sobre seus atos.

4.2.3.2.3 Dimensão Ideológica

Algumas ideias ligadas ao posicionamento de esquerda percebido nas canções já analisadas também reaparecem no ethos dessa canção. A primeira delas presente na apresentação do trabalhador, que é valorativa dos bens de consumo, é de crítica ao consumismo. Assim, se levarmos em consideração que esse antiethos representado (MAINGUENEAU, 2020b) é parodiado pelo enunciador, chegaremos à conclusão de que o ethos representante defende uma ideia anticonsumista.

O modo como a enunciação do trabalhador do *buffet* é feita, de forma caricatural e exagerada, também permite que o destinatário incorpore seu ethos experiencial, em um primeiro momento, como cafona, visto o exibicionismo exacerbado na utilização dos itens de luxo que apresenta. Prova disso é o emprego vulgar de artigo de luxo. Essa glamourização de mercadorias, bens e serviços reflete o conceito de fetichismo, de Marx (1994), segundo o qual, esses produtos são tratados como objetos de adoração.

Além disso, à crítica ao individualista promovido pela sociedade do consumo também é uma ideia assumida pelo enunciador da canção. Segundo Bauman (2002), o individualismo é uma consequência da sociedade de consumo e um catalizador das desigualdades sociais, pois reflete a perda da noção de coletividade. Assim, a crítica à falta de

percepção social, na canção, fica nítida no questionamento: “Se eu não existo, por que cobras de mim?”. Nessa pergunta, é suscitado o alheamento da classe social mais elevada economicamente em relação ao abismo social que a circunda. A pergunta demonstra a contradição que reside no comportamento dessa mesma classe em cobrar, por exemplo, que indivíduos marginalizados tenham empatia por ela em situações de violência quando ela não os trata como humanos e não os percebe em uma situação alimentada, inclusive, por suas práticas comerciais e estilo de vida.

Além disso, há a associação desse desejo individual ligado à noção de felicidade em “Patrício gosta, e quem não quer ser feliz?/ Pra garantir o padê dão até o edi”. Padê é uma gíria para a cocaína, droga que esteve diretamente relacionada ao início da capitalização do crime organizado no país e que, desde os anos 1980, aparece, nos noticiários, associada ao consumo da classe média e da classe média alta. Assim, levando-se em consideração que o termo patrício é uma alusão aos nobres aristocratas da república romana, podemos inferir, por equivalência, que o enunciador faz menção às classes mais altas no Brasil, as quais patrocinam, dessa forma, esse comércio. Isso significa dizer que a saciedade da felicidade individual alimenta um mal coletivo, se entendermos que o tráfico de drogas, por exemplo, é a causa da morte de tantos jovens negros e pobres anualmente.

4.2.3.3 *Investimento em um código de linguagem*

O plurilinguismo interno e externo nessa canção também são perceptíveis e diretamente relacionados à fomentação da cenografia e ao desenvolvimento do ethos. No caso do enunciador, no momento de apresentação dos serviços disponibilizados pelo *buffet*, não percebemos em sua enunciação o uso de gírias, tão recorrentes nas canções desse álbum e nas músicas de *rap* no geral. Isso porque ele vai adequar a sua fala ao registro formal, devido à situação de comunicação em que ele se encontra. Ao invés de recursos informais, o enunciador se vale de vocabulário com termos valorativos, como “elegância”, “trato”, “agradável”, “estirpe”.

Ainda na enunciação do trabalhador do *buffet*, também percebemos o plurilinguismo externo, com a presença de termos em outras línguas, principalmente na menção a grifes famosas, as quais são pronunciados na língua de sua origem, que é, na maioria das vezes - com a exceção da italiana “*Armani*” -, a língua francesa (“*Louboutin*”, “*Don Pérignon*”, “*Veuve Clicquot*”, “*Chandon*”, “*La Maison Creole*”). Outras palavras,

como “*glamour*” e “*buffer*”, também francesas, são utilizadas, corroborando o requinte dado à enunciação, pois a França tradicionalmente é referenciada como símbolo de pompa e bom gosto. Porém, o francês não é a única língua que interage com o português nessa enunciação, pois o inglês, língua norte-americana, que é muitas vezes utilizada como língua universal, refletindo, assim, a influência geopolítica e mercadológica dos Estados Unidos, também está presente nessa enunciação (“*gold*”, “*cult*”, “*Vip*”). Essas escolhas lexicais nessas línguas legitimam o mundo ético do *glamour* e do consumismo, importante para o desenvolvimento do ethos crítico construído na canção.

Marcando uma mudança na enunciação, podemos citar a presença do registro informal tanto no refrão quanto na parte seguinte ao refrão. No refrão, a redução do pronome “você” (“cê”) e do verbo “estar” conjugado na 3ª pessoa (“tá”), evidenciam a informalidade da enunciação. Somado a isso, o uso de recursos figurativos, como “tá mamão” e “tá uma festa”, utilizados para gerar o sentido de facilidade, também compõe essa informalidade.

Outro traço de informalidade percebido é o uso de gírias, como “Shoppin” (*shopping*), “rolezin” (reunião de jovens de periferia em shoppings dos grandes centros urbanos), “padê” (cocaína) e “edi” (ânus). Essas são gírias que circulam no ambiente da “quebrada”, as quais fazem referência às vivências de seus habitantes e, portanto, às vivências dos *rappers* que são oriundos desse espaço, do qual falam e para o qual falam. Sendo assim, se levarmos em consideração que a cenografia da enunciação pós-refrão, como vimos, possui marcas que nos fazem crer que há equivalências entre a cenografia e a cena genérica, então o uso de termos dessa prática discursiva corrobora essa ideia.

A subversão do discurso do Outro também é frequente, como vimos no início da canção e como acontece também nas proposições “tá mamão, tá bom, tá uma festa”. Esse não é o ponto de vista do enunciador, o que fica marcado pelo verbo “achar” conjugado em 2ª pessoa (“acha”), atribuindo, assim, ao coenunciador esse juízo de valor acerca da situação qualificada. Na verdade, o ponto de vista do enunciador contraria esse, o que fica sugerido na pergunta “né, não?” e na afirmação “nem te afeta”, gerando, portanto, a sensação de surpresa do enunciador com o comportamento do coenunciador.

Além disso, a ironia, que é a subversão do próprio discurso, no verso “parcela no cartão essa gente indigesta” também corrobora esse ponto de vista, pois tanto a injunção “parcela” quanto a alcunha “indigesta”, dada a “essa gente”, embora tenham sido ditas pelo enunciador, não refletem o seu ponto de vista. Assim, é possível percebermos duas enunciações possíveis: a) parcela no cartão essa gente indigesta, que é o simulacro do ponto de vista do Outro, e b) A classe média não suporta pessoas pobres, ponto de vista defendido

pelo enunciador, que julgou mais eficaz para a defesa de seu posicionamento a subversão da fala do Outro do que a crítica direta a ele.

4.2.4 *Casa de Papelão*

Olhos nos olhos sem dar sermão
 Nada na boca e no coração
 Seus amigos são um cachimbo e um cão
 Casa de papelão

Olhos nos olhos, preste atenção
 Olha a ocupação
 Só ficou você, só restou você
 Uivo louco, sangue em choro
 Pra agradar opressão

Não de foice ou faca
 Esquartejada a alma amarga, amassa lata
 Estoura pulmão
 Toda pedra acaba, toda brisa passa
 Toda morte chega e laça
 São pra mais de um milhão

Prédios vão se erguer
 E o glamour vai colher
 Corpos na multidão

Na minha mente várias portas
 E em cada porta uma comporta
 Que se retrai e às vezes se desloca
 E quantos segredos não foram guardados nessa maloca?
 Flutuar no céu poluído da cidade e beber toda a sua mentira
 Esperança à míngua, torneira sem água
 Moeda? É religião que alicia
 Vamos cantar pra nossos mortos
 Vamos chorar pelos que ficam
 Orar por melhores dias
 E se humilhar por um novo abrigo

Não de foice ou faca
 Esquartejada a alma amarga, amassa lata
 Estoura pulmão
 Toda pedra acaba, toda brisa passa
 Toda morte chega e laça
 São pra mais de um milhão

Prédios vão se erguer
 E o glamour vai colher
 Corpos na multidão

4.2.4.1 *Investimento Cenográfico*

Nessa canção, a cenografia, inicialmente, é a da descrição que o enunciador faz de alguém por meio do modo de olhar, firme e empático/ resignado (“olhos nos olhos sem dar sermão”) do seu estado atual; faminto e/ou silencioso (“nada na boca”) e frio, sem sentimentos (“[nada] no coração”). Esse indivíduo parece estar acompanhado de um cachorro, portar um cachimbo e, provavelmente, morar em uma casa de papelão. A caracterização desse indivíduo sugere, portanto, que é a ele que o enunciador irá se dirigir, constituindo-se uma cenografia de diálogo monovocal.

Isso é reforçado na reiteração, na segunda estrofe, de parte do primeiro verso da canção (“olhos nos olhos”), seguida da expressão “Preste atenção”, com verbo no modo imperativo, tanto em formas verbais explícitas no imperativo (“preste atenção”, “Olha”) quanto na expressão “olhos nos olhos” com valor imperativo implícito, equivalendo à expressão “olhe nos meus olhos”. Assim, um segundo momento da cenografia de diálogo se delinea com características de um conselho, um alerta.

A sequência de imagens e ações nos versos do refrão (“Não de foice ou faca/ Esquartejada a alma amarga, amassa a lata/Estoura pulmão/ Toda pedra acaba, toda brisa passa/ Toda morte chega e laça/ São pra mais de um milhão”) suscita a representação do “craqueiro”, pois descreve ações que sugerem a utilização do craque, permitindo-nos associar o coenunciador a essa representação. Isso é percebido nas escolhas lexicais “lata”, “pedra” e “brisa”, que aludem aos objetos que estão ao seu alcance nas ruas, como copos de plástico, garrafinhas de “Yakult” e latinhas de refrigerante, para fumar a pedra de crack, cujo efeito alucinógeno inibe a fome. Assim, o enunciador explica o processo e a consequência da utilização dessa droga ao coenunciador: a alma amargurada procura a droga, mas ela acaba, e a morte é o desfecho.

As condições de produção dessa canção auxiliam no entendimento dessas representações edificadas na cenografia e também no processo de incorporação do ethos.

Criolo, em entrevista para o canal do You Tube da “Defensoria Pública RJ”⁴⁶, concedida em momento de sua participação no lançamento da cartilha “Direitos Humanos do Cidadão em Situação de Rua”, explicou como foi concebida a ideia dessa canção. O *rapper* conta que estava saindo de um show em São Paulo, na praça Júlio Prestes, em cujos arredores havia uma cracolândia, o que já revelava, para o cantor, uma condição penosa de existência humana, mas outro fato saltou a sua percepção: a presença de um espaço como aquele, no limite de estabelecimentos imobiliários provisórios anunciando futuros imóveis ali.

Durante a reflexão acerca desse contraste entre o “*glamour*” e “corpos na multidão”, Criolo passou por um processo de autoidentificação com os sujeitos observados, ao se lembrar de uma experiência em que sua condição socioeconômica o mantinha em paridade com eles. Daí, então, surgem os primeiros versos da canção, conforme sua fala na citada entrevista:

Então como começou naquela... naquela fração de segundo aquilo tudo que eu já sei que... que é real porque eu sei dessa realidade da minha cidade. Isso não é uma coisa, não é uma surpresa pra mim... e... então é isso, junto à lembrança de ser um homem seta, que eu já fui homem seta, né? Aonde você fica 12 horas em pé por 25 reais sem... sem almoço e sem a condução. Você que se vire. E uma série de outras coisas que eu passei na minha vida e coisas que eu vi na minha vida e veio... veio essa canção, ela veio de uma vez só. Olhos nos olhos sem dar sermão, nada na boca e no coração, meus amigos são ou os seus amigos são, *porque eu também sou esse e ele também sou eu, né? Porque somos um, né?* Aí eu acho que eu percebo onde... onde existe um lance de qual... onde está e onde não está o pertencimento das minhas responsabilidades, aonde está e onde não está essa divisão das nossas fragilidades (GOMES, 2017, 1m 12s- 2m20s, grifo nosso).

Essa identificação do sujeito observador com o sujeito observado parece se delinear também na canção. No interlúdio, por exemplo, há uma correspondência do enunciador, que descreve uma região em que há uma última pessoa em situação de rua e de uso de drogas (“Só ficou você, só restou você”), com esse locutor.

Um indício disso é o uso da 1ª pessoa do discurso, “nós” (“vamos cantar pra nossos mortos/ Vamos chorar pelos que ficam/ [vamos] Orar por melhores dias/ E [vamos] nos humilhar por um novo abrigo”). Isso porque o coenunciador seria o único remanescente naquele espaço (“só ficou você”, “só restou você”), porém o enunciador se comporta discursivamente como se aquela situação fosse parte dele também ao convocar esse último indivíduo a cantar aos mortos, que são dele também (“nossos”), orar “pelos” que ficam e se humilhar por um novo abrigo, como se ele também estivesse desabrigado. Além disso, essa enunciação pode caracterizar o estado de mente em expansão do enunciador que se funde ao personagem. Estado de uma mente que “se retrai” e “às vezes se desloca” e que também

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=xcj4anTTXoM&t=11s>. Acessado em julho de 2023.

“flutua” no céu da cidade cujas características físicas e psicológicas negativas - poluído e mentiroso - são percebidas e assimiladas nesse “transe” em que ele se encontra.

4.2.4.2 *Investimento Ético*

4.2.4.2.1 Dimensão Categórica

O ethos, no que diz respeito aos papéis discursivos evidenciados, parece desenvolver, inicialmente, o papel de expectador, que com poucos recursos de linguagem, descreve uma personagem em uma cena (“Olhos nos olhos, sem dar sermão”, “seus amigos são um cachimbo e um cão, casa de papelão”).

Esse expectador, no entanto, na segunda estrofe, passa a conselheiro do indivíduo descrito, pois parece pedir que seu coenunciador olhe em seus olhos para, então, iniciar uma sequência de chamadas à consciência desse coenunciador (“Só ficou você, só restou você/ Uivo louco, sangue em choro/ Pra agradar opressão”).

Quanto ao papel extradiscursivo, apesar da imbricação entre enunciador e personagem, não podemos afirmar que o enunciador seja o craqueiro, mas em alguma medida ele se identifica com esse personagem, principalmente, no interlúdio, em que é suscitada uma autorreflexão, e o enunciador se coloca como pertencente àquela realidade. Isso é visível no uso imperativo do verbo “ir”: “Vamos cantar pra nossos mortos”, “vamos chorar pelos que ficam” “[vamos] orar por melhores dias” e “[vamos] se humilhar por um novo abrigo”.

Nesse aconselhamento autorreflexivo, é possível notar novas nuances para o ethos do enunciador, além da de conselheiro (“Toda pedra acaba, toda brisa passa/ Toda morte chega e laça/ São pra mais de um milhão”), que são a do profeta crítico (“Prédios vão se erguer/ E o *glamour* vai colher/ Corpos na multidão”) e a do expositor de sentimentos (“na minha mente várias portas”).

4.2.4.2.2 Dimensão Experiencial

Em dimensão experiencial, o caráter austero permeia o texto do início ao fim. Isso significa dizer que ele não apresenta a jocosidade irônica que percebemos em outras canções aqui analisadas. No entanto, o caráter azedo continua presente - embora menos agressivo - e imerso num fluxo de pensamento aparentemente desorganizado, o qual suscita a expansão da

consciência. Esse ethos austero e azedo reflete sobre a situação descrita por meio das imagens de agentes abstratos personificados, a “opressão”, a quem o sofrimento narrado agrada (“uivo louco, sangue em choro pra agradar opressão”), e o “*glamour*”, o qual desfrutará desse sofrimento (“o *glamour* vai colher corpos na multidão”).

No interlúdio, há um momento em que o ethos desenvolve um caráter resignado, aceitando a situação e convencendo-se de que o que lhe resta a fazer é cantar, chorar, orar e se humilhar, ações que não vão reparar os danos materiais sofridos. É interessante perceber que, nesse momento, o ethos evidencia caráter também transcendental, seja por meio da menção à oração (“orar por melhores dias”), seja por meio da menção à canção aos mortos para que talvez, do outro lado, os mortos possam intervir pelos que ficaram (“cantar pra nossos mortos”), seja por meio da menção ao poder da sorte (“e se humilhar por um novo abrigo”).

Esse ethos do interlúdio desenvolve-se com um contraste entre forma e conteúdo, isto é, enquanto seu caráter austero e suas críticas dão sobriedade a sua enunciação, a forma como ele enuncia sugere uma fala desconexa. A sensação de falta de coesão entre as ideias acontece devido ao modo como é feita a inserção de novos referentes na enunciação, os quais não parecem manter relação de continuidade entre si. O efeito de sentido que essas construções trazem é a sugestão do fluxo do pensamento, sem organização, sem filtros, sem os recursos estilísticos – fonéticos e sequenciais. Mesmo o recurso da metaforização, que ocorre em alguns pontos (“cada porta uma comporta”, “essa maloca”, “torneira sem água”, “moeda? É religião que alicia”), dá uma sensação de suspensão da coerência, apesar, de modo geral, de o sentido poder ser inferido. Assim, podemos dizer que, em dimensão experiencial, esse ethos flutua entre a austeridade, a desconexão e a resignação espiritual.

4.2.4.2.3 Ethos Ideológico

Em dimensão ideológica, o ethos, como nas outras canções analisadas até aqui, também assume ideias de um posicionamento de esquerda. A primeira diz respeito a uma visão humanizada acerca das cracolândias (“Olhos nos olhos, sem dar sermão”). As outras duas estão na mesma égide das outras canções trabalhadas, quais sejam o anticonsumismo, representado pela imagem do “*glamour*”, o qual escancara a abissal diferença social que esse sistema produz, e a descrença nas instituições sociais que deveriam salvaguardar os direitos de todos os cidadãos. Essas instituições, porém, não o fazem, sujeitando os indivíduos não contemplados pelos seus direitos a se apegarem a leis transcendentais.

O enunciador assume uma visão contrária a como, normalmente, as cracolândias são encaradas pelo governo e pela sociedade, ou seja, menos como uma pauta da saúde pública do que como um problema de combate ao tráfico de drogas e à criminalidade no geral. Isso é percebido na forma como a personagem é descrita, como alguém que não tem nenhum recurso (“nada na boca e no coração”). Na já citada entrevista ao canal do YouTube da “Defensoria Pública RJ”, Criolo fala das condições de produção dessa canção e também se posiciona em relação a como vê as cracolândias: “uma questão de saúde, né?”. Nas palavras do artista:

Isso foi em 2013, eu acredito, então tinha muitas pessoas ali tomadas por o que eu acho que é uma questão de saúde, né? Então tinha muitas muitas muitas muitas pessoas nas ruas da cracolândia, mas muitas, de você não conseguir ver o chão. Estava acontecendo um lance ali que já vinha acontecendo há alguns anos e vinha se acentuando cada vez mais de um modo muito brutal, a especulação imobiliária, que já vem de um, de muito tempo, então eu conse[gui], você via nas ruas, em algumas ruas próximas, algumas, alguns tapumes já avisando de um novo empreendimento. E na rua ao lado, na mesma rua e na calçada, as pessoas passando por toda aquela condição difícil, né? (GOMES, 2017, 19s -1m10s).

O contraste entre a desvalia daqueles que habitam regiões de guetização para o uso do crack e a especulação imobiliária ganha relevo na fala de Criolo e aparece na tessitura do texto representado pela relação das imagens metonímicas do “*glamour*”, que seria o vilão; e do “corpo”, que seria a vítima: “o *glamour* vai colher corpos na multidão”. É importante perceber que o termo “*glamour*” faz alusão a aquisições de luxo, que simbolizam o requinte e a ostentação de uma elite econômica pouco preocupada com questões sociais, como foi bem representado em “Cartão de visita”, canção em que o termo “*glamour*” também é criticado. Podemos, desse modo, dizer que outra ideia assumida pelo ethos nessa canção é de crítica ao consumismo, mecanismo do capitalismo que separa ainda mais os ricos dos marginalizados.

A especulação imobiliária promove, em muitas metrópoles, a desocupação de comunidades economicamente vulneráveis que vivem nos espaços visados pelos interesses desse mercado de imóveis. Esse tema também foi abordado em “Convoque seu Buda”, canção na qual uma das flutuações do ethos experiencial é o do suplicante, que faz apelos a seres místicos por intervenção em sua realidade. Em “Casa de papelão”, como foi mostrado, há também uma flutuação nesse sentido: “Vamos orar por melhores dias/ e se humilhar por um novo abrigo”. Isso nos faz refletir sobre uma última ideia defendida pelo enunciador, também adotada em “Convoque seu Buda”, a da descrença no ideal pós-iluminista de universalização dos direitos do homem. Por esse motivo, o que resta a indivíduos que são desumanizados pelo olhar da sociedade é se apegar ao transcendental.

4.2.4.3 Investimento em um código de linguagem

Não há marcas do plurilinguismo externo nessa canção, com a exceção do termo “*glamour*”, sinônimo de ostentação, o que é o objeto de crítica da enunciação, por ele ser o responsável pelo cenário de desigualdade que é enunciado (“O *glamour* vai colher/ Corpos na multidão”). Esse termo estar em francês intensifica a crítica, pois o enunciador se utiliza do modo como a “ostentação” é referenciada no discurso do Outro, subvertendo-o, o que revela muito sobre o ethos.

Em relação ao plurilinguismo interno, o que percebemos são raros desvios em relação à norma padrão da língua (“e *se* [nos] humilhar por um novo abrigo”), poucas expressões coloquiais (“dar sermão” e “pra mais de um milhão”) e quase nenhuma gíria da quebrada (“brisa” e “maloca”). Isso imprime um tom austero ao aconselhamento do enunciador, o que corrobora seu ethos.

Esse registro apresenta uma sintaxe fragmentada, com imagens desconexas, o que, na verdade, pode suscitar uma consciente utilização dos recursos estéticos da linguagem, para sugerir a linguagem cinematográfica, em que a câmera se detém num ponto inicial (“olhos”), depois caminha para outros pontos (“boca”) e vai se afastando até que se tenha uma visão mais ampliada da cena (“cachorro”, “cachimbo”, “casa de papelão”). Essa fragmentação é construída pela supressão de termos, de modo que, se inseríssemos os termos ausentes, teríamos: *Ele estava com os olhos nos meus olhos, mas não dava sermão, pois a boca estava sem nada: nem comida, nem palavras. Ali, naquela casa de papelão, ele só tinha a companhia de seu cão e de seu cachimbo.* O efeito de sentido que essa linguagem confere à enunciação é certo suspense - no qual a ambientação e a situação se constroem devagar - corroborado pela sonoplastia da canção

Essa fragmentação também aparece no interlúdio, com a inserção de referentes aparentemente desconexos, como “mente”, “comporta”, “segredos”, “céu da cidade”, “esperança”, “torneira” “moeda”, seguido de um chamado (“vamos cantar pra nossos mortos”). Nesse ponto da enunciação, ela suscita o fluxo do pensamento do enunciador, legitimando seu estado mental em uma autorreflexão.

O manejo estrutural que o enunciador possui com os vocábulos, no refrão, também revela essa consciência linguística. Isso porque a sequência de imagens da qual ele lança mão, qual seja a alma esquartejada, a lata amassada, o pulmão estourado, a pedra de crack totalmente consumida, o efeito da droga finalizado e, por fim, a morte (“Não de foice ou

faca/ Esquartejada a alma amarga, amassa a lata/Estoura pulmão/ Toda pedra acaba, toda brisa passa/ Toda morte chega e laça”), sugere o ciclo do consumo dessa droga. Assim, mesmo não sendo mencionados nenhuma vez os termos “craqueiro” e “crack”, essa disposição de ações e a escolha de vocábulos relacionados a essa esfera social, como “cachimbo”, “brisa”, “pulmão”, “lata”, subentendem esses termos.

Além disso, os recursos fonéticos - aliterações e assonâncias - que são ouvidos de forma bem expressiva, corroboram o sentido do citado processo de consumo do crack. Assim, a repetição dos fonemas fricativos /f/, /s/, dos fonemas oclusivos /k/, /g/, /p/, /b/, do fonema nasal /m/ e do fonema vibrante /R/ (“foice ou **faca/ Esquartejada a alma, amarga, amassa a lata/ Estoura pulmão**”) simulam o som cortante da faca (fricativos e vibrantes), o som da explosão do pulmão (oclusivos) e ainda sugerem o ato de fumar, com a reiteração do som nasal. Esses sons são ratificados pela sonoplastia da canção, que suscita suspense, ao promover a oscilação entre tons altos e baixos em pequenos intervalos.

4.2.5 *Fermento Pra Massa*

Hoje eu vou comer pão murcho
Padeiro não foi trabalhar
A cidade tá toda travada
É greve de ônibus, tô de papo pro ar

Hoje eu vou comer pão murcho
Padeiro não foi trabalhar
A cidade tá toda travada
É greve de ônibus, tô de papo pro ar

Tem fiscal que é partideiro
Motorista, bicheiro e DJ cobrador
Tem quem desvie dinheiro e atrapalha o padeiro
Olha aí, seu doutor!

Eu que odeio tumulto
Não acho um insulto manifestação
Pra chegar um pão quentinho
Com todo respeito a cada cidadão

Hoje eu vou comer pão murcho
Padeiro não foi trabalhar
A cidade tá toda travada
É greve de ônibus, tô de papo pro ar

Hoje eu vou comer pão murcho
 Padeiro não foi trabalhar
 A cidade tá toda travada
 É greve de ônibus, tô de papo pro ar

Tem fiscal que é partideiro
 Motorista, bicheiro e DJ cobrador
 Tem quem desvie dinheiro e atrapalha o padeiro
 Olha aí, seu doutor!

Eu que odeio tumulto
 Não acho um insulto manifestação
 Pra chegar um pão quentinho
 Com todo respeito a cada cidadão

Então, parei (parei)
 E até pensei (pensei)
 Tem quem goste
 Assim do jeito que tá

Farinha e cachaça é fermento pra massa
 Quem não tá no bolo disfarça a desgraça
 Sonho é um doce difícil de conquistar
 Seu padeiro quer uma casa pra morar

Hoje eu vou comer pão murcho
 Padeiro não foi trabalhar
 A cidade tá toda travada
 É greve de ônibus, tô de papo pro ar

Hoje eu vou comer pão murcho
 Padeiro não foi trabalhar
 A cidade tá toda travada
 É greve de ônibus, tô de papo pro ar

4.2.5.1 *Investimento Cenográfico*

A cenografia dessa canção também é dialogal monovocal e, embora não apresente elementos que tornem precisa a topografia, a cronografia, o coenunciador e o próprio enunciador, ela suscita esses elementos, como veremos adiante, devido, dentre outros recursos, às sequências narrativas e descritivas. O coenunciador, por exemplo, pode ser

identificado como alguém com quem o enunciador estabelece uma relação de respeito, o que é perceptível no uso da expressão de tratamento “seu doutor”.

As sequências narrativas marcam a cronografia e a topografia, isto é, naquele dia (“hoje eu vou comer pão murcho”) uma greve de ônibus na cidade (“A cidade tá toda travada/ É greve de busão”) paralisou os diversos serviços, visto que esse transporte coletivo é um dos meios mais utilizados para a mobilidade urbana e, quando não funciona, induz a parada de outros setores de atividade. Desse modo, mesmo não tendo certeza da ocupação do enunciador, sabemos que ele não estará em sua esfera de atividade profissional nesse dia, devido a essa paralisação, o que fica marcado pela expressão “tô de papo pro ar”, resgatando do imaginário social a situação de estar deitado com o queixo pra cima, em estado de ócio.

As sequências descritivas possibilitam que a enunciação seja construída como uma apresentação a alguém que desconhece os referentes descritos. É o que acontece no momento em que o enunciador apresenta ao coenunciador profissionais que estão, de algum modo, envolvidos no processo de paralisação, quais sejam o fiscal, o motorista, o cobrador e o que desvia o dinheiro e atrapalha o padeiro – o senso comum nos leva a crer que essa seja a representação do político ou do empresário das frotas de ônibus. Nessa espécie de apresentação, o enunciador sugere algo que é bem comum no Brasil, isto é, a necessidade de os brasileiros exercerem mais de uma atividade econômica para manterem a si e a suas famílias. Por isso o fiscal é partideiro, o motorista é bicheiro e o cobrador é DJ.

A expressão “seu doutor” não marca necessariamente a profissão do coenunciador, pois essa é uma expressão que, por muito tempo, em algumas regiões em que o analfabetismo era a realidade da maioria dos brasileiros, as pessoas que tinham formação eram tratadas dessa forma pela parte da população que não tinha estudo. Assim, o que percebemos sobre esse coenunciador é que é alguém que também está inserido no ambiente de paralisação e, pela relação de respeito, é alguém com quem o enunciador não possui laço estreito, talvez seja um passante ou um passageiro que espera a resolução do problema para seguir seu destino.

Ao final do seu relato, o enunciador conta que essa situação gerou nele uma reflexão: há quem ganhe com aquela situação (“Então parei/ E até pensei/Tem quem goste/ Assim do jeito que tá”) e há pessoas que, por não serem afetadas por aquela situação, ficam indiferentes (“Quem não tá no bolo disfarça a desgraça”). Ele não se enquadra em nenhum desses dois conjuntos, pois não acha “insulto manifestação” porque elas surtem efeitos (“Pra chegar um pão quentinho / Com todo respeito a cada cidadão”). Assim, percebemos que essa

cenografia de diálogo possui uma reflexão no final o que muito se relaciona com o encaixamento do ethos representante, o ethos do artista, o qual será analisado mais adiante.

4.2.5.2 *Investimento Ético*

4.2.5.2.1 Dimensão Categórica

Em dimensão categórica do ethos, o enunciador da cenografia dialogal assume o papel discursivo de narrador em 1ª pessoa, instância discursiva do relato pessoal, considerando-se que é o ponto de vista subjetivo sobre a paralisação de ônibus que é assumido nesse relato. Corrobora esse papel discursivo o uso de verbos no pretérito perfeito, indicando ação concluída no passado, como a locução verbal “*foi trabalhar*” (“o padeiro não *foi trabalhar*”) e os verbos “parar” e “pensar” (“Então *parei*/ E até *pensei*”), além de verbos no presente, indicando continuidade do acontecimento, como as formas “está”, “é” e “estou” (“A cidade *tá* toda travada/ *É* greve de busão, *tô* de papo pro ar”).

Outras sequências textuais ajudam a compor esse papel discursivo. É o caso das sequências descritivas, em que o enunciador apresenta os personagens que compõem o cenário da narrativa de paralisação, quais sejam o fiscal, o motorista, o cobrador e o que atrapalha o padeiro. Ao final, o papel discursivo do argumentador também se faz presente, pois o enunciador reflete acerca da situação e chega a algumas conclusões, como vimos na cenografia.

A forma de narrar desse enunciador pode também sugerir o papel extradiscursivo de um trabalhador da cidade que sai para comprar seu pão de manhã - costume cristalizado na sociedade -, encontra a padaria fechada e, percebendo a movimentação, a cidade travada e o comércio fechado, comenta com um homem na rua, possível passageiro ou mesmo possível freguês da padaria fechada, sobre o acontecimento. O enunciador é um trabalhador que, naquele dia, ficará sem trabalhar (“de papo pro ar”), porém, esse papel extradiscursivo também pode ser percebido como o do indivíduo que não está envolvido com a paralisação, “eu que odeio tumulto”, mas está inserido no meio que será, de forma positiva ou negativa, afetado por ela, ou seja, ele representa a população local.

4.2.5.2.2 Dimensão Experiencial

Em dimensão experiencial, o ethos assume o bom senso como característica principal. Isso porque, na situação em que se encontra, inquestionavelmente caótica, a qual gera ônus a si, ele não tece críticas nem inflama seu discurso com ironias destinadas aos promotores desse caos - como são apresentadas as paralisações pela mídia, por exemplo. Pelo contrário, mesmo tendo de comer “pão murcho”, isto é, que não é do dia, e mesmo tendo a cidade travada, impossibilitando o seu direito constitucional de ir e vir, ele não acha “insulto manifestação”.

Essa característica do bom senso está atrelada a outra característica, o bom humor, e isso é percebido pela escolha do samba como base da canção, pois, segundo Costa (2001), ao categorizar os posicionamentos dentro do discurso literomusical brasileiro, destaca que uma das características do investimento ético e enunciativo dos sambistas é o bom humor. Nas palavras do autor:

O sujeito sambista é o brasileiro comum. Bem humorado, ele joga e vive o futebol [onde o drible se encontra com a síncope]; bebe cerveja gelada, cachaça ou caipirinha em bares e botecos praieiros e /ou noturnos; olha maliciosamente para as formas das mulheres; aposta em jogos de azar; participa de rituais de candomblé e, sobretudo, frequenta rodas de samba. Mas é também o que trabalha, paga impostos, leva a vida honestamente; não é revolucionário como os cantores de protestos e boa parte dos catigueiros, mas assume os valores da cidadania, da nacionalidade, da democracia e protesta quando estes não são respeitados. (COSTA, 2001, p.286).

Além do bom humor, o autor também destaca outras características do investimento ético do sambista, dentre elas o fato de ser ele um trabalhador não revolucionário. No entanto, nessa canção, o bom humor não se constrói em detrimento da crítica, regular nas canções analisadas até aqui. Assim, embora o ethos se desenvolva de uma maneira divertida, sem esboçar indignação contra os responsáveis pela greve de ônibus que culminou na paralisação de serviços, como o da padaria, algumas de suas falas imprimem àqueles um tom crítico. Prova disso é que o enunciador denuncia a exploração de classe (“há quem goste assim do jeito que tá”), mostrando a quem se destina a crítica, isto é, àquele que “não tá no bolo” e, por isso, “disfarça a desgraça”.

Esses indivíduos criticados podem ser, pelas representações construídas, o político corrupto, ou o empresário ganancioso (que “desvia o dinheiro”), ou mesmo as classes mais altas, que estão alheias a tudo isso (“não tá no bolo”). Ademais, o ethos crítico denuncia a postura desses indivíduos ao subverter o discurso corrente de que manifestação atrapalha a vida das pessoas (“Eu que odeio tumulto/ *Não acho insulto manifestação*”).

4.2.5.2.3 Dimensão Ideológica

Em dimensão ideológica, de modo geral, o ethos assume uma postura segundo a qual tudo é político e não se deve abster dos assuntos que dizem respeito ao corpo social, pois, de maneira coletiva, eles podem beneficiar ou prejudicar individualmente. Isso é percebido no desenvolvimento do relato do enunciador, o qual é motivado por um ônus pessoal, “comer pão murcho”, cuja causa é uma ação coletiva, a greve, que, por sua vez, é consequência de outro ônus, porém coletivo, uma provável violação a direitos. Percebemos, assim, que o ethos caminha de uma postura não grevista para uma postura de apoio ao movimento grevista (“Eu que odeio tumulto/ Não acho insulto manifestação”), apesar de seu ônus individual.

Ao final do relato, o enunciador reflete sobre o ocorrido e chega à seguinte conclusão: “Tem quem goste/ Assim do jeito que tá/ Farinha e cachaça é/ fermento pra massa/ Quem não tá no bolo disfarça a desgraça/ Sonho é um doce difícil de conquistar/ Seu padeiro quer uma casa pra morar”. Essa enunciação corrobora a tomada de consciência de que há investidores nesse cenário, os quais se utilizam da velha política do pão e circo, do antigo Império Romano (“Farinha e cachaça é fermento pra massa”) para ludibriar a população, suprimir seus direitos e faturar com isso. Desse modo, mais uma vez, percebemos uma opinião contrária ao modo de funcionamento da sociedade capitalista, que visa ao lucro em detrimento da classe trabalhadora, que é explorada.

O contexto de produção do álbum pode nos ajudar a compreender essa opinião. Nas “Jornadas de junho de 2013”, milhares de pessoas foram às ruas das capitais brasileiras protestar contra o aumento da passagem e, posteriormente, em prol de outros direitos. Essas manifestações impossibilitavam o fluxo do trânsito e a execução das atividades econômicas nos lugares de paralisação e nos lugares cuja força de trabalho precisava do transporte público para chegar até lá. Criolo manifesta-se em relação a esse cenário em entrevista ao “Jornal UOL”⁴⁷, como transcrito abaixo:

Uol: E qual a sua visão acerca das manifestações crescentes em todo país, que marcaram 2013?

Criolo: Isso só um embrião. Essa semente ainda vai germinar. Ainda existe um processo de todos entenderem essa tenacidade, entenderem o ser querer, entender o querer coletivo e como se inserir a ele. E isso por si só já é um fato histórico. Vai além de poesia. Isso é real, aconteceu e está acontecendo todos os dias. As batatas que estão na sopa não percebem a queimadura que está na parte de fora da panela. Tem dia que somos o fogo, tem dia que nós somos a panela e tem dia que

⁴⁷<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/10/15/a-musica-e-solidaria-e-ja-me-deu-tudo-o-que-poderia-dar-diz-criolo.htm?app=uol-generic&plataforma=ipad>. Acessado em julho de 2023.

nós somos a batata. Acredito que muito mais coisas vão acontecer e que serão de extrema importância [...] (GOMES, 2014b, n.p.).

Diante disso, podemos perceber um posicionamento marxista, que critica a situação de opressão dos donos dos meios de produção, transporte, etc. em relação à classe trabalhadora. Além disso, a tomada de consciência do enunciador desperta nele um sentimento de classe⁴⁸, ao apoiar a manifestação se isso for beneficiar a coletividade (“Pra chegar um pão quentinho/ Com todo respeito a cada cidadão”). O próprio título da canção, “Fermento pra massa”, apropria-se da imagem de massa como uma representação para classe, possibilitando-nos o sentido de que a falta de consciência das massas é alimentada por quem proporciona o “pão e circo” (fermento), justamente para induzir sua alienação.

4.2.5.3 *Investimento em um código de linguagem*

O registro linguístico utilizado suscita um enunciador simples, devido aos períodos curtos que constrói e às marcas de informalidade, que dão um tom prosaico ao seu discurso. Quanto aos períodos simples, percebemos a coordenação assindética, ou seja, a justaposição de orações sem o uso dos conectivos, como vemos nas orações “Hoje vou comer pão murcho. O padeiro não foi trabalhar. A cidade tá toda travada”, em que novos sujeitos são inseridos em cada uma delas, em sintaxe de ordem direta, sem a inserção de conjunções.

Quanto aos traços de informalidade, expressões como “pão murcho”, “seu doutor”, “cidade travada”, “greve de busão”, “papo pro ar” revelam uma linguagem que remete a um mundo ético de simplicidade cidadina. No entanto, a alusão à política do “Pão e Circo”, por meio das imagens da “farinha” e da “cachaça” revela um enunciador esclarecido.

Esse esclarecimento, no entanto, não se materializa na superfície do texto recorrendo a uma linguagem acadêmicista ou globalizada, com referências explícitas a teóricos, figuras da cultura *pop*, citações literárias, etc., como ocorre em outras canções desse álbum. Aqui, as representações suscitam um mundo ético do trabalho, principalmente do trabalho relacionado à padaria (“pão murcho”, “padeiro”, “pão quentinho”, “farinha”, “fermento”, “massa”, “sonho” e “doce”), conferindo verossimilitude ao relato do enunciador e corroborando o seu ethos extradiscursivo de um trabalhador que está “de papo pro ar” devido a uma greve de “busão”.

⁴⁸ Reflete o binômio “consciência de classe”/ “condição de classe” (MARX, 1985).

4.2.6 *Pé de Breque*

Eu sei o que você quer
 De longe a gente ganha o vacilão
 Sempre só de migué, respeite!
 O ar gelou? É sem pressão!
 Fazer por fazer nunca será a nossa
 A tripa do macaco que derruba a sua tora
 Vivência não tem pra sentir real sabor
 E nem transcender pro momento que ligou
 Feito carrapato fala que quer aprender
 Não bolou por que? Não bolou por que?

O crioulo doido respeita o rastafári
 E pede licença pra poder cantar
 Essa nossa teoria secular
 És responsável por tudo que cativar
 Quem plantou? Quem colheu? Quem amou?
 Vamos ser feliz que o sofrimento já passou
 Queima, todo ódio e rancor
 Queima, o pé de breque que embaçou
 Queima, toda maldade na babylon

Eu sei o que você quer
 De longe a gente ganha o vacilão
 Sempre só de migué, respeite!
 O ar gelou? É sem pressão!
 Fazer por fazer nunca será a nossa
 A tripa do macaco que derruba a sua tora!
 Vivência não tem pra sentir real sabor
 E nem transcender pro momento que ligou
 Feito carrapato fala que quer aprender
 Não bolou por que? Não bolou por que?
 Eu sei o que você quer
 Mas eu sei o que você quer

4.2.6.1 *Investimento cenográfico*

Na canção “Pé de Breque”, cujo título é uma gíria que faz referência à pessoa que é inconveniente e que atrapalha ou atrasa outrem, a cenografia também é dialogal monovocal, no entanto, o enunciador se dirige a dois coenunciadores diferentes, por isso, a cenografia dialogal possui dois momentos. No primeiro momento, o diálogo assume nuances de uma repreensão a um indivíduo que, pelo comportamento, pode ser o sujeito a quem o título da

canção se refere. Na segunda parte, a enunciação se dirige a outro(s) coenunciador(es), que pode ser a plateia do *rapper*, devido à metadiscursividade apresentada: “O crioulo doido respeita o rastafári/ E pede licença pra pode cantar”.

O coenunciador, no momento da repreensão, é marcado pelo uso do embreante pessoal “você”: “Eu sei o que *você* quer/ De longe a gente ganha o *vacilão*/ Sempre só de *migué!*”. Nessa repreensão, o enunciador parece saber mais sobre os intentos daquele do que o que ele realmente mostra, portanto, os termos “vacilão” e “migué” (gíria que significa enrolação, enganação e encenação) retomam aspectos desse comportamento duvidoso. Mais à frente, o coenunciador também é referenciado pelo enunciador com o termo “carrapato” (“Feito carrapato fala que quer aprender”), sugerindo que ele é o “pé de breque que embaçou”, ou seja, que ele está atrapalhando a atividade que está sendo desenvolvida.

A atividade que está em curso e que, de alguma forma, o coenunciador está atrapalhando, parece ser o uso da maconha como forma de purificação e meditação. Embora em nenhum momento o termo maconha fique exposto, a pergunta “Não bolou por quê?”, no final da primeira estrofe, faz alusão à não elaboração (“bolar”) do cigarro de maconha pelo enunciador. Assim, a repreensão do enunciador parece ser ao fato de seu coenunciador tentar se inserir em uma atividade para a qual não está preparado e a cujos preceitos ele não está familiarizado (“fazer por fazer nunca será a nossa”).

Na segunda estrofe, a cenografia dialogal passa a ter correspondência com a cena genérica, pois faz referência ao movimento Rastafári, no qual é uma prática assumida por alguns integrantes a utilização da maconha para fins purificadores. No entanto, nessa estrofe, a enunciação não é mais direcionada ao coenunciador que foi referenciado na primeira estrofe; aqui, o coenunciador parece ser coletivo, principalmente pelo uso da 1ª pessoa do plural (“Essa *nossa* teoria é secular”, “*vamos* ser feliz que o sofrimento já passou”) e pela mudança no tom do enunciador.

O enunciador parece se dirigir a uma virtual coletividade, os rastafáris, pedindo-lhes licença para poder cantar a respeito daquela filosofia de vida. Nessa segunda estrofe, o enunciador contesta o comportamento do coenunciador inicial, afirmando que, diferente daquele “vacilão”, ele respeita os costumes dos rastafáris, porém essa contestação é feita em forma de apelo místico, utilizando-se de uma expressão cristalizada dentro da prática discursiva dos rastafáris, a qual faz referência à purificação pelo fogo: “queima, Babilônia” (“Queima, todo ódio e rancor/ Queima o pé de breque que embaçou/ Queima toda maldade na Babylon”).

É importante ressaltar que o momento em que a cenografia mantém equivalência com a cena genérica inicia com o enunciador falando de si em 3ª pessoa (“O crioulo doido”) e reafirmando outra prática discursiva e, podemos dizer, também musical, que é o movimento Rastafári, o qual foi bastante difundido pelo *reggae* de Bob Marley durante a segunda metade do século XX. Essa, portanto, é uma canção metadiscursiva, pois dialoga com o discurso literomusical, afirmando-o e utilizando-o como legitimador de seu próprio discurso (“respeita o rastafári /E pede licença pra poder cantar/ Essa nossa teoria é secular”).

4.2.6.2 *Investimento Ético*

4.2.6.2.1 Dimensão Categorical

O papel discursivo do ethos, no momento inicial da cenografia de repreensão é o do reprovador, visto que reprova discursivamente o comportamento do seu coenunciador. Esse ethos é percebido por repreender o comportamento de outrem, desqualificá-lo e, por fim, contrapor o comportamento desse indivíduo desqualificado ao seu comportamento, o qual é julgado como ideal.

Inicialmente, o enunciador de ethos reprovador coloca em suspeita o comportamento do coenunciador (“eu sei o que você [na verdade] quer”), o qual, apesar de tentar dissimular seu desejo escuso de apenas usar a maconha, não o faz de forma satisfatória (“de longe, a gente ganha o vacilão”). Nesse sentido é que o enunciador desqualifica o coenunciador como mentiroso (“sempre só de migué”), inexperiente para a atividade que está tentando desempenhar (“vivência não tem pra sentir real sabor”, “nem transcender pro momento que ligou” e “não bolou por quê?”) e animal parasita (“feito *carrapato* fala que quer aprender”). A repreensão se intensifica quando o enunciador contrapõe o comportamento do coenunciador ao seu, “Fazer por fazer nunca será *a nossa*”, mostrando-lhe que há um modo correto de exercer aquela atividade, e esse modo é “a teoria secular” dos rastafáris.

Quanto ao papel extradiscursivo desse ethos reprovador, o registro linguístico cheio de gírias suscita o mundo ético da quebrada, portanto, o enunciador é, provavelmente, habitante desse lugar. Somado a isso, podemos dizer que ele pertence a um grupo social que se utiliza dos benefícios espirituais da maconha - esse pertencimento fica marcado pelos embreantes pessoais “a gente” e “nossa” -, haja vista a utilização de vocábulos que sugerem

isso de forma indireta (“bolou”, “ar gelou”, “a tripa do macaco”, “transcender pro momento que ligou”).

Já na segunda parte dessa canção, o papel discursivo do ethos é o do *rapper*, pois há referência metadiscursiva ao ato de cantar e ao próprio Criolo (“o crioulo doido respeita o rastafári e pede licença pra poder cantar”). Além disso, a referência ao *reggae* faz dessa uma canção metadiscursiva, pois esse estilo parece ser citado como parte do *archéion* do *rap*. É interessante percebermos que, nessa parte, o ethos discursivo flutua entre o ethos do *rapper* e o ethos do pregador, haja vista os enunciados finais, que mais parecem um conselho (“És responsável por tudo que cativar”), um convite a uma situação espiritual melhor (“Vamos ser feliz que o sofrimento já passou”), um pedido místico de purificação (“Queima todo ódio e rancor/ Queima o pé de breque que embaçou/Queima toda maldade na *Babylon*”).

4.2.6.2.2 Dimensão Experiencial

O ethos experiencial da cenografia inicial é azedo, mas esse não é o azedume irônico que costumamos ver nas canções até aqui analisadas; é, portanto, um azedo direto, pois os termos que ele usa para se referir ao coenunciador, no que parece ser um diálogo face a face, desqualificam-no diretamente. Tais termos são “vacilão”, “pé de breque” e “carrapato”. No entanto, esse ethos passa por uma suavização entre o caráter azedo e o plácido, este último é percebido no uso de algumas gírias, a exemplo, no verso “O ar gelou? É sem pressão”, em que percebemos que o enunciador diz ao seu já criticado coenunciador que ele vá com calma, de forma leve, ou seja, “sem pressão”.

Além disso, algumas gírias eufemizam a enunciação, soando pouco agressivas, como “a tripa do macaco que derruba a sua tora”, ou seja, o cigarro fino da erva natural tem efeitos mais positivos que o cigarro de maconha misturada com outras substâncias - vulgarmente conhecida como maconha prensada. Isso porque o enunciador está contestando o comportamento do coenunciador, contrapondo-o ao seu, que consiste em utilizar essa erva com propósito purificador. Assim, essa repreensão não parece estar sendo feita só para a contestação do comportamento do Outro, mas para, de algum modo, mostrar-lhe o que é o erro e o que é o acerto.

No segundo momento da canção, há menos informalidades. Além disso, o ethos desenvolve um caráter reverente e transcendental, haja vista solicitar permissão para cantar a sabedoria e os ensinamentos da religião Rastafári, demonstrando respeito por essa crença

“secular”. Assim, de forma mais amigável, ele faz um convite que reflete a crença rastafári: “Vamos ser feliz que o sofrimento já passou”. Isso suaviza o ethos azedo, além disso, de modo transcendental, ele invoca, por meio da expressão cristalizada dentro dessa crença (“Queima”), a purificação de tudo o que é mau: o ódio, o rancor, a maldade da *Babylon* e, inclusive, o “pé de breque que embaçou”.

4.2.6.2.3 Dimensão Ideológica

Em dimensão ideológica, há a defesa das identidades étnicas, característica também de um posicionamento de esquerda. A valorização da africanidade é representada pela menção ao movimento Rastafári, visto que essa crença inicia na Jamaica, por descendentes de africanos que foram levados para esse país, pela Inglaterra, com a finalidade de serem escravos. Essa filosofia religiosa tem motivação na figura de Haile Selassie I, condecorado imperador da Etiópia, em 1930, tornando-se um soberano negro em um país da África, colonizada em grande parte pela Europa. Por isso, foi considerado Jah⁴⁹ (Jeová) e teria vindo redimir seu povo e reuni-lo novamente no continente africano.

O termo que dá nome ao movimento vem do título que Selassie recebe em sua coroação, batizado, assim, de Tafari Makonnen, passa a ser chamado de Ras (em língua etíope, significa cabeça, chefe, príncipe) Tafari. Embora muitos seguidores da religião o vejam apenas como uma pessoa iluminada, e alguns historiadores o vejam de forma crítica em relação aos conflitos étnicos internos no país, muitos o consideravam Deus, principalmente pelo seu combate ao racismo.

Desse modo, Tafari Makonnen estaria articulando a libertação dos povos africanos do jugo da Babilônia branca. Segundo Redington (2011), os rastafáris adotaram como texto litúrgico a “Holy Piby”, uma bíblia oculta traduzida do amárico, segundo a qual essa Babilônia branca, ou seja, as potências imperialistas que subjogavam a África, seria destruída, e os israelitas retornariam à África. Por isso, a Babilônia é bastante referenciada nessa crença, e, nas canções de *reggae* - música difusora da doutrina rastafári -, a expressão cristalizada “Queima, Babilônia” é recorrente.

O *reggae*, também surgido na Jamaica, teve como principal ícone Bob Marley, o qual, por meio de sua música, disseminou as ideias da crença Rastafári. Dentre essas ideias, estavam a promoção da paz entre as pessoas, os hábitos alimentares baseados na ingestão de

⁴⁹ Em sua origem hebraica, Yah, que é a abreviação de Yahweh, ou seja, Jeová, Javé.

vegetais e de legumes, além da utilização da marijuana (maconha) como uma espécie de sacramento. Esse uso espiritualizado da maconha parece ser o que defende o enunciador da canção “Pé de Breque”. Isso porque, embora o enunciador da primeira parte esteja repreendendo outrem, o centro da sua crítica está no uso descomprometido da maconha (“vivência não tem pra sentir real sabor/ E nem transcender pro momento que ligou”). Além disso, o enunciador da segunda parte alude ao *reggae* e à valorização de todos os símbolos que a ele estão relacionados.

4.2.6.3 *Investimento em um código de linguagem*

O investimento linguístico dessa canção deixa transparecer as tensões que ocorrem na interlíngua, portanto, variedades da língua portuguesa são mobilizadas, termos de língua estrangeira são acessados e sentidos de expressões cristalizadas de discursos em concorrência são explorados. Sendo assim, percebemos que o plurilinguismo interno é bastante expressivo e marca diferenças enunciativas nos dois momentos da cenografia. Já o plurilinguismo externo é percebido em pontuais momentos nessa enunciação, apesar disso, ele é utilizado de maneira profícua, de modo que o que foi dito em outra língua, no que concerne à geração de sentido, só poderia ter sido dito na referida língua. Além disso, a interdiscursividade com o discurso literário e com o discurso religioso, que lança mão de expressões cristalizadas e arquitecões desses discursos, também é fomentadora dessa enunciação.

Em relação ao plurilinguismo interno, percebemos uma vasta utilização de gírias: “vacilão” (alguém que faz algo errado), “migué” (enganação), “ganha” (vencer), “bolou” (produzir um cigarro de maconha), “ligou” (iniciou o transe), “embaçar” (atrapalhar). Além disso, há expressões informais, como “sem pressão” (ausência de coerção), “tripa do macaco” (cigarro de maconha), “pé de breque” (aquele que atrapalha outrem). Esses usos ocorrem, principalmente, durante a repreensão, pois refletem uma realidade linguística divergente do registro formal da língua portuguesa, mas que conferem pertencimento do enunciador a um mundo ético relacionado à “quebrada”.

Essa utilização de vocábulos que revelam o “estatuto de signo de pertencimento” (MAINGUENEAU, 2008b) e marcam uma posição no campo discursivo da “quebrada” não é tão perceptível no segundo momento da cenografia, que equivale ao gênero canção, haja vista apenas a presença das expressões “criolo doido” (nome artístico inicial de Kleber Cavalcante

Gomes) e “pé de breque”. Isso corrobora a ideia de que há, nesse ponto da canção, uma mudança de enunciador e no tom da enunciação, haja vista a maneira como algumas construções sintáticas são elaboradas: com o uso da 3ª pessoa pelo enunciador para referir-se a si mesmo (“o *criolo* doido”) - afastando, assim, a subjetividade -; com polimento (“pede licença”) e com a flexão da 2ª pessoa do discurso (“*És* responsável”) - pouco frequente em contextos de informalidade.

Quanto ao plurilinguismo externo, percebemos a presença da palavra, em inglês, “*Babylon*” (Babilônia, em português), antiga civilização localizada na região da Mesopotâmia. Na bíblia, ela é descrita como uma cidade contaminada por todos os tipos de pecado e, por isso, é queimada, em sinal de purificação. Devido a esse episódio, as expressões “Queima, Babilônia” e “Babilônia em chamas” são muito recorrentes em canções de *reggae* - grande difusor do movimento Rastafári -, simbolizando, portanto, o desejo de purificação de todos os males. Assim, a referência explícita ao movimento Rastafári (“O *criolo* doido respeita o rastafári), a menção a essas expressões cristalizadas do *reggae* (“Queima todo ódio e rancor/ queima, o pé de breque que embaçou/ Queima toda maldade na Babyon”) e a grafia da palavra *Babylon*, em inglês - língua oficial da Jamaica, onde surgiu o movimento Rastafári -, ajudam a construir o ethos do artista dessa canção metadiscursiva.

Além das expressões cristalizadas do *reggae* que citamos acima, as quais suscitam o diálogo com o próprio discurso literomusical e também com o discurso religioso - levando-se em consideração que o movimento Rastafári é de cunho espiritual -; a interdiscursividade com o discurso literário também acontece e fica marcada pela intertextualidade no verso “*És* responsável por tudo que cativar”. Esse verso alude à seguinte passagem de um dos clássicos da literatura mundial, “O pequeno Príncipe”, de Antoine de Saint-Exupéry: “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas”. Portanto, esse verso pode ser compreendido como uma mensagem de reflexão sobre a responsabilidade que o indivíduo tem por aquilo que desperta em outrem.

A ideia concebida com essa intertextualidade se confirma com os versos que se seguem (“Quem plantou? Quem colheu? Que aguar?”), visto que o termo subentendido, o qual pode ser tomado por “aquilo que é cativado” e cuja função sintática é de objeto direto dos verbos “plantar”, “colher”, “aguar”, pode ser tanto as boas ações quanto a maconha. Assim, podemos entender que o indivíduo que cuida de todo o processo de cultivo da erva é responsável por ela e pelo modo como ela vai ser adquirida e consumida por outras pessoas, tendo em vista que “ser feliz, que o sofrimento já passou” é o objetivo desse consumo, ou seja, alcançar transcendência.

4.2.7 *Pegue Pra Ela*

Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nossa canção
 Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nova estação

Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nossa canção
 Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nova estação

Essa nave já vai partir
 E carrega uma multidão
 Essa nave já vai partir
 E carrega uma multidão

Pra cada toco dentro do eixo
 Quebra queixo dessa questão
 Pra cada louco fora do eixo
 Quebra queixo dessa questão

Toda indústria tem no comércio
 Seu ponto de reprodução
 Então, se pra cada ponto, processo
 E cada processo uma ação

Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nossa canção
 Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nova estação

Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nossa canção
 Pegue pra ela, menino, leve pra ela
 Conte pra ela dessa nova estação

Essa nave já vai partir
 E carrega uma multidão
 Essa nave já vai partir
 E carrega uma multidão

Pra cada toco dentro do eixo
 Quebra queixo dessa questão

Pra cada louco fora do eixo
Quebra queixo dessa questão

Toda cultura vira comércio
É o ponto de degradação
Então, se pra cada ponto, processo
E cada processo uma ação

4.2.7.1 *Investimento Cenográfico*

Inicialmente, a cenografia se desenvolve por meio de um diálogo monovocal no qual o enunciador solicita que o coenunciador leve algo (“a canção”) a uma terceira pessoa (“ela”). Além disso, o enunciador propõe que seu coenunciador exponha para esse terceiro o que foi produzido pelo enunciador, “a canção”, que parece ser fruto de novas experiências artísticas nesse “novo” tempo e lugar (“nova estação”). Levando-se em consideração que essa é uma metacanção, pois se refere a si mesma, podemos dizer que a cenografia dialogal faz suscitar a cena validada de divulgação e de comercialização realizada por um artista independente em festivais alternativos.

A referência metadiscursiva em “conte pra ela dessa nossa canção” faz com que o enunciador seja compreendido como o autor da canção em andamento, aliás, como um dos compositores dessa canção, visto que o pronome possessivo “nossa” indica mais de um autor. Esse fato se constrói de modo a suscitar uma situação bastante recorrente em festivais e em shows de bandas autorais independentes, principalmente em início de carreira, qual seja a da comercialização de CDs da banda a preço mais acessível e de objetos que trazem sua marca, como camisas, canecas, isqueiros, etc.; promovida pelos próprios artistas ou por coletivos de artistas. Tal formato tem por finalidade angariar fundos para o grupo musical, que, na maioria das vezes, não tem patrocinadores ou grandes produtoras subjacentes a seus trabalhos.

Esse contexto de comercialização independente é legitimado pelo que o enunciador vai desenvolvendo no seu discurso, principalmente nos últimos versos, em que alude, embora se utilizando de uma expressão explícita com letra minúscula, ao “Circuito Fora do eixo” (“Pra cada toco *dentro do eixo*/ Quebra queixo dessa questão/ Pra cada louco *fora do eixo*/ Quebra queixo dessa questão”). Essa alusão colabora com a construção do sentido porque tanto esse coletivo quanto a canção de Criolo mantêm uma relação que polemiza com a convencional indústria cultural, que é pautada na lógica de mercado, baseada

na oferta e na procura, ou seja, essa lógica transforma bem cultural em mercadoria. Sendo assim, poucos artistas são contemplados com a fama e com o reconhecimento, enquanto uma boa quantidade de artistas independentes não consegue visibilidade.

Na contramão dessa indústria, em 2005, surge o Circuito Fora do Eixo como uma alternativa para o mercado musical que, segundo sua visão, estava decadente, pois as vigentes verticalização e intermediação do processo se tornavam anacrônicas diante das possibilidades que a cultura digital em ascensão poderia trazer naquele momento. Esse circuito é o entrelaçamento de coletivos culturais, que abrangem formas diversas de expressão, como o audiovisual, o teatro, o cinema, etc. Inicialmente, era voltado para produções musicais que estavam fora do eixo Rio - São Paulo e trazia um modelo de negócio que dava visibilidade a grupos independentes em toda a extensão do território nacional.

Esse cenário de decadência das formas tradicionais do artista se articula com o mercado e a evolução rápida da cultura digital faz surgir também um novo tipo de artista, o artista-gestor (IRISARRI, 2017). Desse modo a sua atividade, que antes se restringia ao processo criativo, é acrescida de todas as fases do processo que a produção, gestão e divulgação de seu trabalho exigem. Levando-se em consideração que Criolo, por muitas vezes, esteve nos palcos de eventos organizados pelo Fora do Eixo, a cenografia acessa elementos que suscitam o ambiente de comercialização e de divulgação em eventos como os promovidos pelo Circuito Fora do Eixo.

A topografia, apesar de não marcar com exatidão geográfica o lugar de onde parte a enunciação, é referenciada duas vezes por meio de dêiticos de lugar: “*dessa*” (“dessa nova estação”) e “*essa*” (“essa nave já vai partir”). Ambos os referentes, “estação” e “nave”, mantêm relação entre si se partirmos da premissa de que estação é o lugar da chegada e da partida de meios de transporte rodoviários, ferroviários e, também, espaciais, como os veículos astronáuticos interplanetários, as famosas naves espaciais. No entanto, visto que a cenografia delinea-se em torno da divulgação de um trabalho por meios alternativos, tanto a nave quanto a estação parecem ser introduzidas na enunciação de forma metafórica.

Em outros termos, a nave pode estar simbolizando a ida a lugares, apesar de previstos como destino, pouco desbravados ou mesmo desconhecidos, ideia que é ratificada pelo sentido que uma nova estação dá ao contexto, isto é, antes não existia esse modo de navegar o desconhecido, mas, com a nova estação, passa a existir um novo lugar de partida. É interessante perceber ainda que, embora o enunciador apele ao menino - referente que edifica a representação de um público jovem para esse cantor -, a nave já está partindo e cheia, o que pode representar a boa adesão do público ao novo formato de mercado.

A repetição, quatro vezes, da estrofe inicial, que suscita um diálogo monovocal de divulgação e comercialização, corrobora ainda mais essa cenografia. No entanto, mais perto do fim da enunciação, a cenografia dialogal tem um momento de reflexão, pois, a partir do cenário inicial, o enunciador tece críticas ao mercado musical e também constrói reflexões sobre suas circunstâncias. Isso o enunciador faz por meio de uma enunciação declarativa, que não parece mais direcionada ao “menino” apenas, pois o que parece é que a instância com a qual ele se comunica agora é o público, refletindo a cenografia fundida com a cena genérica da canção (“essa nossa canção”).

4.2.7.2 *Investimento Ético*

4.2.7.2.1 Dimensão Categorical

No que se refere ao papel discursivo, o ethos, inicialmente, é o do pregoeiro, o qual, por meio de enunciados que, pelo modo como são utilizados, lembram pregões, (“Pegue pra ela” / “Leve pra ela”/ “Conte pra ela”), divulga seus produtos (“canção” e “nova estação”). Esse ethos se legitima pelo modo como constrói seu discurso com os verbos no imperativo, “*pegue*”, “*leve*” e “*conte*”; com o qualificativo “*nova*”, dado ao item que, como a canção, também deve ser divulgado, que é a estação; e com a repetição enfática da estrofe que contém esses referentes.

Além desse papel discursivo de pregoeiro, podemos dizer que o ethos também exerce o papel discursivo do cantor, haja vista a referência metadiscursiva (“essa nossa canção”), que faz coincidir cenografia e cena genérica. Essa flutuação entre ethos do pregoeiro e do cantor reforça a ideia de que, conforme Irisarri (2017), esse novo mercado musical faz surgir também um novo tipo de artista, que assume a responsabilidade por todas as etapas do processo de produção, gestão e divulgação de seu trabalho. Isso nos leva a concluir que o papel extradiscursivo desse ethos é o do artista independente, que precisa, além de produzir sua canção, divulgá-la.

4.2.7.2.2 Dimensão Experiencial

Em dimensão experiencial, o ethos recobre as características sócio-psicológicas do entusiasmo e do bom humor. Essas são qualidades recorrentes nas representações de

pessoas que tentam persuadir outrem a adquirir determinado produto ou aderir à determinada ideia. Nesse caso, temos um artista que quer divulgar seu trabalho e ter a adesão a uma alternativa nova para uma situação existente que não beneficia uma vasta gama de pessoas, qual seja o mercado musical tradicional (“Leve pra ela [...] nossa canção [...] nova estação”). O entusiasmo é fruto da insistência do enunciador para que o coenunciador leve o produto divulgado, no qual esse enunciador demonstra ter muita confiança. Essa confiança é fruto dos resultados que o produto já apresenta (“Essa nave já vai partir/ E *carrega uma multidão*”).

Outro fator que corrobora e é corroborado por esse ethos entusiasta é a utilização do *afrobeat* no experimentalismo sonoro que Criolo faz em “Pegue pra ela”. O *afrobeat* é de origem nigeriana e foi muito difundido por Fela Kuti, principal referência do gênero. Ele mistura estilos como o *jazz*, o *funk*, o *high life*, a música iorubá, entre outras vertentes melódicas que resgatam a cultura africana e afro-diaspórica. O caráter dançante e animado das batidas do *afrobeat*, portanto, está em consonância com o caráter entusiasta e bem-humorado do ethos.

O azedume, que é recorrente no ethos da maioria das canções desse álbum, aparece nesse ethos também, porém em poucos enunciados e de forma mais branda. É o que ocorre quando o enunciador se refere ao formato da indústria cultural tradicional (“Toda cultura vira comércio/ É seu ponto de degradação”). O ethos, portanto, não lança mão do recurso usual da ironia, pois ele diz explicitamente que a cultura se degrada com sua comercialização. Essa crítica é parte de uma problematização para a qual não parece ter uma solução, a menos que cada caso seja avaliado individualmente (“pra cada processo uma ação”): tanto o “toco” dentro do eixo quanto o “louco” fora do eixo são partes de um processo maior do qual é difícil se desmembrar, por isso é um “quebra-queixo” da questão.

Esse último fato lembra bem a figura do próprio Criolo, que, em 2011 disponibilizou seu disco “Nó na orelha” gratuitamente na internet, uma política que ele adota desde então. Apesar disso, ele tem sido muito criticado por outros *rappers* por, segundo esses, ter se “vendido” para a mídia e para o mercado fonográfico, fazendo música para agradar “playboy”. Desse modo, a flutuação reflexiva desse ethos encontra motivação nessa relação conflituosa entre artista e mercado musical. Inclusive, a própria proposta do Circuito Fora do Eixo já foi muito debatida pelas suas contradições.

4.2.7.2.3 Dimensão Ideológica

O ethos ideológico expressa opinião crítica ao modo capitalista de se gerir a relação com a cultura (“Toda cultura vira comércio/ É seu ponto de degradação”). Desse modo, a ideia defendida é que tanto quem está dentro do eixo, ou seja, dentro do mercado artístico convencional - o qual, devido ao uso do referente “toco”, pode ser compreendido como alguém que ainda está em início de carreira -; quanto quem está fora dele - o qual, devido ao referente “louco”, pode ser considerado um sujeito com coragem de se submeter ao improvável da vida de um artista alternativo -, são peças difíceis de desmembrar da indústria artística.

Dentro ou fora do eixo, a comercialização da cultura, embora necessária, pois é o processo de divulgação da obra do artista e seu modo de sobrevivência, é seu “ponto de degradação”. Essa relação conflituosa entre artista - principalmente se este é porta-voz de uma arte engajada e contrária a relações de dominação, como ocorre dentro do capitalismo - e o mercado inicia, segundo Irisarri (2017), na segunda metade do século XX:

No século XX, especialmente desde 1950, depois da Segunda Guerra Mundial e da massificação das mídias de comunicação, pode-se identificar a emergência de dois grandes paradigmas de como conceber as produções culturais. Por um lado, o setor privado ou mercado, baseado na geração de audiências ou públicos, entendidos como “consumidores”, no qual o conceito motor se funda na capacidade de compra, ou seja, na transformação dos bens culturais em mercadorias. Nessa concepção, o valor desses bens é determinado na própria dinâmica de oferta e demanda no mercado, assumindo a forma do valor de troca. Por outro lado, na produção cultural em nível de Estado, o valor reside na capacidade de gerar uma identidade nacional, de educar através da cultura aos seus cidadãos e, mais recentemente, vinculado ao conceito de desenvolvimento. (IRISARRI, 2017, 20-21).

Assim, embora os subsídios do Estado para a promoção da cultura sejam uma alternativa para o mercado de cultura privado, eles nem sempre conseguem abranger todo artista. É o caso dos artistas independentes que entram para o Circuito Fora do Eixo e esperam pelos editais culturais do governo e pelo patrocínio de empresas parceiras, mas não conseguem recursos suficientes para continuar a carreira. Da mesma forma, nem todo artista que é agraciado pelo mercado e, por consequência, cerceado por ele, é completamente desprovido de seu viés ideológico. Por isso que “Para cada ponto um processo/ e pra cada processo uma ação”, ou seja, esse é um diálogo complexo e deve ser avaliado caso a caso, pois nem sempre quem está na mídia perdeu a capacidade de desenvolver uma identidade crítica, que é o caso do próprio Criolo.

4.2.7.3 *Investimento em um código de linguagem*

Nessa canção, os recursos de linguagem mais visíveis são os que refletem a esfera de atividade comercial, como as sequências injuntivas (“Pegue”, “leve”, “conte”). Elas legitimam, portanto, o diálogo de divulgação e o ethos entusiasta. A repetição dos versos que suscitam essa atividade comercial também reforça essas categorias de análise, visto o efeito de insistência que elas imprimem à enunciação, também muito similar a enunciações de divulgação e comercialização.

Em relação aos mecanismos semânticos da linguagem, podemos citar a utilização de metáforas que podem ser consideradas marcas do plurilinguismo interno, pois algumas delas conferem caráter informal ao texto, por exemplo, o termo “quebra-queixo” (“quebra-queixo dessa questão”), que tem o sentido de algo difícil de ser resolvido, e o termo “toco”, que pode se referir a algo ainda pouco desenvolvido. No entanto, a metáfora com os termos “nave” e “estação” (“Essa nave já vai partir/ E carrega uma multidão”) dá um caráter mais literário ao texto, pois constrói uma realidade ficcional que é lugar-comum na esfera artística, qual seja a de uma viagem por novos mundos dentro de uma nave espacial, o que dialoga bem com o tema desenvolvido na canção.

4.2.8 *Plano de Voo*

E por mais que eu tente explicar, não consigo
 De tornar concreto abstrato que só eu sinto
 É como se eu ficasse aqui nesse cantinho
 Vendo o mundo girar no erro abusivo
 Ambulância sem maca, Caravan Diplomata
 Golzin rebaixado, Orbital 17 " de tala larga
 Zé Povinho é a praga, bicho da seda não é a traça
 Traça quem quer a seda e o bicho da seda maltrata
 Golpe de bumerangue, não é Tang
 Cada coração é um universo e ainda tem que bombar o sangue
 De cada mente pensante desse meu país insano
 Num barraco de favela fermentar sonho com pranto
 Do monstro que se constrói com ódio e rancor
 A cada gota de bondade uma de maldade se dissipou
 Várias fitas... Eis uma definição pra vida
 Dos mistérios da Ilíada, daí segredo: A biqueira é forquilha
 O gostoso do inverno, tio
 É fazer rolê sem passar frio
 A mão, a mente, o gatilho, a favela chora seus filhos
 Sem GPS pra vitória, cada um faz seu destino

A vida é ritual, parto no meio do mundo a sós num salto intenso
 Denso contraste do firmamento ao asfalto
 Plana alto até pousar na carne e flertar com o veneno

Que espanca uma mente fraca e arranca essas mão do remo
 Mesmo buscando o pleno, tantos erros ao transcender
 Há um jogo pra abdicar e um fogo pra acender
 Aponto as sobras de amor pra extinguir o medo das cobras
 E envio cedo as palavras por não ser tarde pras obras
 Ao justo a sábia sorte que não leva a alma à morte
 Quando fraco que és forte, tudo aponta o Norte
 Quando se pode enxergar além do que se vê, amplitude
 Virtude vital já que o mal dessa paisagem ilude
 Distante como um vizinho, te lembro do ninho
 Onde o amor expresso é chaga viva, gesto é mais que o pergaminho
 Voe, e que todo vento a bem te soe ao descobrir
 A natureza da Centelha Divina que existe em si
 Desato o nó da trama, enterra a discórdia no abraço
 Arrebata os peito de bronze por trás das barra de aço
 Se renda e entenda o que ataca, a cegueira amola a faca
 Da má lida com a existência, faz a luz da essência opaca
 E nas crianças o brilho tá, olho lá que é pra enxergar
 Agregar o meu viver o que devemos preservar
 Rumo ao amor! Não importa qual caminho trilhe
 Não se ilhe, sonho que se sonha junto é o maior louvor

Amem.

4.2.8.1 *Investimento cenográfico*

A cenografia faz suscitar, em muitos momentos, os diálogos cristalizados entre um jovem e um sábio, muito presentes nos gêneros fábula, parábola e alegoria. Isso porque há a interlocução entre um jovem e um homem mais experiente, cujas vivências pessoais são ensinadas em forma de conselho e a quem o jovem se refere como “tio”- expressão utilizada coloquialmente, na quebrada, para indicar de forma respeitosa pessoa mais velha com quem não se tem relação de proximidade. Essa interlocução é marcada pela mudança de turno de fala; trata-se, portanto, de uma canção dialogal polivocal. O enunciador jovem, que expressa seus sentimentos em estado de ânimo angustiado, tem a interpretação feita por Criolo, em seguida, na segunda parte da canção, o enunciador que aconselha é interpretado pelo *rapper* Síntese.

A enunciação inicial, cujo enunciador vamos chamar de enunciador 1, além da cenografia de diálogo entre o jovem e o conselheiro, também suscita a situação de uma conversa entre o paciente e seu terapeuta, na qual o paciente é estimulado a falar sobre suas

emoções e tentar racionalizá-las, dando-lhes materialidade a partir de situações corriqueiras. Isso é exatamente o que o enunciador 1 faz: “*E por mais que eu tente explicar/ Não consigo te tornar concreto o abstrato que só eu sinto/ É como se eu ficasse aqui nesse cantinho/ Vendo o mundo girar num erro abusivo*”. A partir daí, ele vai exemplificando situações do cotidiano que contribuem para o seu estado emocional, muitas vezes sem coesão sequencial, o que reflete o fluxo de pensamento do enunciador e exprime a sua sensação de angústia e de perturbação.

O enunciador 1, além de angustiado, parece se sentir perdido diante do caos do mundo, que gira em “erro abusivo”. Por isso, na mudança de turno de fala, o enunciador que vamos chamar de enunciador 2 parece produzir um discurso que se aproxima de um conselho ao enunciador 1, o que é corroborado pela recorrência de verbos no imperativo: “*Plana alto*”, “*voe*”, “*se renda*”, “*entenda*”, “*amem*”. Porém, essa cenografia de conselho assume características também de uma pregação espiritual sobre a vida, visto a forma de enunciar do enunciador 2. Ele começa seu discurso definindo o que é a vida, em seguida, por meio de metáforas e imagens antitéticas- o que é comum em pregações-, incentiva seu enunciatário, representado pela segunda pessoa (“*te lembro do ninho*”; “*a bem te soe*”; “*fraco que és forte*”), a buscar por transcendência. Ele evidencia, assim, os contrastes entre o “asfalto” e “o horizonte”, ou seja, entre o plano terreno, que é corruptível, e o plano transcendental, alcançado por intermédio do amor. À medida que vai aconselhando e dizendo o que deve ser feito para adquirir a “sábia sorte” destinada ao justo, isto é, uma vida venturosa, ele também abençoa seu coenunciador (“*A bem te soe*”).

É importante ressaltar que essa canção faz uma referência direta à música “Plano de voo” (1975), de Luiz Gonzaga Jr, o Gonzaguinha. Na canção de Gonzaguinha, o enunciador fala sobre a travessia das aves de arribação, aquelas que migram em bandos durante o inverno e vão “em busca da quente luz do sol”. Assim, ele faz uma reflexão sobre os perigos que elas sofrem no percurso à procura de condições melhores. Sobre esses perigos, ele cita:

Voando sempre em bando sobre os perigos desse imenso
mar azul
Da arma oculta no capinzal quantos? Quais escaparão
Do olho, dedo no gatilho, do engodo
(O apito chama a atenção)
Do laço, arapuca, armadilha

Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão
 Voar se possível.....
 Mar azul

Na canção “Plano de Voo”(2014), de Criolo, o autor mantém uma relação intertextual não apenas com o título da canção de Gonzaguinha, mas com o terceiro e o quarto versos do trecho acima. Vejamos:

A mão, a mente, o gatilho, a favela chora seus filhos
 Sem Gps pra vitória, cada um faz seu destino

Explicitamente, a intertextualidade acontece com a repetição da palavra “gatilho”, além disso, por relação metonímica, as palavras “mão”, na Canção de Criolo, e “dedo”, na canção de Gonzaguinha, reiteram os obstáculos que podem atrapalhar a travessia tanto dos filhos da favela quanto das aves de arribação. Esse perigo externo é violento e fatal. Percebemos, desse modo, que ambas as canções figurativizam ideia similar, qual seja a da mudança de um estado situacional ruim para outro melhor, porém o percurso de um para outro é difícil, perigoso, e nem todos conseguem concluí-lo.

Na canção de Gonzaga, as aves mudam em direção à luz do sol, mas, apesar de estarem buscando um lugar melhor, “onde agora o campo explode em flor”, vai haver armadilhas, armas e arapucas no caminho, por isso, o enunciador se questiona algumas vezes sobre quais das aves conseguirão prosseguir.

Na canção de Criolo, o enunciador 1 expressa seu descontentamento com o mundo e com as nefastas consequências para as pessoas que moram nas favelas, das quais ele representa a voz e que, por não saberem a direção a que seguir na vida, vão se sujeitando aos caminhos que surgem, os quais nem sempre são lícitos e benéficos para eles, mas são os disponíveis naquele contexto de exclusão social. Vendo a descrença do seu coenunciador, o enunciador 2 tenta induzi-lo a uma mudança que deve se dar por meio da transcendência: “Plana alto até pousar na carne e flertar com o veneno”. Porém essa mudança de perspectiva do plano terreno para o plano transcendental, representados pela oposição entre “asfalto” e “firmamento”, como na canção de Gonzaguinha, também não é simples, pois o contato com a corrupção do plano terreno pode influenciar uma pessoa de “mente fraca” a sair da condução da sua própria vida. Ademais, ele reitera que há muitos “erros ao transcender”, mesmo quando há boa vontade de buscar “o pleno”, o que corrobora a ideia de que há obstáculos na mudança.

Assim, o título plano de voo, em ambas as canções, suscita a busca por uma estratégia de travessia para se chegar a um destino, tal como fazem os pilotos de aeronaves. Apesar de usar representação metafórica diferente da utilizada na canção de Criolo, a canção de Gonzaguinha alude a uma cenografia de ensinamento, como nas fábulas. Desse modo, o resgate intertextual dessa canção corrobora a ideia de que a canção de Criolo desenvolve uma cenografia dialogal de aconselhamento e pregação, pois dá vazão ao ensinamento metaforizado na canção de Gonzaguinha. Essa cenografia de aconselhamento e pregação fica mais marcada quando o enunciador 2 mostra o meio de conseguir uma boa orientação para o percurso de mudança, o amor. Tal sentimento seria uma espécie de fórmula que deveria ser utilizada coletivamente, como faziam as aves que voavam em bandos, além disso, deveria ser destinado aos cuidados com as crianças, indicando que as novas gerações poderiam ter destinos melhores. A final, isso se comprova quando o enunciador 2 prega: “Amem”.

4.2.8.2 *Investimento ético*

4.2.8.2.1 Dimensão Categorical

O papel discursivo do ethos desenvolvido pelo enunciador 1 está relacionado ao ato de expressar e expurgar sentimentos. É interessante destacar que, embora a cenografia faça suscitar os emblemáticos diálogos entre um jovem e um sábio, principalmente pela postura do enunciador 2, que será desenvolvida posteriormente, o enunciador 1 não assume nitidamente características de alguém que esteja em situação de aprendizagem. Na verdade, ele desenvolve um ethos categorial mais próximo de alguém que está desabafando e tentando materializar seus sentimentos para alguém com quem estabelece uma relação de respeito, apesar de aparentar pouca proximidade, haja vista a utilização do termo “tio”.

Já em caráter extradiscursivo, o ethos categorial desse enunciador 1 pode ser assimilado como o de um indivíduo brasileiro, muito provavelmente residente em regiões mais pobres da cidade, como favelas. Isso porque ele se refere ao Brasil como seu país: “esse *meu país* insano”; além disso, descreve o cenário de descaso com a favela, citada duas vezes na canção: “Num barraco de *favela*”; “a *favela* chora seus filhos”. Nessa descrição, ele mostra, por exemplo, o contraste no trato com a saúde, pois apesar de toda a tecnologia e a inovação do século XXI, as ambulâncias ainda são carros da década de 1980 do século

passado, as Caravans Diplomatas⁵⁰, e não possuem os equipamentos básicos necessários, como as macas.

O enunciador 2, por sua vez, desenvolve papel discursivo de conselheiro e pregador, pois, em resposta ao que foi dito pelo enunciador 1, ele dá conselhos baseados em sua experiência de vida, as quais culminaram na sua espiritualidade. Ele aconselha seu coenunciador sobre o que deve ser feito para alcançar “a sábia sorte” destinada aos justos e se livrar da “má lida com a existência”. O pregador é aquele que faz admoestações e que faz oração, ou seja, é o orador sacro, sendo assim, outro aspecto discursivo que reitera o caráter de pregador desse ethos é a afirmação, muito recorrente no discurso de pregadores, de que o seu instrumento de admoestação é a palavra, a partir da qual os fiéis serão impelidos a praticar boas obras (“e envio, cedo, as palavras, por não ser tarde pras obras”). Além disso, como em toda pregação, na sua, há um objetivo espiritual a ser alcançado, um devir, que é o amor como solução para a humanidade: “Aponto as sobras de amor pra extinguir o medo das cobras”; “te lembro do ninho/ Onde o amor expresso é chaga viva”; “Rumo ao amor”; “Amem”.

O aspecto categorial extradiscursivo do enunciador 2 é difuso, mas o que podemos afirmar é que ele anda pelo mundo num “laudo intenso”, o que dá indício de esse ethos categorial ser o de um andarilho que já passou por muita dificuldade na vida, inclusive cometendo erros (“tantos erros ao transcender”), até chegar ao estado de espiritualidade em que se encontra. Esse andarilho desenvolve o ethos categorial do sábio, pois assume uma postura de sabedoria sobre a vida e a repassa ao coenunciador de forma indireta e enigmática, por meio de metáforas e metonímias, por exemplo, quando fala em “medo de cobras”, “peitos de bronze” e “barras de aço”, etc. Podemos, ainda, acrescentar que esse ethos categorial tem características de indivíduos religiosos, pois tem conhecimento das passagens bíblicas.

4.2.8.2.2 Dimensão Experiencial

Em dimensão experiencial, o ethos do enunciador 1 é angustiado, descontente e, por isso, azedo em suas críticas. Sua angústia é perceptível quando ele tenta explicar com palavras a sensação que a observação do mundo em “erro abusivo” lhe traz, mas afirma que não o consegue, o que fica sugerido também no seu modo de enunciar, pois ele introduz vários referentes sem fazer uma mediação conectiva entre eles, como se estivesse simulando o fluxo de pensamento. O pensamento em fluxo, na maioria das vezes, não se manifesta de

⁵⁰ Carro da Chevrolet, da década de 1990, considerado top de linha.

forma organizada e pode se apresentar a partir de uma avalanche de imagens, o que o aproxima da realidade circundante ao enunciador 1, que também é caótica.

O caráter azedo do enunciador 1 é perceptível tanto nas denúncias que faz da sua realidade quanto nas construções subversivas que faz do discurso do Outro. Assim, em enunciados como “bicho da seda não é traça/ Traça é quem quer a sede” e “Golpe de bumerangue, não é Tang”, por exemplo, que usam a construção negativa, o enunciador 1 subverte o discurso do consumo inconsciente, que prejudica a natureza, e o discurso que incentiva o uso indiscriminado de drogas. Esse tipo de construção também ocorre em “O gostoso do inverno, tio, é fazer role sem passar frio”, assim, o discurso elitista que defende que fazer passeios no inverno é prazeroso é contestado, ficando subentendido que isso só se torna verdade se chega a todo cidadão, inclusive aos que não têm teto ou nenhuma proteção social.

Em relação ao enunciador 2, ele começa sua enunciação definindo a vida como um ritual, imprimindo a ela um caráter transcendental. Em seguida, há a ambiguidade na utilização da palavra parto, que pode ser apreendida tanto como verbo conjugado em 1ª pessoa, que, como vimos, dá ao enunciador 2 características de andarilho, quanto como substantivo, o que confere ainda mais caráter metafórico à vida. Esse olhar que desnaturaliza a realidade se liga a uma postura religiosa, por isso, podemos afirmar que o ethos experiencial é do indivíduo religioso.

Como explanado em outras canções desse álbum, o interdiscurso com o discurso religioso é recorrente. Costa (2001), baseando-se na proposta de Orlandi (1987) sobre o discurso religioso, a qual distingue marcas de discurso religioso e propriedade religiosa do discurso, faz menção ao uso de uma forma semântica que traduz a ausência de reversibilidade desse discurso, ou seja, a não interação discursiva entre o plano terreno e o plano divino. Essa forma semântica é a antítese, assim, segundo o autor:

Chegamos então às marcas do discurso religioso como resultado de suas propriedades. Uma vez que é propriedade do discurso religioso a instauração de dois planos não-reversíveis, é marca decorrente disso o uso de antíteses, forma semântica correspondente à assimetria: morte/vida, trevas/luz, mentira/verdade, dúvida/fé.(COSTA, 2001, p. 109).

Assim, o ethos do enunciador 2 é de estilo religioso, pois faz emergir, em seu discurso, por meio de imagens antitéticas, a relação assimétrica que o discurso religioso suscita, como por exemplo “firmamento”/“asfalto”, “plana alto”/“pousar”, “buscar o pleno”/“cometer erros ao transcender”, “fraco”/“forte”, etc. Além disso, mesmo não trazendo citação direta das cenas bíblicas, há uma impregnação de menções indiretas a esse arquitepo em sua

fala, como vimos no tópico sobre o investimento linguístico. Essa sugestão indireta de religiosidade também é percebida no uso das ambiguidades em “a bem te soe” e “amem”, que foneticamente lembram os sintagmas cristalizados “te abençoe” e “amém”, o que contribui para que o seu ethos experiencial seja incorporado como religioso no sentido que apresentamos.

A religiosidade traz intrínseco ao ethos experiencial do enunciador 2 a austeridade, por isso, não há jogos de ironia ou uso de gírias em seu discurso; a complacência - o que se percebe é o ethos de alguém que quer ajudar outrem - e a boa vontade - característica almejada por diversas religiões -, visto que ele pratica algumas ações que abrem os caminhos do seu coenunciador, como marcam os verbos no imperativo “aponto”, “envio”, “lembro” e “desato”. Somado a isso, podemos afirmar que esse ethos fala de modo amigável, como “um vizinho”, cuja distância é suficiente para a ajuda não ser impositiva: “Distante como um vizinho, te lembro do ninho/ Onde o amor expresso é chaga viva e o gesto é mais que o pergaminho”.

4.2.8.2.3 Dimensão Ideológica

Em dimensão ideológica, podemos dizer que o enunciador 1 critica o modo de vida capitalista, principalmente porque desvela as contradições ou, em suas próprias palavras, o “erro abusivo” proveniente das desigualdades sociais, como o sucateamento do sistema público de saúde, a violência na favela, o aliciamento do tráfico de drogas, etc. Além disso, há a crítica ao consumo inconsciente, como descrito nos versos em que ele desaprova a exploração do bicho da seda: “Traça é quem quer a seda e ao bicho da seda maltrata”. Essa construção discursiva também pode se referir ao trabalhador que é explorado no sistema capitalista, visto que ele pode ser comparado ao bicho da seda, que é induzido a produzir em grande quantidade para poder atender à demanda humana, mas ainda assim é visto como traça, da mesma forma que o trabalhador pobre é estigmatizado dentro desse sistema.

Além disso, esse ethos sugere a degradação do meio urbano da favela, no qual se fermenta “sonho com pranto”, por causa dos sofrimentos diários. Uma das consequências disso é o envolvimento dessas pessoas com a violência e com a criminalidade. Por isso, a favela “chora seus filhos”, que morrem pela mão no gatilho, o que pode ser associado à violência policial ou à violência produzida pelo envolvimento com o comércio ilegal de

drogas. Desse modo, duas ideias podem ser inferidas, principalmente pela conclusão a que chega o enunciador 1, de que “Sem GPS pra vitória, cada um faz seu destino”.

A primeira é a defesa de um ponto de vista com certo determinismo social, no que diz respeito à liberdade humana. A miséria e a pobreza são responsáveis pela degradação moral do homem, assim, atitudes violentas são justificadas pelo tipo de relação que o indivíduo tem com o espaço degradado. Em um ambiente em que a biqueira⁵¹ é uma alternativa de vida bastante comum, o envolvimento com esse tipo de crime se banaliza, revelando como a realidade externa ao indivíduo age coercitivamente sobre sua conduta.

A segunda é a postura crítica ao racionalismo pós-iluminista, pois diante de toda essa conjuntura degradante do espaço urbano da favela e de todo tipo de desventura sofrida por seus habitantes, a universalização da liberdade e dos direitos, proposta desde o Iluminismo, não consegue, de fato, abranger essa população. Por isso, cada um traça o seu próprio destino, porque não tem orientação nem terrena, cujos representantes seriam o Estado e as leis, nem transcendental, visto que a crença na ciência e nas leis desde esse período histórico do pensamento universal surge do esgarçamento dos construtos místicos.

Na mesma égide dessa opinião, está a dimensão ideológica do ethos do enunciador 2, que retoma os construtos místicos, desvalorizados em um mundo racionalista, os quais surgem, em sua enunciação, como solução para o caos da vida desses renegados. Como vimos, o ethos experiencial desse enunciador corrobora essa ideia, pois assume uma postura religiosa não necessariamente cristã, apesar de algumas alusões a cenas bíblicas, que transcende o pensamento materialista e enxerga “além do que se vê”.

4.2.8.3 *Investimento em um código de linguagem*

A tensão entre as variedades da língua também está presente nessa canção. O plurilinguismo interno é percebido no arranjo que o enunciador 1, por exemplo, faz entre o uso do registro informal, repleto de gírias ligadas ao mundo ético de um indivíduo que vivenciou a realidade social na periferia, e o uso de termos de uma realidade mais academicista, portanto formal, como os vocábulos “pranto” e “dissipou”.

Um exemplo da linguagem relacionada à realidade do indivíduo da quebrada é a expressão “golzinho rebaixado”, que, com as características específicas de orbital 17 e tala

⁵¹ Termo utilizado para se referir aos lugares, nas periferias, que comercializam ilegalmente drogas, também chamados de “boca de fumo”.

larga, suscita um enunciador que conhece de carros ou pelo menos desse modelo específico. Durante os anos 1990 era comum a prática de “pegas” com carros rebaixados, e esse virou um símbolo de ostentação entre jovens. Além disso, algumas dessas gírias estão relacionadas ao uso e comercialização de drogas, como “Golpe de bumerangue”, que é uma expressão para se referir a sensação causada pelo uso do LSD, e “biqueira”, que alude ao local de comercialização de drogas. Não são apenas as seleções lexicais que dão conta do investimento em um código de linguagem nessa canção, podemos comentar também o modo de coesão dos enunciados, que suprime conectivos e que reflete o fluxo de pensamento do enunciador 1, ao tentar concretizar seus sentimentos, o que reforça a coloquialidade da cenografia dialogal.

O plurilinguismo externo pode ser percebido nos versos “A vida é ritual, parto no meio do mundo a sós, num *laudo* intenso”, em que a palavra “laudo”, no contexto da canção, aproxima-se do seu sentido etimológico. Laudo, em latim, vem do verbo *laudare*, que significa louvar, elogiar, exaltar. Posteriormente, a palavra laudo assumiu sentido jurídico, passando a ter valor também de documento técnico. Levando-se em consideração a cenografia de ensinamento e pregação, esse vocábulo parece assumir o sentido etimológico de louvação.

No discurso do enunciador 2, há encenação de discursos constituintes, os quais, segundo Costa (2001, p. 113), “movem-se numa travessa entre as línguas”, o que significa dizer que as produções resultantes de suas atividades discursivas estão intimamente relacionadas a um modo de dizer consagrado, mas não estanque. Desse modo, na enunciação 2, os discursos religioso e filosófico se inter cruzam numa relação de equivalência, na qual alguns usos linguísticos atendem às necessidades referenciais de ambos. No caso do discurso religioso, ainda conforme Costa (2001), a movimentação interlinguística se intensifica mais, pois as tradições arqui-enunciativas e as necessidades heteroconstituintes exercem grande influência nessa produção discursiva. É por isso que textos bíblicos, por exemplo, considerados sagrados, “supõem não apenas conteúdos, mas também uma forma linguística”. (COSTA, 2001, p.113)

Assim, os vocábulos, as referências arqui-enunciativas ao texto bíblico e a textos mitológicos, além do acesso ao latim - considerado a língua da igreja católica -, são influência do discurso religioso. Palavras como “firmamento”, no sentido de lugar onde habita o bom e o divino; “carne”, no sentido que a opõe a espírito; “justo”, em oposição a pecador; “alma” no sentido de espírito; “mal”; “virtude”; “chaga”; “discórdia”; etc. são comumente utilizadas nos textos religiosos cristãos.

Além disso, algumas alusões ao arquitepo bíblico também são recorrentes. Em “Ao justo, a sábia sorte que não leva a alma à morte/ Quando *fraco* que és *forte*, tudo aponta o

norte”, por exemplo, há uma referência ao que está escrito em II Coríntios 12,10⁵²: “Porque quando estou *fraco* então sou *forte*”. Desse modo, há uma colaboração de sentido entre os textos, o que implica na legitimação da cenografia de conselho e pregação, pois da mesma forma que Paulo ensina à igreja que as pessoas devem se fortalecer em Cristo durante os períodos de adversidade e, portanto, de fraqueza na fé, o enunciador 2 afirma que seu coenunciador, por ser fraco, é forte, isto é, por se encontrar num momento de profunda descrença do mundo e de desorientação, ele deve buscar força naquilo que é transcendente.

Outro exemplo disso é a bênção que o enunciador 2 profere ao seu coenunciador e a expressão do desejo de que ele descubra a “*natureza da Centelha Divina* que existe em si”. Em muitas passagens bíblicas, é falado sobre a natureza divina do homem, como em II Pedro 1,4⁵³: “[...] que por elas vocês se tornassem participantes da *natureza divina* e fugissem da corrupção que há no mundo, causada pela cobiça”. Nessa escritura, Pedro opõe natureza divina à corrupção, da qual o homem deve fugir. A mesma oposição, como vimos no tópico anterior, é discursivizada pelo enunciador 2, que propõe uma mudança transcendental, opondo dois planos, representados pelo “firmamento” e pelo “asfalto”, legitimando, assim, a cenografia de aconselhamento e pregação.

É interessante perceber que a expressão “Centelha Divina” está grafada com letra maiúscula para fazer referência a um conceito da filosofia estoica, o conceito de *Pneuma*, que é uma palavra em grego antigo que significa “respiração”. Segundo os estoicos, a *Pneuma* era o sopro da vida ou, em outras palavras, o princípio ativo que gera o ser e organiza o universo, pois o universo é divino, e o homem é uma centelha desse universo para o qual retornará.

A tensão entre o discurso filosófico e o religioso dá à enunciação 2 ainda mais caráter transcendental. No caso do discurso filosófico, que tem seu berço na Grécia Antiga, devido às necessidades heteroconstituintes próprias ao discurso constituinte, dialoga com a religiosidade desse período antigo, por isso a presença da mitologia grega é recorrente na elaboração de seus conceitos. Nessa canção, por exemplo, o mito que envolve a trama das moiras⁵⁴ é aludido para suscitar a ideia de que aquilo que estava impedindo a fluidez do destino foi retirado pelo enunciador: “Desato o nó da trama, enterra a discórdia no abraço”. Na mitologia, as moiras eram três irmãs que fabricavam e teciam o fio da vida dos indivíduos e, assim, determinavam o destino dos deuses e dos homens.

⁵² “Por isso sinto prazer nas fraquezas, nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias por amor de Cristo. Porque quando estou *fraco* então sou *forte*”.

⁵³ “Dessa maneira, ele nos deu as suas grandiosas e preciosas promessas, para que por elas vocês se tornassem participantes da *natureza divina* e fugissem da corrupção que há no mundo, causada pela cobiça.”

⁵⁴ Na mitologia grega, eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos.

Corroborando essa tensão entre esses discursos, em alguns momentos, a utilização de trocadilhos, que geram ambiguidades na enunciação, ofusca o pertencimento direto da enunciação ao discurso religioso. Isso ocorre quando o enunciador 2 utiliza a expressão “a bem te soe”, que foneticamente se assemelha a “te abençoe” e, ao final, em que ele utiliza o verbo amar no imperativo, “amem”, o qual, por estar no verso final, após a melodia encerrar, assemelha-se, além de gráfica e foneticamente, ao sintagma cristalizado do discurso religioso “amém”.

4.2.9 *Duas de Cinco*

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou

É o cão, é o cânhamo, é o desamor
É o canhão na boca de quem tanto se humilhou
Inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor
E cocaína é uma igreja gringa de Le Chereau
Pra cada rap escrito
Uma alma que se salva
O rosto do carvoeiro
É o Brasil que mostra a cara
Muito blá se fala
E a língua é uma piranha
Aqui é só trabalho, sorte é pras crianças
Que vê o professor em desespero na miséria
Que no meio do caminho da educação havia uma pedra
E havia um pedra no meio do caminho
Ele não é preto véi
Mas no bolso leva um cachimbo
É o Sleazestack
Zóio branco, repare o brilho
Chewbacca na penha
Maizena com pó de vidro
Comerciais de TV
Glamour pra alcoolismo
E é o kinect do XBOX
Por duas buchas de cinco

Chega a rir de nervoso
Comédia, vai chorar

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco Califórnia azul

Faço uma mandinga pro terror
E vou

E eu fico aqui pregando a paz
E a cada maço de cigarro fumado
A morte faz um jaz entre nós
Cá pra nós, e se um de nós morrer
Pra vocês é uma beleza
Desigualdade faz tristeza
Na montanha dos sete abutres
Alguém enfeita sua mesa
Um governo que quer acabar com o crack
Mas não tem moral pra vetar
Comercial de cerveja
Alô, Foucault
Cê quer saber o que é loucura
É ver Hobsbawm
Na mão dos boy
Maquiavel nessa leitura
Falar pra um favelado
Que a vida não é dura
E achar que teu 12 de condomínio
Não carrega a mesma culpa
É salto alto, MD
Absolut, suco de fruta
Mas nem todo mundo é feliz
Nessa fé absoluta
Calma, filha, que esse doce
Não é sal de fruta
Azedar é a meta
Tá bom ou quer mais açúcar?

Chega a rir de nervoso
Comédia vai chorar

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou

Compro uma pistola do vapor
Visto o jaco califórnia azul
Faço uma mandinga pro terror
E vou

A canção “Duas de Cinco” inicia com o *sample* do refrão de “Califórnia Azul” (“Compro uma pistola do vapor / Visto o jaco Califórnia azul/ Faço uma mandinga pro terror/ E vou”), canção de Rodrigo Campos, músico da mesma geração de Criolo e que também canta fatos da vida urbana. Esse *sample* exerce, na canção “Duas de cinco”, tal qual na canção original, a função de refrão e, nele, a cenografia é a narração de um planejamento de ações sequenciais que o enunciador fará: comprar uma arma de um “vapor”- termo utilizado para designar garotos jovens que fazem o transporte de drogas e de outras mercadorias ilícitas -, vestir um traje que o ajude na sua não identificação e invocar proteção mística para que sua empreitada dê certo. Apesar de, na canção original, essa cenografia ter outro contexto, qual seja o da preparação de um jovem para enfrentar o namorado da menina de quem gosta; na presente canção, essa preparação parece estar relacionada ao cometimento de um ato criminoso, o qual se justifica em um contexto de tráfico de drogas.

Embora a enunciação no *sample* seja em 1ª pessoa do singular (“[Eu] compro”, “[Eu] visto”, [Eu] faço, “[Eu] vou”) e, no resto da canção, seja utilizada a mesma pessoa do discurso (“Eu fico aqui pregando a paz”), acreditamos que o *sample* é a cenografia de um relato e está encaixada (COSTA, 2012) à cenografia principal, cenografia dialogal monovocal, que, por meio da metadiscursividade presente no texto (“Pra cada *rap* escrito” e “Eu fico aqui *pregando a paz*”), percebemos ser equivalente à cena genérica. Isso porque o que se desenvolve nessa cenografia dialogal não parece dar continuidade ao relato inicial, mas comentá-lo.

A metadiscursividade explica também as flutuações em relação ao coenunciador, que não é marcado por um único referente. Desse modo, ele é coletivizado (“pra *vocês* é uma beleza”), é singularizado (“E achar que *teu* 12 de condomínio não carrega a mesma culpa”) e é especificado, porém aparecem duas especificações diferentes: “Foucault” (“Alô, *Foucault*”) e “filha” (“calma, *filha*, que esse doce não é sal de fruta”). A primeira, embora seja direcionada a uma figura virtualizada no contexto de enunciação, o sociólogo Foucault, serve a um propósito comunicativo de mostrar indignação com a situação expressa. Já a segunda, pode referir-se a um coenunciador real, presente no contexto enunciativo.

Essa flutuação pode ser compreendida pela metadiscursividade porque suscita a comunicação entre o *rapper* e sua plateia, constituída de indivíduos diversos, dentre os quais há os que têm em comum o não pertencimento ao espaço cujas desventuras são retratadas pelo enunciador. É interessante ressaltar que, depois que foi agraciado pelo meio artístico e ganhou visibilidade na mídia, Criolo angariou público das classes sociais mais altas, sendo assim,

pode ser essa classe o seu coenunciador flutuante, haja vista não apenas a quantidade diferente de referentes, mas, principalmente, o não pertencimento dessa classe ao que é enunciado. Esse não pertencimento é marcado pela oposição pessoal representada pelos embreantes “nós” e “vocês” (“e se um de *nós* morrer/ Pra *vocês* é uma beleza”), que, nesse contexto, simboliza a desigualdade entre as classes.

Desse modo, esses indivíduos (“*vocês*”, “*teus*” e “*filha*”) são representantes de uma elite social, que mora nos andares mais altos de condomínios (“*teu 12 de condomínio*”), que usa salto e toma Absolut⁵⁵; enquanto o enunciador representa o favelado, pra quem a vida é “*dura*”. A dureza das circunstâncias na favela é descrita na cenografia equivalente à canção - à qual se encaixa uma cenografia narrativa -, que é iniciada pela definição de algo que não fica expresso antes do verbo ser, mas que configura essa dureza: “[?] É o cão, [?]é o cânhamo, [?]é o desamor/ [?]É o canhão na boca de quem tanto se humilhou”, “[?]É o Sleazestack⁵⁶/ Zoi branco, repare o brilho”, “[?]É o kinect do XBOX/ Por duas buchas de cinco”. A ideia que se tem é de que aquilo que o enunciador define nesses versos é a situação representada na cenografia do *sample*, ou seja, a sequência anterior a um crime (comprar uma arma, vestir jaqueta e fazer uma mandinga). Dessa forma, a situação é produto de um quadro influenciado pelo meio social, em que as drogas são mediadoras.

A dinâmica entre tais cenografias parece construir uma relação que chamaremos “cenografia ilustração/ cenografia comentário”. A cenografia inicial, desenvolvida no *sample*, possui contornos de ilustração para a cenografia posterior, a qual equivale ao gênero canção. Nessa última, o enunciador explica o contexto da cenografia de ilustração, o qual é fomentado pela utilização e comercialização de drogas ilícitas (“cânhamo”, “cocaína”, “doce”, “crack”, “MD”), que alicia muitos “menininhos”, que é a pedra no caminho da educação e que está fora do domínio do governo, o qual, segundo o enunciador, não consegue controlar nem mesmo as drogas legais (“cerveja”, “cigarro”). Por isso, o enunciador evidencia o poder encantatório do *rap*, que pode salvar pessoas desses espaços, por meio da conscientização e da inserção delas no ambiente artístico.

4.2.9.2 *Investimento Ético*

4.2.9.2.1 Dimensão Categorical

⁵⁵ Marca de vodca.

⁵⁶ Personagem da franquia de filmes *Star Wars*, cuja característica física principal é a quantidade de cabelos em seu corpo.

Em dimensão categorial, o ethos discursivo no *sample* é o de uma espécie de relator subjetivo, pois ele sequencia, em 1ª pessoa do singular, ações que fará antes de cometer o que parece ser um crime: “Compro uma pistola do vapor/Visto o jaco califórnia azul / Faço uma mandinga pro terror e vou”. Em relação ao seu papel extradiscursivo, o que notamos é a sugestão de uma corporeidade, de forma metafórica, aguerrida se preparando para uma batalha, estando, assim, de posse da sua arma (“pistola”), investido de sua armadura (“jaco Califórnia azul) e acompanhado de sua fé (“mandiga pro terror”). Essa imagem sugere o jovem que se envolve com as drogas e, por estar viciado, como é sugerido pelo enunciador da cenografia dialogal (“zoi branco” brilhoso e cabeludo como o “Chewbacca”), investe-se de coragem para conseguir, a qualquer custo, a droga (“duas bucha de cinco”).

Já o papel discursivo do ethos, na cenografia dialogal, que mantém equivalência com o gênero canção, desenvolve-se ligado à imagem do *rapper*, que expõe a vivência numa realidade tão cortante quanto sua forma de enunciar. Esse ethos é dito quando, de forma metadiscursiva, o enunciador faz menção ao seu próprio fazer enunciativo (“Eu fico aqui pregando a paz”) e evidencia o poder encantatório de sua canção (“Pra cada *rap* escrito/ Uma alma que se salva”). Isso significa que o enunciador tem consciência da importância da sua arte enquanto alternativa para a rejeição da criminalidade. Sendo assim, podemos afirmar que o ethos dito é também o do pregador, visto que ele equipara sua enunciação a uma pregação. No entanto, como veremos adiante, há dissonâncias entre esse ethos dito e o ethos mostrado, se levarmos em consideração a dimensão experiencial desse ethos.

Quanto ao papel extradiscursivo, podemos dizer que esse ethos pertence a um espaço periférico sobre o qual fala, pois, ao sugerir uma divisão de grupos com os embreantes “nós” e “vocês”, os quais refletem as diferenças entre as classes sociais, ele se insere no grupo dos favelados, pra quem a vida é “dura” (“[...] e se um de nós morrer/ Pra vocês é uma beleza”). Apesar disso, é interessante perceber certa paratopia nessa inserção, pois à medida que se insere em um determinado espaço local e apresenta-o a um grupo concorrente, imerso em um espaço global, esse ethos se utiliza de referências de uma cultura *pop* global. Desse modo, ele legitima seu lugar de enunciação como aquele com propriedade para falar o que fala ao se mostrar interligado aos dois mundos enunciados, pois, ao apresentar o espaço local, ele utiliza a metalinguagem do espaço global, visto que se direciona aos coenunciadores desse último espaço.

O ethos que se desenvolve na cenografia do *sample*, em dimensão experiencial, não parece ser o de um sujeito destemido, insensível e cruel. Na verdade, o ethos parece ser o de alguém cheio de incertezas e de receios, por isso, faz “uma mandinga pro terror” e segue sem saber se os resultados serão satisfatórios a ele. Ele é, portanto, apresentado como sujeito de um meio que o faz agir daquela maneira, dando sentido ao que vai ser comentado na cenografia seguinte.

O ethos, na cenografia dialogal equivalente ao gênero canção, é azedo, ou seja, enuncia com o objetivo de incomodar seu coenunciador com a sua enunciação (“azedar é a meta”). Desse modo, apresenta-se crítico de uma sociedade marcada pela desigualdade social (“Desigualdade faz tristeza”), pelo uso de drogas (“É o kinect do XBOX por duas buchas de cinco”) e pela busca de status por meio de bens de consumo (“Inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor”), motivos que podem explicar o ethos da cenografia de ilustração. Assim, o enunciador parece apresentar a realidade de comunidades guetificadas a um destinatário que não conhece a situação desses espaços e, por isso, acha que, pra um favelado, “a vida não é dura”. Porém, essa apresentação não é feita de forma passiva e resignada, antes é mordaz e irônico: “Tá bom ou quer mais açúcar?”.

O tom mordaz é direcionado, portanto, à classe alta brasileira, que, dos seus condomínios fechados, acredita não ter nenhuma responsabilidade pela violência nos morros e nas favelas, quando é ela que, muitas vezes, patrocina o tráfico de drogas com seu consumo, sem se importar com o desdobramento que isso terá nos espaços de onde essa droga provém. Além do consumo, pode-se inferir que a crítica também vale para a comercialização que essa classe faz das drogas, apesar de não sofrer os mesmos embargos que as classes mais baixas. Sendo assim, em “E achar que teu 12 de condomínio não carrega a mesma culpa”, há uma alusão ao Artigo 12 da Lei nº 6368/76⁵⁷, o qual explicita o que é considerado ilegal quanto ao porte e à comercialização de entorpecentes:

Art. 12. Importar ou exportar, remeter, preparar, produzir, fabricar, adquirir, vender, expor à venda ou oferecer, fornecer ainda que gratuitamente, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, prescrever, ministrar ou entregar, de qualquer forma, a consumo substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica, sem autorização ou em desacordo com determinação legal ou regulamentar; (BRASIL, 1976).

Desse modo, há uma crítica implícita a um fato corriqueiro nos jornais, o tratamento diferenciado na aplicação dessa lei a depender da classe social do indivíduo.

⁵⁷ Revogada pela Lei nº 11.343, de 2006.

Quando um indivíduo de classe média e alta é abordado com drogas, mesmo em grande quantidade, não é chamado de traficante e, muitas vezes, é liberado por meio de fiança ou por meio da alegação de uso pessoal, o que não ocorre quando o indivíduo é de classe baixa e tem a pele negra.

Além disso, corrobora o caráter azedo do ethos, a subversão que ele faz do discurso dessa classe, como é perceptível nos trechos citados acima (“Falar pra um favelado que a vida *não é dura*/ E achar que teu 12 de condomínio *não carrega a mesma culpa*”) e no trecho “[...] e se um de nós morrer/ Pra vocês *é uma beleza*”. Isso reafirma o caráter azedo do ethos, porque critica o coenunciador por meio da contestação do seu próprio discurso, o qual revela o modo de pensar dessa classe.

É interessante perceber também que, embora, nessa canção, o ethos da cenografia dialogal equivalente à canção não se desenvolva com caráter transcendental, como em outras canções desse álbum, o valor transcendental é sugerido, como vimos, com a metadiscursividade, em que o ethos categorial de pregador da paz é dito: “E eu fico aqui pregando a paz”. O ethos dito e o ethos mostrado não parecem coincidir, a menos que se leve em consideração os objetivos da sua comunicação: salvar almas (“Pra cada *rap* escrito *é uma alma que se salva*”), e esse seja o seu modo de pregar: azedo e duro, como a lida dos favelados a quem representa. Já o ethos na cenografia de ilustração se desenvolve de maneira flutuante. Inicialmente, devido às imagens do revolver e da vestimenta, ele parece ter um caráter agressivo, porém, o caráter transcendental se edifica quando ele diz que faz “uma mandinga pro terror” e segue seu destino. Isso sugere o apego ao místico, à sorte, ao que não é racional, ao que é desenvolvido diante do desespero que é a vida cuja opção mais imediata parece ser o crime.

4.2.9.2.3 Dimensão Ideológica

Em dimensão ideológica, podemos afirmar que o ethos assume uma postura crítica em relação às drogas, mais uma vez, sob uma perspectiva socialmente determinista no que concerne à liberdade individual, pois ele explica o contexto da cenografia inicial como consequência de diversas causas que se circunscrevem no espaço vivido e transcendem uma simples tomada consciente de decisão (“É o cão, é o cânhamo, é o desamor/ É o canhão na boca de quem tanto se humilhou”). Somado a isso, ao subverter o discurso do Outro, ele afirma que as condições entre classes são diferentes e, para o favelado, a vida “é dura”.

Esse ethos elege, então, outros responsáveis por esse cenário, o próprio governo e a mídia (“que não tem moral pra vetar comercial de cerveja”). A inserção da mídia, que glamouriza a utilização de algumas drogas lícitas e fomenta no imaginário social um estilo de vida ideal consumista, que causa desejo em quem não pode adquirir bens de consumo (“Inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor”), suscita uma postura de crítica ao consumo irrefletido.

Além disso, as imagens construídas pelo enunciador são, em certa medida, utilizadas para criticar as classes mais altas, que partilham dos conhecimentos, das tecnologias e do lazer pouco conhecidos da cultura de massa. Isso tudo pouco serve, na prática, para a classe da base, por isso é compreensível, no contexto da canção, a troca de um Kinect de X-BOX, que custa em média 400,00 reais, por duas buchas de cinco, que custam em média 5,00 reais cada uma. A vida diária dessa classe é experienciada sem a aplicação positiva desses conhecimentos, porque seus proventos nem sempre permitem a aquisição dessas tecnologias nem o acesso a esse tipo de lazer.

4.2.9.3 *Investimento em um código de linguagem*

Em relação à escolha de registro, percebemos que o enunciador recorre a vocábulos e expressões informais, que remetem à quebrada. Isso se explica, principalmente, porque essa é uma das canções em que a musicalidade do *rap* é mais perceptível, haja vista outros estilos serem amalgamados em outras canções desse álbum, como o samba, o *reggae*, o *afrobeat*, etc. Gírias e expressões coloquiais, como “vapor” (jovem que faz o transporte de drogas), “duas buchas de cinco” (modo como a cocaína ou a maconha é comercializada), “comédia” (pessoa que fala bobagem achando que fala assunto sério), “os boy” (abreviação de playboy), “canhão na boca” (suicídio), “teu doze de condomínio” (artigo de lei que explicitava sobre comercialização de entorpecentes ou pode ser uma referência aos andares mais altos dos prédios), “blá se fala” (coisas sem importância são faladas), “língua é uma piranha” (enganosa), “zói” (abreviação para olhos), “ri de nervoso”, “não tem moral”; refletem, portanto, um enunciador pertencente à comunidade discursiva da quebrada.

No entanto, vocábulos que ultrapassam a esfera linguística local da quebrada e acessam uma esfera linguística cosmopolita também são mobilizados. Desse modo, o enunciador se vale, no interdiscurso, de referências a domínios discursivos diversos, conhecidos dessa comunidade global, tais como alusões a personagens de filmes e séries norte-americanas, como Chewbacca e Sleazestack; a tecnologias de alto custo, como XBOX;

ao cineasta francês Patrice Chéreau; a nomes importantes da filosofia, como Foucault e Maquiavel; ao historiador marxista Ernest Hobsbawm, ao texto “No Meio do Caminho”, do poeta Carlos Drummond de Andrade, e ao livro “História da loucura”, de Foucault. Essas referências e intertextualidades se justificam se levarmos em consideração a imagem que se constrói dos coenunciadores, pessoas das classes mais altas, para quem a enunciação parece ser direcionada.

Quanto ao plurilinguismo externo, é percebida a utilização do vocábulo “*glamour*”- presente em outras canções aqui analisadas -, o qual é uma representação crítica do modo como a mídia fomenta o consumismo, tornando, por exemplo, drogas, como o álcool e o cigarro, símbolos de sofisticação, por isso, atrativas. Além disso, na mesma égide da crítica à glamourização de drogas, os vocábulos “*le chereau*”, no verso “E a cocaína é uma igreja gringa de *le chereau*”, podem ser compreendidos como uma forma jocosa de afrancesar o verbo cheirar, fazendo, assim, uma referência à cocaína - tão comum entre a classe alta -, cujo usufruto, nesse contexto, é comparado ao usufruto da religião, ou seja, irrefletido.

Apesar desse jogo de palavras entre “cheirar” e “*le chereau*”, esse vocábulo é ambíguo, pois pode também se referir a Patrice Chéreau, artista e cineasta francês que, em sua obra “A Rainha Margot”, representa um dos episódios mais sangrentos da história da França no que diz respeito ao surgimento do protestantismo e ao enfraquecimento do catolicismo, A noite de São Bartolomeu. Nesse episódio, há um massacre, em vários pontos de Paris, de protestantes, com o consentimento da coroa francesa, que era católica. Essa referência corrobora ainda o sentido da religiosidade irrefletida vista anteriormente, que é reiterado no final da canção, em que o enunciador cita algumas drogas e afirma que sua utilização por essa classe é uma “fé absoluta” (“MD, Absoluti, suco de fruta/ Mas nem todo mundo é feliz/ Nessa fé absoluta”).

O enunciador traz o discurso do seu coenunciador e o aquilata de forma negativa, subvertendo-o. Em “Cá pra nós, e se um de nós morrer/ Pra vocês *é uma beleza*”, “Falar pra um favelado/ Que *a vida não é dura*”, “E achar que teu 12 de condomínio/ *Não carrega a mesma culpa*”, o enunciador mostra a alteridade desses enunciados, não assumindo, assim, sua autoria. Desse modo, ele denuncia que para os coenunciadores, a morte de alguém da quebrada consiste em algo positivo, “uma beleza”, que a vida não é difícil para o favelado e que os crimes relacionados às drogas não devem ter o mesmo peso entre as classes.

4.2.10 *Fio de Prumo (Padê Onã)*

Laroyê bará
 Abra o caminho dos passos
 Abra o caminho do olhar
 Abra caminho tranquilo pra eu passar

Laroyê legbá
 Tomba o mal de joelhos
 Só levantando o ogó
 Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê eleguá
 Guarda ilê, onã, orum
 Coba xirê deste funfum
 Cuida de mim que eu vou pra te saudar
 Que eu vou pra te saudar

Muros de concreto infeto
 De pedra, cal, cimento e dejetos
 Aponta pra cabeça, ori
 A cidade, um cronista, ogi
 E a dobra do dorso do operário na rua
 Labirinto, fauna, sombra, luz da lua
 Aço, peito, flecha, caminho
 Magma, lava, inveja, vizinho
 Posto de saúde dos anos 80
 A.S., benzetacil, cibalena
 Vida real dessa filosofia
 Máquinas comem você, meio dia

O ponteiro, o relógio, a corrida pro pódio
 A estética do mal no terror psicológico
 Espelho, perdão, lâmina, credo
 Ocupar essa praça, honesto
 A favela aguarda atenta ao revide
 Manifesto vira piada, declive
 Corrida clichê desagradável, pai
 Fetiche de playboy é colar com Barrabás
 Todos os dias na biqueira alguém vai
 Pra deixar um pouco mais a alma em stand by
 O que faremos, então? Sem provocar alarde
 Sepulcro mediano, me mate nessa tarde

Beberemos
 Nesta água Nicodemos
 Oremos
 Pois vamos suar veneno

Laroyê bará
 Abra o caminho dos passos
 Abra o caminho do olhar
 Abra caminho tranquilo pra eu passar

Laroyê legbá
 Tomba o mal de joelhos
 Só levantando o ogó
 Dobra a força dos braços que eu vou só

4.2.10.1 *Investimento Cenográfico*

Última faixa do álbum “Convoque Seu Buda”, “Fio de Prumo” inicia com um feat.⁵⁸ de Juçara Marçal cantando “Padê Onã”, música retirada do disco “Pastiche Nagô”, de Kiko Dinucci e Bando Afromacarrônico (2008). A enunciação é um canto a Exu, entidade responsável por fazer a intermediação entre os homens e os orixás, abrindo os caminhos que ligam os dois mundos. Essa função faz com que esse canto seja entoado antes de cerimônias rituais das religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, com o objetivo de solicitar que essa entidade possibilite um bom fluxo para que os orixás possam fazer seu trabalho.

A cenografia é, portanto, o diálogo monovocal em forma de oração, na qual o enunciador invoca Exu, por meio da expressão, em língua iorubá, “*Laroyé*” - que significa “Salve”. Na canção, essa entidade é representada por três termos, também em iorubá, quais sejam “*Bará*”⁵⁹, “*Legbá*”⁶⁰ e “*Eleguá*”, a quem o enunciador pede a abertura dos caminhos para os orixás cuidarem de sua vida (“Abra caminho dos passos/Abra caminho do olhar/ Abra caminho tranquilo pra eu passar”). Além disso, o enunciador pede a essa entidade proteção contra o mal e força para poder fazer sua caminhada (“Tomba o mal de joelhos/ Só levantando o ogó/ Dobra a força dos braços que eu vou só”). Há, ainda, a alusão a um despacho, para que a entidade não atrapalhe o ritual que permitirá a ação dos orixás (“Cuida de mim que eu vou pra te saudar”).

⁵⁸ Abreviação da palavra *featuring*, que significa “com a participação de”, “apresentando”, “em parceria com” ou “participando”.

⁵⁹ No Batuque, é a denominação do Orixá Exu.

⁶⁰ Na mitologia Iorubá e no Candomblé, o Orixá Exu (Èṣù-Èlégbára) é seu equivalente.

A cenografia, porém, passa por um momento em que o enunciador, para pedir a intervenção ao seu coenunciador, o ser divino, representado pelo vocativo “pai”⁶¹ (“Corrida clichê desagradável, *pai*”); descreve os problemas da vida nas periferias, os quais vão fazê-lo “suar veneno”. Nesse momento, a topografia é descrita em seus aspectos físicos (“De pedra, cal, cimento e dejetos”) e orgânicos (“E a dobra do dorso do operário na rua”) negativos, para que, desse modo, a necessidade de intervenção divina seja justificada.

A topografia, sinalizada pelos referentes “cidade”, “favela”, “muros de concreto”, “operários na rua”, é erigida como um lugar com percalços, de ordens diversas, no caminho. São eles: o cenário sujo da cidade, em alusão à falta de saneamento básico (“infeto” e “dejetos”), que ainda é comum em algumas regiões periféricas do espaço urbano; o cansaço das jornadas de trabalho, que, somado ao deslocamento, suplanta as 8h garantidas por lei (“a dobra do dorso do operário na rua”); o descaso com a saúde pública (“Posto de saúde dos anos 80”), em que ainda são receitados medicamentos aquém dos avanços da ciência (“A.S., benzetacil, cibalena”); o mercado ilegal de drogas (“Todos os dias na biqueira alguém vai/ Pra deixar um pouco mais a alma de stand by”), etc. Assim, o enunciador inventaria várias informações que compõem o cenário difícil do qual ele quer ser protegido e para o qual ele precisa ter a força dos braços redobrada para suportar, por isso, ele se apegava ao transcendental (“Beberemos/ Nessa água, Nicodemos/ Oremos/ Pois vamos suar veneno”).

No final da enunciação, há a mudança de coenunciador, marcado pela 1ª pessoa do plural (“oremos”, “beberemos”). Podemos entender esse momento como equivalente à cena genérica, em que o enunciador, que é o próprio *rapper*, convida seus ouvintes/expectadores a orar também: “Oremos/ Pois vamos suar veneno”. Essas nuances são possíveis devido à canção ser dialogal e imitar o regime conversacional.

4.2.10.2 *Investimento Ético*

4.2.10.2.1 Dimensão Categorical

O papel discursivo do ethos é o do suplicante, no momento em que o enunciador invoca as entidades (“*Bará*”, “*Legbá*” e “*Eleguá*”) e faz pedidos a elas relacionados às suas necessidades mais imediatas (“Abra caminho”, “Tomba o mal”, “Guarda”, “Cuida de mim”).

⁶¹ Modo como Jesus se dirige a Deus nos Evangelhos.

Esse ethos suplicante flutua para o ethos do descritor crítico, em alguns momentos da enunciação de prece, quando profere uma sequência de substantivos (“muros”, “Ori”, “dorso”, “operário”, “labirinto”, “fauna”, etc.) que são acompanhados de adjetivos e locuções adjetivas (“de concreto”, “infeto”, “de cal”, “[de] cimento”, “[de] dejetos”, etc.). Essa sequência suscita um retrato do espaço, porém, essas descrições, que não são apenas físicas, trazem construções que aquilatam o que é descrito de forma negativa e sugerem problemas sociais, que são denunciados por esse enunciador.

É o que acontece quando ele, ao elaborar a imagem do operário, enfatiza a curva na sua coluna, suscitando uma imagem de cansaço; ou quando ele, ao descrever o posto de saúde, adiciona que é dos anos 80, sugerindo o abandono da saúde pública nesse local; ou quando, em sua menção à hora do almoço do operário, afirma que as máquinas estão a comê-lo, pois continuam a funcionar; ou, ainda, quando ele sugere que a vida do favelado é uma corrida para um pódio, por causa de sua estética do mal, em que o termo “pódio” e a expressão “estética do mal” são construções metafóricas para criticar o racismo estrutural, etc.

Dito tudo isso, ao final, num somatório de desventuras, esse enunciador de ethos crítico faz uma pergunta aos que parecem ser seus companheiros nesse espaço: “O que faremos, então?”. Ele, em seguida, convida seus coenunciadores a orar (“oremos”), porque a conclusão a que chega é que, ainda há muito sofrimento pela frente. Nesse momento, podemos associar esse ethos ao do próprio *rapper*, que, direcionando a enunciação para outros enunciadores (sua plateia, por exemplo), convida-os a orar também.

No que tange ao papel extradiscursivo, visto que o enunciador fala com seus coenunciadores na 1ª pessoa plural (“Beberemos”, “Oremos”, “Vamos”), o ethos exerce a função de uma espécie de líder, ou figura de influência, de uma coletividade, da qual fala (“Beberemos/ Dessa água, Nicodemos”) e para qual fala (“Oremos”). Por isso, podemos dizer que esse ethos é pertencente a esse espaço o qual descreve, que é um espaço periférico, pois ele se coloca como sujeito que também vai sofrer as consequências desse espaço (“vamos suar veneno”). Além disso, o ethos demonstra ser participante das religiões de matriz africana, haja vista a menção a símbolos, a invocação de divindades e a utilização da língua iorubá, próprios dessa esfera de atividade religiosa.

4.2.10.2.2 Dimensão Experiencial

O ethos, em dimensão experiencial, flutua entre o caráter fervoroso e o azedo, encontrados com frequência nas canções desse álbum. No momento em que a cenografia se delineia como uma oração, percebemos um ethos que deposita sua fé em Exu, pedindo-lhe a abertura dos caminhos para que os orixás possam abençoar sua vida na favela, a qual é entendida como uma lida difícil ou, como Criolo observa em “Duas de Cinco”⁶², “dura”. Essa fé também é percebida na oferta que o enunciador faz a essa entidade (“Eu vou pra te saudar”).

O ethos azedo aparece no momento da descrição crítica do ambiente. Esse azedume é motivado pela consciência das agruras do espaço da favela e é refletido no modo como esse ambiente é referenciado. Assim, termos pejorativos desqualificam as imagens descritas, como “infeto”, o qual caracteriza os muros desse espaço, e “dejeito”, elemento que, junto de outros materiais, como cal e cimento, compõe a materialidade desses muros. A imagem das máquinas comendo o operário na hora do almoço (“meio dia”) também suscita esse azedume, pois, o ethos se vale do estranhamento para revelar o absurdo da realidade.

A subversão do discurso do Outro, marca da enunciação desse álbum, também contribui para a edificação desse ethos. Um exemplo disso está no verso “a estética do mal no terror psicológico”, o qual suscita uma polêmica com o discurso da sociedade, que elege estereótipos negativos ligados às pessoas do ambiente da favela e ao próprio ambiente da favela (“estética do mal”), porém, como defende o ethos, isso é, na verdade, um terror psicológico, pois é menos real do que aparenta ser.

Além disso, esse ethos critica essa classe diretamente, por meio do referente “*playboy*” (“Fetico de playboy é colar com Barrabás”), sugerindo que os “*playboys*”- como a quebrada se refere aos homens das classes altas -, assim como Barrabás, ladrão que foi solto em detrimento da soltura de Jesus Cristo, como atesta a história bíblica, são absolvidos pela justiça sempre que cometem erros, o que não ocorre com o favelado. Essa referência pode estar suscitando o cenário de tráfico de drogas, pela menção à “biqueira”, diariamente frequentada para a compra de drogas (“Pra deixar um pouco mais a alma de stand by”), as quais, nas canções de Criolo, recorrentemente aparecem como artefato de usufruto das classes média e alta, ou seja, dos *playboys*, que, mesmo com esse usufruto e essa participação no mercado do tráfico de drogas, são absolvidos.

No entanto, a questão a que o ethos, que agora flutua entre o azedume e o desespero, chega, no final de sua descrição, é a seguinte: “O que faremos, então?”. Ela é

⁶² “Falar pro favelado/ que a vida não é dura/ E achar que teu 12 de condomínio/ não carrega a mesma culpa”.

respondida por meio de um desejo desesperado pela morte (“me mate nessa tarde”), talvez a única solução. Porém, sem essa solução, ele chega à conclusão de que é melhor se apegar a fé (“Beberemos dessa água, Nicodemos”), porque vão “suar veneno”. Até mesmo esse apego ao transcendental é desenvolvido de modo crítico, pois é sugerido como única alternativa no lugar da morte. Depois desses questionamentos e conclusões, o enunciador volta a proferir a oração inicial em que desenvolve ethos fervoroso.

4.2.10.2.3 Dimensão Ideológica

O ethos, em dimensão ideológica, sugere que há uma diferença entre a “vida real e essa filosofia”, o que parece corroborar a ideia de que o racionalismo pós-iluminista, incentivador da sistematização do conhecimento e da fomentação da teoria dos direitos universais, não teve êxito na prática, pelo menos no que concerne aos espaços mais pobres da sociedade. Por isso, aconselha o coenunciador, com um tom de chamado: “Oremos/ Pois vamos suar veneno”.

Essa ideia de descrença nas instituições sociais responsáveis por garantir os direitos universais também é percebida na crítica à dinâmica diária da “corrida pro pódio”, a qual o enunciador ainda valora: “Corrida clichê desagradável, pai”. Essa comparação da vida periférica com uma corrida para o reconhecimento num pódio é uma crítica à obrigação, imputada ao homem desse meio, de se destacar em algum lugar que o classifique positivamente, porque, talvez só assim, seja retirada de si “a estética do mal” que atormenta quem já foi vítima de preconceito pela cor da pele e pela questão social.

Outro fator que legitima essa ideia é a menção intertextual a Nicodemos, que, conforme a bíblia, era um fariseu do sinédrio (conselho dos sábios judeus). Na passagem bíblica de João 3: 2, Jesus Cristo responde a Nicodemos que “Ninguém pode ver o Reino de Deus se não nascer de novo”, depois que este atesta que sabe que Cristo estava com Deus, haja vista os sinais miraculosos que estava fazendo. Então, se levarmos em consideração que, dentro da doutrina católica, nascer de novo é ser batizado nas águas, então podemos inferir que, quando o enunciador diz que beberá daquela água (“Beberemos/ Dessa água, Nicodemos”), ele pode estar confirmando que vai se apegar a Cristo - que representa um dos elementos transcendentais nessa enunciação, além de Exu. Esse apego vem devido ao fato de que o enunciador sabe que vai “suar veneno”, ou seja, vai sofrer assim como sofreu Jesus, que souou sangue por todos os poros para fazer a vontade do Pai. Porém, ao invés de sangue, o que

sai é veneno, que pode representar todo o ódio que ele recebeu durante a vida, “pois quem toma banho de ódio exala o aroma da morte”, como Criolo atesta em “Esquiva da Esgrima” (2014).

4.2.10.3 *Investimento em um código de linguagem*

Nessa canção, o que se percebe mais nitidamente quanto ao investimento em um código de linguagem são as marcas de interdiscursividade com o discurso religioso. Isso porque, por ser uma enunciação que suscita uma prece e a descrição das motivações que requestam essa prece, a linguagem parece se construir de modo sublime, com termos lexicais menos informais, apesar de, no momento da crítica, ainda haver marcas de um registro informal. Segundo Costa (2001), isso ocorre porque as tradições arqui-enunciativas do discurso religioso supõe uma maneira de enunciar, portanto, uma forma linguística consoante aos conteúdos.

No plurilinguismo interno, por exemplo, embora a topografia edificada suscite a “quebrada”, a utilização de termos que confirmam o pertencimento do enunciador a esse espaço é menor do que em outras canções desse álbum, assim os termos que refletem esse pertencimento e dão caráter informal ao registro de linguagem são “colar” (ficar junto ou chegar a algum lugar) e “biqueira” (lugar de venda de drogas). Tais termos são mobilizados na cenografia de descrição, que é edificada de modo crítico e revela traços do pertencimento do enunciador ao espaço descrito.

Em relação ao plurilinguismo externo, as escolhas lexicais em língua iorubá suscitam a interdiscursividade com o discurso religioso de religiões de matriz africana. São termos como “*laroyé Bará*”, “*Laroyé Legbá*”, “*Laroyé eleguá*” (saudações a Exu); “*ilê*” (terreiro, casa de Candomblé); “*onã*” (orixá que protege de infortúnios); “*orum*” (céu); “*xirê*” (roda de invocação); “*ori*” (cabeça, orixá pessoal), “*ogó*” (cajado de Exu, em formato fálico) etc., os quais reverberam a influência da africanidade na enunciação e, por isso, também contribuem para a fomentação da identidade do ethos em dimensão extradiscursiva.

O sincretismo religioso, próprio a algumas religiões afro-brasileiras, como a Umbanda, também aparece na materialidade do texto, por meio da intertextualidade com as histórias do arquitexto bíblico, do discurso religioso cristão, como a de “Barrabás” e a de “Nicodemos”. A referência intertextual à história de Nicodemos, contida em João 3, no Novo Testamento, suscita outra referência, encontrada em João 4:14, que contribui para ampliar o

sentido dessa intertextualidade, em que Jesus diz: “Mas aquele que beber da água que Eu lhe der nunca terá sede; pelo contrário, a água que Eu lhe der se fará nele uma fonte de água que jorre para a vida eterna”. Isso porque a água a que o enunciador se refere, em “Beberemos/ Dessa água, Nicodemos”, pode simbolizar a aceitação da fé, pois só assim para que ele aguente a lida cruel descrita, a qual o faz, conforme o verso seguinte, “suar veneno”.

Além das marcas de interdiscursividade, outro mecanismo da linguagem que chama atenção nessa canção é a fragmentação das imagens, por meio de uma sintaxe também fragmentada, com omissão de termos, como por exemplo, os verbos. A estruturação é feita prioritariamente por substantivos: “Labirinto, fauna, sombra, luz da lua/ Aço, peito, flecha, caminho/ Magma, lava, inveja, vizinho”. Isso sugere rapidez na enunciação, e a inserção desses elementos funciona como uma espécie de hiperlinks para o coenunciador, que vai acessá-los a partir dos seus conhecimentos prévios. Assim, nos versos citados, o enunciador sugere a figura de um operário de dorso dobrado - o que representa o cansaço - seguido dessas imagens, que podem representar, de forma metafórica, as dificuldades no percurso desse indivíduo, o qual pode ter o peito de aço sendo flechado, pode estar passando por terríveis erupções vulcânicas, etc.

5 “AZEDAR É A META”: O ETHOS DO ARTISTA

De acordo com Maingueneau (2020b), o ethos pode se manifestar nas três cenas da enunciação, o que possibilita o processo que o autor chama de encaixamento de ethos. Nesse processo - que está presente em todos os tipos de texto -, conforme o autor, “o ethos representado interage com o ethos representante, segundo modalidades que variam em função do tipo e do gênero de discurso relacionados, mas também do posicionamento dos autores.” (MAINGUENEAU, 2020b, p. 33). Assim, podemos dizer que o ethos das canções do álbum “Convoque seu Buda” - ethos representados - sofrem restrições da cena genérica e do próprio discurso literomusical, no que concerne ao *rap* e a seus posicionamentos - ethos representante.

Embora o gênero canção não seja um dos tipos de gênero que impõe seu ethos aos ethos construído na cenografia, nas canções desse álbum, percebemos que os ethos das cenografias estão amplamente condicionados pela cena genérica. Essa intrincada relação de encaixamento de ethos nos leva a afirmar que, de modo geral, o ethos que se desenvolve nas canções desse álbum é o ethos do artista, pois os enunciadores, em cada canção, parecem habitados pelo ethos do *rapper*. A questão que surge é saber como esse ethos é edificado.

Assim, a partir das análises que fizemos das canções de “Convoque seu Buda”, podemos elencar alguns elementos que edificam esse ethos representante:

a) Decantador do poder do *rap*

Costa (2012) diferencia dois principais modos de atividade metadiscursiva: a decantação do poder encantatório da canção e a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical. Dentre elas, destacamos a decantação, que evidencia a influência da canção sobre a realidade dos indivíduos; tem, portanto, um viés metafísico.

Nesse álbum, embora haja canções metadiscursivas, que enfatizam a prática literomusical, como é o caso de “Pé de Breque”, em que o locutor refere-se ao movimento Rastafári, em alusão ao *reggae*; e de “Esquiva da Esgrima”, em que o locutor faz menção a Black Alien, *rapper* e ex-Planet Hemp, e às músicas de Edi Rock, *rapper* do Racionais MC's; a maioria das canções são metacanções, ou seja, remetem-se à cena genérica. É importante salientar que as canções metadiscursivas do álbum exaltam figuras do *rap* ou de gêneros que mantêm alguma interseção com esse estilo musical, por exemplo, o *reggae*, um estilo musical ligado à africanidade, que também é exaltada no *rap*.

A maioria das canções, no entanto, decanta o poder transformador do *rap*, associando-o, na maioria das vezes, a um ato religioso: salvação (“Pra cada *rap* escrito/ Uma alma que se *salva*”), pregação (“E eu fico aqui *pregando* a paz”), prece (“FGV, me ajude nessa *prece*”). Isso revela um aspecto muito importante sobre o ethos do artista, principalmente no que se refere a uma das ideias que defende nesse álbum: a necessidade de apego ao transcendental devido à descrença nas instituições sociais. Dessa forma, o *rap* funcionaria como um instrumento pra a transcendência da realidade adversa; e o *rapper*, uma espécie de conselheiro espiritual - bem representado pelo enunciador 2, na canção “Plano de voo”, e pelo enunciador de “Fio de Prumo”, que convoca seus coenunciadores a orarem (“Oremos/ Pois vamos suar veneno”). Adiante, veremos que, em entrevista, Criolo alude a esse objetivo enunciativo.

Além disso, aspectos da vida pessoal de Criolo são enunciados em 1ª pessoa nas canções, fazendo-nos associar o ethos categorial à própria figura do artista. Exemplo disso é quando cita a origem dos seus pais (“É que eu sou filho de cearense”), a cor da sua pele (“A cor da minha pele, eu sei, tem quem critica”), seu primeiro nome artístico (“O crioulo doido respeita o rastafári/ E pede licença pra pode cantar”), trecho da entrevista que deu a Lázaro Ramos no programa “Espelho” (“Lázaro, alguém nos ajude a entender”), etc.

b) O papel do pregador

Mesmo nas canções em que não há marcas de metadiscursividade comparando o fazer enunciativo do artista com o do pregador; o papel discursivo do pregador, qual seja exortar e ensinar experiências que transcendem a realidade material, é parte da construção do ethos. Isso ocorre, por exemplo, em “Fio de Prumo”, cujo título faz menção a um instrumento da construção civil que coordena o alinhamento das paredes em sua edificação, metáfora para o ato de se aprumar (colocar no eixo) outrem por meio da exortação, o que é percebido na enunciação que suscita uma oração; e em “Plano de voo”, na qual um dos enunciadores constrói o ethos do conselheiro, conforme foi analisado.

Além disso, em “Casa de papelão”, em que percebemos a possível correspondência entre os dois coenunciadores suscitados na canção, o enunciador e o craqueiro, também há a sugestão de um diálogo de aconselhamento (“Toda pedra acaba, toda brisa passa/ Toda morte chega e laça”) e de exortação (“Vamos cantar para nossos mortos/ Vamos chorar pelos que ficam/ Orar por melhores dias”). Assim, até mesmo a confusão enunciativa que nos possibilita perceber a possível correspondência entre enunciador e craqueiro nos leva a inferir uma postura de empatia e preocupação do enunciador com o seu coenunciador, características do estereótipo do conselheiro espiritual.

Criolo, em entrevista para o site da UOL, explica a inserção de elementos transcendentais na canção, apesar de deixar claro seu entendimento sobre a apreensão da obra ultrapassar qualquer intencionalidade do autor. Essa fala, portanto, legitima o caráter transcendental do ethos do artista, que aproxima seu fazer artístico da pregação:

UOL: Quem é o seu Buda de “Convoque seu Buda”? Por que convocá-lo?

CRIOLO: É uma paz interior. Procurar o equilíbrio, algo positivo dentro de você. Porque, se a gente for deixar se levar por tudo que está acontecendo todos os dias, só vai fortalecer as coisas negativas. A gente vai perder totalmente a esperança na humanidade.

UOL: A música ou o novo disco, então, vêm com uma mensagem otimista?

CRIOLO: Isso aí é vocês que vão avaliar. A gente nunca sabe. Às vezes uma coisa que eu acredito que seja de um jeito você vai ouvir e enxergar de outro. Mas a ideia é de que todos nós temos uma força interna para gerar coisas boas. (GOMES, 2014b, n.p.).

Essa busca por positividade em meio ao desamparo do mundo, mencionada por Criolo, é percebida na maioria das canções desse álbum, fazendo suscitar o ethos do pregador, o qual se relaciona diretamente ao caráter encantatório da canção. Como vimos no tópico anterior, o ethos do artista aproxima seu fazer discursivo da pregação, nas metacanções,

admoestando, exortando e advertindo os destinatários acerca dos perigos de ordens diversas a que, de forma singular ou coletiva, cada indivíduo da quebrada vai estar sujeito, mas aos quais não deve sucumbir. Essa noção de pregador está explícita na canção “Duas de Cinco” (2014), em que o enunciador diz que, ao cantar, está “pregando a paz”. Mais adiante, assevera que “a cada *rap* escrito, uma alma se salva”. Além disso, como vimos acima, essa pregação também aparece nas canções em que não há marcação explícita de metadiscursividade. Por isso, acreditamos que essa é uma característica encaixada do ethos do artista.

No entanto, é importante ressaltar que não consideramos que o ethos do artista seja o ethos do devoto religioso, embora, nas canções, os locutores façam menção ao intertexto, a símbolos, a vocábulos e a expressões cristalizadas do discurso religioso. Isso porque o ethos não se limita a acessar um único posicionamento dentro desse discurso, pois mobiliza elementos do cristianismo, do hinduísmo, do budismo, da umbanda, etc. O ethos não parece, portanto, assumir nenhum deles de forma a querer disseminá-lo. Sobre ser ou não religioso, na já citada entrevista ao site UOL, Criolo responde a essa pergunta, corroborando a ideia de que o pregador não é o devoto a determinado posicionamento religioso:

UOL: Você é religioso?

CRIOLO: Não sei lhe responder isso. Porque religião é um conjunto de leis e de normas de determinadas coisas. Mesmo dando a ideia de ser redundante. Uma vez eu perguntei para minha mãe: “mãe, qual é sua religião?”. Ela falou: “eu gosto de gente”. Eu procuro ser parecido com minha mãe, apesar de estar longe de ser. Procuro ser um pouco de dona Vilani e seu Cleon [nomes dos pais dele]. É porque esperança pode ser o produto mais caro do mercado. Porque faz com que a pessoa ainda tenha algum pingão de respiração. E, nisso, no decorrer da sua vida, ela vai consumir os produtos não duráveis. Mas esperança pode ser algo que vai tirar o garoto de um ambiente extremamente hostil, seja ele urbano ou mental, e essa esperança pode mover esse jovem para que ele procure um lugar melhor para se viver. (GOMES, 2014b, n.p.).

Segundo Costa (2001), o discurso religioso é um espaço de dispersão, o que explica sua transcendência do espaço institucional, disseminando-se “intencionalmente ou não pelos diversos discursos que circulam na sociedade, contaminando-os e sendo contaminado por eles” (COSTA, 2001, p. 103). Isso talvez explique a postura do ethos do pregador no álbum em questão, pois o que ocorre é uma contaminação do discurso literomusical pelo discurso religioso, tornando, para esse artista, a prática do *rap* comparável à religiosa.

c) O caráter azedo

Diante dos assuntos suscitados pelo ethos do artista, podemos afirmar que, além do caráter transcendental proveniente do papel discursivo do pregador, o caráter azedo dos

ethos representados nas diferentes canções desse álbum reflete o caráter azedo do ethos representante do artista, proveniente de seu papel discursivo de crítico da vida social, ou seja, de articulador de uma espécie de “raio-x do Brasil” (CAMARGOS, 2015). Por caráter azedo, entendemos o modo incômodo, satírico e denunciativo de enunciar.

“Azedar é a meta”, é isso que profere o ethos de “Duas de cinco”, depois de traçar o cenário da relação da sociedade brasileira com as drogas, sugerindo que seu objetivo é incomodar as classes mais altas, que acham que seu “12 de condomínio não carrega a mesma culpa” que o favelado envolvido no comércio ilegal de drogas. O ethos de “Esquiva da Esgrima” também alude ao modo azedo de enunciar: “falar demais, chiclete azeda”. Dessa forma, ele sugere que vai ensinar o “comédia” a respeitar princípios locais, por meio do azedume de suas palavras, as quais, de tão violentas, requererá a assistência do SAMU. A relação entre as palavras e o azedume no *rap* se explica pelo objetivo dessa prática enunciativa.

Segundo Camargos (2015), o *rap* é a “articulação que os sujeitos constroem entre cultura, vida cotidiana e política”. Por isso, é compreensível que as letras dessas canções denunciem os problemas sociais do dia a dia das classes marginalizadas, das quais os *rappers* são provenientes. Assim, o seu objetivo é escancarar a realidade desses espaços periféricos, inquietando as classes que são alheias a isso. Para causar esse incômodo e retirar o caráter amistoso de sua enunciação, o artista se vale de algumas estratégias de linguagem que se constroem pela subversão do discurso do Outro.

A ironia traz duas entidades enunciativas encenadas, a primeira é responsável pelo que foi dito, mas não pelo ponto de vista suscitado, o qual é assumido pela segunda entidade. É o que acontece, por exemplo, no verso “plano perfeito pra vender mais carros teus”, em que a palavra “perfeito” não é, de fato, assumida pelo enunciador, mas por uma entidade enunciativa aludida por ele, com a qual polemiza, por meio do simulacro que faz de seu discurso. O ponto de vista do enunciador, na verdade é o contrário do que é dito. Outro exemplo disso está no verso “parcela no cartão essa gente indigesta”, em que o verbo “parcela” e o adjetivo “indigesta” não refletem o ponto de vista do enunciador.

A subversão do discurso do Outro, que ocorre quando o enunciador produz um simulacro desse discurso, rejeitando seu ponto de vista, também é frequente nesse álbum. Podemos perceber isso, por exemplo, no verso “tá mamão, tá bom, tá uma festa”, da canção “Cartão de visita”. As ideias nesse verso não consistem no ponto de vista do enunciador, o que fica marcado pelo verbo “achar” conjugado em 2ª pessoa (“acha”), atribuindo, assim, ao coenunciador esse juízo de valor acerca da situação qualificada. Em “Cá pra nós, e se um de

nós morrer/ Pra vocês é uma beleza”, versos da canção “Duas de Cinco”, ocorre de forma similar, pois o vocábulo “beleza” é atribuído ao coenunciador (“Pra vocês”). Assim, o enunciador faz um simulacro do discurso do Outro, subvertendo-o, pois assume ponto de vista diferente.

O discurso do Outro, nesse álbum, também ocorre marcado por uma estrutura de contestação, que ilustraremos como sendo “A não é B; B é C”. Tal estrutura questiona a estrutura implícita “A é B”, que corresponde ao ponto de vista do Outro. Por exemplo, em “bicho da seda não é a traça/ Traça é quem quer a seda e o bicho da seda maltrata”, temos que A (bicho da seda) não é B (a traça); B (Traça) é C (quem quer a seda e o bicho da seda maltrata); em “Golpe de bumerangue, não é Tang”, temos que A (Golpe de bumerangue) não é B (Tang); em “O gostoso do inverno, tio/ É fazer role sem passar frio”, temos que A [Inverno] não é B [gostoso] - estrutura implícita -, B (O gostoso do inverno, tio) é C (fazer role sem passar frio); em “Inspiração é Black Alien, é Ferrez, não é Tia Augusta”, temos que A (Tia Augusta) não é B (Inspiração), B (Inspiração) é C (Black Alien e Ferrez).

Se levarmos em consideração que o ethos representante da canção é uma espécie de arqui-enunciador (MAINGUENEAU, 2020b), ele pode imprimir seus posicionamentos a seus personagens ou subverter os posicionamentos desses personagens, suscitando os seus. Na subversão de um personagem, ele é apresentado como típico de uma categoria avaliada negativamente pelo enunciador representante, por isso encarna um antiethos para esse enunciador. Isso é o que ocorre na canção “Cartão de Visita”, em que o ethos do trabalhador do *buffet* é representado, inicialmente, de forma negativa.

Além disso, o caráter azedo do ethos do artista também se mostra pela denúncia das contradições nas mais diversas instâncias sociais, como no governo (“Um governo que quer acabar com o crack/ Mas não tem moral pra vetar/ Comercial de cerveja”)⁶³; nas classes altas (“Fetichismo de playboy é colar com Barrabás”⁶⁴; “Patrício gosta e quem não quer ser feliz? / Pra garantir o padê dão até o edi”)⁶⁵, no mercado imobiliário (“Prédios vão se erguer/ E o *glamour* vai colher/ Corpos na multidão”)⁶⁶, na política (“É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe”)⁶⁷, etc. Isso tem muita relação com o papel discursivo de crítico que a figura do *rapper* assume.

⁶³ CRIOLO. *Duas de Cinco*. 2014.

⁶⁴ *Id.* *Fio de Prumo* (Padê Onã).

⁶⁵ *Id.* *Cartão de Visita*

⁶⁶ *Id.* *Casa de Papelão*

⁶⁷ *Id.* *Esquiva da Esgrima*

d) O papel do crítico/cronista

Outra característica do ethos representante, que reflete na forma de enunciar dos ethos representados é o papel discursivo do *rapper*, que mantém muitas similaridades com o papel do cronista. Essa correspondência entre o *rap* e a crônica encontra legitimação na canção “Fio de Prumo”, faixa final e de caráter sintetizador desse álbum, pois ao citar o *rapper* Rodrigo Hayashi aka Ogi, mais conhecido como Ogi, o enunciador se refere a ele como cronista (“A cidade, um cronista, Ogi”). Acreditamos que tal referência se dá devido ao título de seu disco: “Crônicas da Cidade Cinza” (2011). Apesar de a referência estar relacionada ao título do disco de Ogi, é importante pensarmos nas motivações que levaram esse artista a nomear sua composição de “crônicas” e que levaram Criolo a se reportar a essa figura importante do *rap* nacional como “um cronista”.

Apesar da falta de consenso entre os autores acerca da definição do gênero crônica, parece ser unânime entre eles que, principalmente no que se refere a essa produção discursiva no Brasil, a crônica é “um gênero híbrido, uma interseção entre o Jornalismo e a Literatura” (TUZINO, 2008) e, por isso, é um gênero ao mesmo tempo ficcional - porém com base na realidade empírica - e opinativo. Assim, a maioria das crônicas produzidas para jornais evocam acontecimentos que estão no cotidiano dos leitores - muitas vezes, esboçados nos jornais como notícia -, refletindo opinativamente sobre eles.

De forma similar, o *rap* traz, em suas composições, reflexões acerca da sociedade em que vive o *rapper*. Assim, conforme Camargos (2015, p.20), “O ideal é pensá-lo em sua totalidade: como música, como composição textual, como um produto e como uma prática de tempo e contexto específicos”. Sendo assim, o fazer discursivo do *rapper* tal qual o do cronista consiste em mostrar a realidade de maneira denunciativa e reflexiva. Camargos (2015), ao analisar o *rap* desde a década de 1990 até o início do século XXI, afirma esse caráter documental e crítico:

O que quero realçar é que, na análise de parte dessa produção no Brasil dos anos 1990 e início do século XXI, deparamos com temáticas e perspectivas diversificadas, todas exprimindo um intenso diálogo da música com a vida social, ao configurarem, sob certa ótica, uma espécie de ‘raio-x do Brasil’. (CAMARGOS, 2015, p. 21).

Além disso, na maioria das canções, parece se desenvolver um esquema correspondente ao que é frequente nas crônicas, qual seja o movimento ilustração/comentário, no qual há uma cena inicial funcionando como ilustração, seguida de enunciados críticos que a tomam como ponto de partida. Esse movimento ilustração/comentário pode ser percebido,

no álbum “Convoque seu Buda”, por meio da construção cenográfica dialogal, monovocal ou polivocal, que, por imitar a fluidez do regime conversacional, permite esse tipo de flutuação.

Na canção “Pé de Breque”, por exemplo, percebemos um momento enunciativo inicial, de repreensão do comportamento do “pé de breque”, e o momento em que fica mais clara a equivalência da cenografia com o gênero canção. A primeira parece exercer a função de ilustração para o que o enunciador desenvolve na segunda. Em “Cartão de visita”, acontece de maneira similar, pois o momento inicial de apresentação de itens de um *buffet* serve de mote para o desenvolvimento do momento restante da enunciação.

Ainda podemos citar, para esse movimento ilustração/comentário, o encaixamento de cenografia, como na canção “Duas de Cinco”, em que o enunciador da cenografia encaixadora, que acreditamos ser o próprio artista, desenvolve-se, inicialmente, em uma cenografia de preparação para um crime, a qual é encaixada à cenografia principal. Assim, ocorre, na cenografia encaixadora, uma espécie de comentário sobre o comportamento esboçado na cenografia encaixada.

Em cada uma dessas canções parece haver uma cena que serve de mote para o desenvolvimento da crítica. Em “Convoque seu Buda”, a situação envolve os incêndios a favelas; em “Esquiva da Esgrima”, a situação é a punição a alguém que vive uma vida desregrada; em “Casa de papelão”, a situação é a vida das pessoas nas cracolândias, cujos espaços são visados pela especulação imobiliária; em “Fermento pra massa”, a situação é a greve de ônibus; em “Pegue pra ela”, a situação é a divulgação de uma “Nova estação”, o que consiste em uma crítica ao mercado musical.

Diante disso, acreditamos que o ethos discursivo do *rapper* e do cronista se imbricam e são suscitados, nas canções desse álbum, por meio das críticas feitas a partir de cenografias e situações ilustrativas. Isso é, portanto, uma característica do ethos representante do artista. Assim, ele se utiliza de um esquema de proposições a partir das quais elabora conclusões, de forma crítica e até enigmática. Esse comportamento enunciativo está em consonância com o que Afrânio Coutinho (2008) assevera sobre a crônica metafísica, que, segundo o autor, “é constituída de reflexões mais ou menos filosóficas sobre os acontecimentos ou os homens” (COUTINHO, 2008, p. 17).

e) Modo de dizer fragmentado

Talvez, dos elementos que refletem o ethos do artista, a fragmentação da linguagem, percebida em maior ou menor grau em todas as canções do álbum “Convoque seu Buda” - e arriscamos dizer, em todos os demais álbuns -, seja o que melhor define esse ethos. Isso se dá em decorrência da forma - considerada pela crítica - intrincada e indecifrável, como Criolo se expressa em suas entrevistas, a qual sugere o fluxo de consciência do artista.

Em 2013, por exemplo, Criolo foi entrevistado por Lázaro Ramos, no programa Espelho, e algumas de suas falas viralizaram e se tornaram meme na internet, devido ao modo como Criolo articulou suas respostas, as quais, pelo uso de muitas metáforas, perguntas retóricas e fragmentação do pensamento, geraram a sensação de uma fala difusa e desconexa. Destacamos um trecho da entrevista que representa bem isso:

Lazaro: É, mas, você falando aqui, eu tava pensando que todo mundo têm falado muito da ascensão da classe C, que tem...

Criolo: O que é a ascensão da classe C? É tipo leite que a gente comprava, leite tipo C, aí tinha o tipo A, da fazenda? A gente já ficou num... num... numa caixinha de novo, entendeu?

Lazaro: Uhum.

Criolo: É dinheiro? A ascensão da classe C é dinheiro? Classe C de que? De nota C? Que você não tirou nem A nem B? É... tem que dar um ou dois passinhos pra trás pra... a alma flutua, o corpo precisa de alimento, se não tem leite a criança chora. Dependendo do livro, uma arma você compra pelo décimo do preço desse livro. E que ascensão é essa? Alguém nos ajude, Lázaro, a entender, porque senão a gente só vai reproduzir o que andam dizendo por aí, mas a gente vê o rosto do nosso povo, e o nosso povo é nota A. A+. (GOMES, 2014a, 9m8s -10m5s).

Nessa entrevista, que é aludida na canção “Cartão de visita” (“Lázaro, alguém, nos ajude a entender”), a fala de Criolo é fragmentada e aparentemente desconexa, principalmente pela profusão de referentes novos (“leite”, “dinheiro”, “nota”, “alma”, “corpo”, “alimento”, “criança”, “livro”, etc.) sem articulação coesiva. Esse modo de falar de Criolo é perceptível em outras entrevistas, inclusive, em momentos nos quais o *rapper* é perguntado sobre sua maneira de se comunicar:

UOL: Em entrevista ao UOL em agosto você disse que precisava aprender a se comunicar melhor. Você tem pensado nisso?

CRIOLO: Não. Foi só um papo que eu tive na época e que me veio em mente. Todas as vezes que as pessoas citam situações para determinados lances, eu falo essa real, né? Acho que todo o mundo tem que aprender a se comunicar melhor. Ou não. Ou todo o mundo tem que entender o outro como ele é. Já seria um bom caminho. Porque senão a gente vai ficar se cobrando sempre por uma questão do outro. O que é se comunicar melhor? Às vezes ficando em silêncio você acaba escolhido na dinâmica pra vaga na firma, né? Aquele que ficou em silêncio é o misterioso, incógnita, não deu bola fora. Vai da cara de quem está te avaliando. Porque, se formos pensar que, a todo segundo, você está sendo avaliado, aí fica meio triste o lance. (GOMES, 2014b, n.p.).

Nessa entrevista, percebemos como o modo de falar de Criolo é debatido, gerando, muitas vezes, uma autocrítica no artista. No entanto, nessa entrevista, embora ele reafirme a necessidade de melhorar sua comunicação, ele o faz questionando a acusação contra si, quando assevera que “todo mundo tem que aprender a se comunicar melhor”. Além disso, ele relativiza sua comunicação ser um problema, utilizando-se da metáfora da “dinâmica pra vaga na firma”. Esse modo de falar, com perguntas retóricas, com construções metafóricas, com relativizações que parecem tergiversar suas respostas, também é perceptível em suas canções.

No que diz respeito a sua enunciação, a elaboração sintática dos enunciados, a progressão das ideias e a inserção de novos referentes são feitas de forma fragmentada, imprimindo caráter intrincado e dinâmico à enunciação. É possível perceber isso em todas as canções. Em “Esquiva da Esgrima”, por exemplo, a inserção de vários referentes, em frases de sintaxe sintetizada e justapostas sem elementos coesivos (“Verso mínimo, lírico de um universo onírico/ Cada maloqueiro tem um saber empírico/ *Rap* é forte, podê crê, ‘oui, monsieur’/ Perrenoud, Piaget, Sabotá, Enchanté”) dão dinamismo à enunciação e deixam a cargo do coenunciador a recuperação do sentido total dos enunciados. No caso dessa canção, o tema é a valorização do *rap*, enquanto fruto do saber que o *rapper* adquiriu com a experiência, por isso, nela, também há a alusão a nomes importantes da esfera educacional convencional (“Perrenoud” e “Piaget”) e da esfera educacional dentro da quebrada (“Sabotá”).

Em “Convoque seu Buda”, a inserção de novos referentes acontece de forma similar (“O Umbral quer mais Chandon, heróis crack no centro/ Na tribo da folha favela desenvolvendo/ No jutso secreto Naturo é só um desenho”), suscitando uma fala caótica de quem está em um estado passional de raiva e de desespero, afinal “vão torrar” o espaço onde ele habita. Já em “Fio de Prumo”, a inserção de referentes, sem a presença do elemento verbal e do coesivo, sugere rapidez, dinamismo, fugacidade (“Muros de concreto infeto/ De pedra, cal, cimento e dejetos” e “E a dobra do dorso do operário na rua/ Labirinto, fauna, sombra, luz da lua/ Aço, peito, flecha, caminho/ Magma, lava inveja, vizinho”), o que faz sentido para a enunciação, visto que essa canção é uma espécie de oração, na qual o enunciador faz um resumo dos problemas que foram, em maior ou menor grau, levantados nas demais canções do álbum, por isso, suscita a rapidez de uma síntese.

Em “Casa de Papelão”, esse modo de articulação da linguagem gera duas possibilidades de apreensão da cenografia, uma narrativa ou um diálogo (“Olhos nos olhos sem dar sermão/ Nada na boca e no coração/ Seus amigos são um cachimbo e um cão/ Casa

de papelão”), devido à supressão de elementos sintáticos que poderiam clarear o sentido. Nessa mesma canção, a fragmentação da linguagem suscita também a construção intrincada do fluxo de consciência (“Flutuar no céu poluído da cidade e beber toda a sua mentira/ Esperança à míngua, torneira sem água/ Moeda? É religião que alicia”), o que é compreensível na canção por ela sugerir a reflexão do craqueiro ou de alguém que se identifica com ele.

Além disso, as perguntas retóricas (“Quem plantou? Quem colheu? Quem amou?”⁶⁸ e “E quantos segredos não foram guardados nessa maloca?”⁶⁹) e as construções metafóricas inseridas sem um esquema coesivo (“Pra cada toco dentro do eixo/ Quebra queixo dessa questão/ Pra cada louco fora do eixo/ Quebra queixo dessa questão”⁷⁰, “Farinha e cachaça é fermento pra massa/ Quem não tá no bolo disfarça a desgraça”⁷¹ e “É a esquiva da esgrima, lágrima esquecida”⁷²) também possibilitam que o modo de se comunicar do artista seja percebido. Assim, podemos afirmar que uma das características do ethos do artista, que é encaixada no ethos de cada canção, é a linguagem fragmentada.

f) Pertencimento paratópico

Há, na figura de Criolo, um pertencimento conflitoso ao espaço do *rap* e ao da quebrada, o qual reverbera em suas canções. Isso é percebido, a princípio, na inclusão de diferentes estilos em suas canções, como o *raggae*, o samba e o *afrobeat*, o que o faz frequentemente ser associado à MPB. Para isso, o *rapper* responde: “Deixo as pessoas à vontade para dar sua opinião. Acho que isso é o mais maravilhoso que existe. [Ser chamado de MPB] Não incomoda, imagina. É maravilhoso” (GOMES, 2014b, n.p.). Esse tipo de resposta mostra que Criolo nem aceita nem repele a classificação. Essa postura está em consonância com a afirmativa de Costa (2012) de que a rejeição a qualquer titulação é comum na música brasileira. Porém, pode ser que esse seja um dos fatores que explica as acusações, direcionadas a Criolo, de não pertencimento ao *rap*, proferidas por outros *rappers*. Dexter, por exemplo, em entrevista ao canal MTV⁷³, em 2012, antes mesmo da publicação de “Convoque seu Buda”, declarou:

⁶⁸ CRIOLO. **Pé de Breque**.2014

⁶⁹ *Id.* **Casa de Papelão**.

⁷⁰ *Id.* **Pegue pra Ela**.

⁷¹ *Id.* **Fermento pra Massa**

⁷² *Id.* **Esquiva da Esgrima**

⁷³ <https://www.rapnacional.com.br/entrevista-do-dexter-ao-site-da-mtv-gera-debate/>. Acessado em julho de 2023.

O Emicida, o Criolo, o Rashid apareceram na mídia porque o rap deles não é contestador quanto o nosso. Não estou de forma alguma menosprezando o trabalho dos meus companheiros, mas o nosso rap nunca apareceu e não é feito para aparecer na televisão. (DEXTER, 2012, n.p.).

Embora a crítica de Dexter não mencione a mistura de estilos nas canções de Criolo, ela associa a música do *rapper* a um estilo menos contestador. No entanto, acreditamos que esse tipo de crítica incida, na verdade, no fato de o estilo musical de Criolo - que mistura estilos - ser mais palatável ao ambiente televisivo do que o de outros *rappers*, haja vista sua boa aceitação entre as classes mais altas. Além disso, como vimos no tópico anterior, as canções do artista edificam um ethos azedo, que contesta as contradições da sociedade, inclusive dessas altas classes. Isso suscita uma espécie de jogo duplo feito pelo artista, que atravessa espaços aparentemente discordantes e, assim, desenvolve as condições essenciais para a sua maneira de enunciar. Tal maneira de enunciar, que é ligada à negociação entre “o lugar e o não-lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta da inclusão impossível” (MAINGUENEAU, 2006, p.92), é que Maingueneau (2006) chamou de paratopia.

Esse pertencimento impossível é, portanto, condição importante para se entender a forma como o artista enuncia. Assim, apesar de reiterar nas suas canções que o seu fazer artístico é o *rap* (“*rap* é forte, pode crê”, “pra cada *rap* escrito, uma alma que se salva”, etc.) e que pertence a uma esfera local, o mundo ético de onde o *rap* é proveniente, isto é, a quebrada, o ethos edificado na maioria das canções, que acreditamos ser uma reverberação do ethos do artista, suscita um mundo ético cosmopolita, isto é, global.

Desse modo, o ethos do artista se apresenta como aquele com propriedade para falar o que fala ao se mostrar interligado aos dois mundos enunciados, pois, ao apresentar-se ligado a um espaço local do qual fala, ele utiliza-se da metalinguagem do espaço global, visto que se direciona, muitas vezes, aos coenunciadores desse último espaço. Para isso, ele se vale, no interdiscurso, de referências a domínios discursivos diversos, conhecidos dessa comunidade global, tais como alusões a personagens de filmes, de desenhos e de séries norte-americanas, como Chewbacca, Naruto, Diabolyn e Sleazestack; a tecnologias de alto custo, como XBOX; ao cineasta francês Patrice Chéreau; a nomes importantes da filosofia, como Sartre, Nietzsche, Foucault e Maquiavel; a teóricos da educação, como Perrenoud e Piaget; a marcas de luxo, como *Chandon*, *Louboutin* e *Armani*; ao historiador marxista Ernest Hobsbawm; a textos literários, como “No meio do Caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Ilíada”, de Homero, etc.

Essa maneira de enunciar, que lança mão da metalinguagem e das imagens discursivas da comunidade para a qual a crítica é direcionada, também reafirma o caráter azedo do ethos do artista. Isso porque essas imagens discursivas satirizam essa classe, que partilha desses conhecimentos, que são pouco acessíveis às massas, cujas verdadeiras referências estão nos guetos, nas favelas, na periferia, como Ferrez e Black Alien. Desse modo, esse movimento de rejeitar o Outro, utilizando-se do seu próprio discurso e subvertendo-o, nas canções desse álbum, também sugere que é desse Outro que se espera o reconhecimento. “Com efeito, a arte não dispõe de outro lugar além desse movimento, a impossibilidade de se encerrar em si mesma e deixar-se absorver por esse Outro que se deve rejeitar mas de que se espera o reconhecimento” (MAINGUENEAU, 2006, p. 98).

Desse modo, podemos dizer que uma das características do ethos do artista é a paratopia, que está integrada a seu processo criador. Assim, o ethos do artista é mais ou menos marginal, é mais ou menos midiático, é mais ou menos cosmopolita, pois está na fronteira entre espaços contrários, negociando seu pertencimento.

g) A feição ideológica: descrente, determinista social e anticonsumista

Os posicionamentos do ethos representante também interagem com o ethos representado (MAINGUENEAU, 2020b). Com já dito, embora, nas canções, Criolo se afirme como *rapper* - ao fazer diversas referências metadiscursivas ao *rap* -, ele também não rejeita a categorização de cantor de MPB, de *rap*-MPB, etc. Inscrevendo-se, portanto, na interseção entre ambos os posicionamentos (canção *pop* e MPB), analisamos a recorrente defesa de algumas ideias em suas canções, que também se encontram na interseção desses dois posicionamentos.

Baseando-nos em Camargos (2015), que aponta o *rap* como uma manifestação cultural de valor político e em Costa (2012), que aponta que a grande maioria dos cantores de MPB investe em um ethos esquerdista, destacamos algumas ideias, presentes nas canções do álbum em estudo, que reafirmam isso: a descrença nas instituições sociais responsáveis pela execução e manutenção dos direitos dos indivíduos, o anticonsumismo e determinismo social.

A primeira delas se relaciona ao que destacamos até aqui acerca do ethos do artista, isto é, decantador do poder do *rap* que o faz semelhante a uma pregação. Isso porque essa descrença no poder das instituições o aproxima daquilo que transcende a realidade material. Percebemos, em maior ou menor grau, a enunciação direcionada ao “ser divino” em quase todas as canções, em “Convoque seu Buda” (“Shiva, Ganesha, Zé Pilin daí equilíbrio”),

“Esquiva da Esgrima” (“Osiris, Ore por mim”), “Fio de Prumo” (“*Laroyê legbá!* Dobra a força dos braços que eu vou só”), etc.

O segundo está ligado à crítica ao consumismo e, portanto, ao capitalismo, que, além de promotor das desigualdades sociais, é criador de um dos vilões que mantém esse quadro de desigualdade, o *glamour*. Em “Casa de papelão”, ele, a quem a especulação imobiliária agrada, é o colhedor dos corpos na multidão. Em “Cartão de visita”, ele é o responsável pelos absurdos a que as classes mais altas se submetem para ostentar e se diferenciar das classes mais baixas, porém, acaba despertando o desejo da ostentação nessas classes mais baixas. Em “Esquiva da esgrima”, ele aparece na imagem do “dinheiro pra se contar”, o que é o “céu da boca do inferno” que espera o indivíduo que se deslumbra com o *glamour*. Até mesmo em “Pegue pra ela”, em que não há a menção ao *glamour* ou ao dinheiro, há a crítica ao mercado fonográfico, que transforma arte em mercadoria, ou seja, é produto do modelo capitalista de mercado.

Criolo, em entrevista, fala a respeito do sentimento que o formato capitalista de economia provoca nos indivíduos de classes mais baixas, consequência da humilhação (“banho de ódio”)⁷⁴ recebida por eles todos os dias nesse formato de sociedade, provocando sua reação agressiva (“aroma da morte”)⁷⁵. Nas palavras de Criolo:

É muito duro você vê uma criança com ódio de outra criança. É muito duro, cara, e não é de mal. A criança tá olhando aquele molequinho lá, ele já tem ódio, porque ele sabe que ele vai crescer e vai ser o chefe, e que o pai dele só chega reclamando que o chefe dele humilha ele, aí a primeira oportunidade que o moleque tiver vai dar um chute na canela do outro. Em todo lugar do mundo você vê o moleque com fuzil na mão, e é isso mesmo. E aí vem culpar os MCs? (GOMES, 2015, 6m49 -7m10s).

Nessa fala de Criolo, ao afirmar que, quando uma criança odeia outra criança de classe social mais alta, ela não o faz por maldade e, em seguida, justificar sua afirmação a partir de dados circunstanciais; percebemos também certo determinismo social. Os *ethos*, nas canções, muitas vezes representam esse pensamento por meio do eufemismo, quando torna os indivíduos da quebrada passivos em algumas situações. É o caso de “Convoque o seu Buda”, em que o “anjo do mal”, entidade do âmbito transcendental, é o responsável por aliciar “o menininho” para adentrar o mundo do crime. Ou de “Duas de cinco”, em que ele explica a atitude de violência do início da canção como culpa de agentes como “o cão”, “o cânhamo”, “o desamor”. Ou de “Cartão de visita”, em que a “opressão” e o “*glamour*”, que não

⁷⁴ CRIOLO. *Esquiva da Esgrima*. 2014.

⁷⁵ *Ibid.*

pertencem a uma esfera transcendental, mas a uma esfera abstrata, também substituem agentes reais das agruras narradas.

O determinismo social, em uma ótica de oposição às práticas neoliberais e aos efeitos danosos que o capitalismo trouxe para a sociedade, também são ideias defendidas pelo ethos esquerdista. Conforme Camargos (2015), essas são também ideias que atravessam o *rap*:

Apesar de certo determinismo/fatalismo atravessar frequentemente os raps, frise-se que, entendidos como material privado de hegemonia, eles não deixam de pôr em circulação valores, posições, modos de interpretação do mundo e estilos de vida que se chocam com os padrões hegemônicos. Diferentemente daqueles que cultivam uma visão positiva acerca do avanço das práticas e políticas neoliberais e da globalização capitalista, muitos rappers se fixam no "lado B" dessa dinâmica. (CAMARGOS, 2015, p. 160).

É certo que outros temas são fomentados nas canções desse álbum, no entanto, esses são mais perceptíveis, em maior ou menor grau, em todas as canções. Além disso, parecem ser opiniões defendidas por Criolo em enunciados produzidos pelo artista nos espaços de circulação desse discurso.

6 “ESSA NAVE JÁ VAI PARTIR E CARREGA UMA MULTIDÃO”: O ETHOS ENQUADRANTE

As diversas instâncias que estão envolvidas na produção e circulação dos enunciados, a seu modo, possibilitam uma imagem ética, cujo aparecimento pode entrar ou não em consonância ideológica com o ethos do enunciador imediato do discurso ou pode fazer sanções estruturais à superfície material do discurso. Isso é o que ocorre no encaixamento e no enquadramento de ethos. As definições dadas por Mainguenu(2020b) para esses dois processos, que estão relacionados a uma estrutura hierárquica pré-enunciativa, que serão confirmadas ou descartadas no processo de incorporação vivenciado pelo destinatário; não devem ser confundidas.

No capítulo anterior, vimos como o encaixamento do ethos do artista se deu no álbum “Convoque seu Buda”. Neste capítulo, analisaremos como o processo de enquadramento de ethos se dá nesse álbum. O ethos enquadrante tem como fiadora a instância discursiva que normaliza o texto para entrar em consonância com o gênero textual, com o suporte e com a instituição emissora do texto. Aqui, os aspectos de formatação podem, por exemplo, neutralizar o ethos dito do texto imediato, não permitindo que ele seja totalmente legitimado pelo ethos mostrado. Esse é o caso do gênero entrevista de emprego, mesmo para cargos em que haja a necessidade de carisma com o público, pois o ethos dito descontraído e

engraçado é neutralizado pela situação de comunicação, a qual exige o tom de seriedade. Desse modo, em detrimento do ethos dito, o ethos mostrado se desenvolve mediante as coerções das condições de produção. Porém, em gêneros mais livres, as coerções das condições de produção atuam de forma diferente, é o que vamos observar nesta análise.

Produzido pela gravadora Oloko Records, tendo, como diretor de arte, Denis Cisma e, como designer gráfico, Lucas Rampazo, o álbum “Convoque seu Buda” possibilita a incorporação de um ethos enquadrante que traz pragmaticamente compatíveis essas três perspectivas. Isso é percebido pela seleção das imagens, pela colagem, pelo tamanho do enunciado, pelo *lettering*, pela escolha do tema, pela disposição das faixas, etc. Assim, na incorporação, é edificado um ethos enquadrante de uma instituição que vai atender a determinado público: pessoas que gostam do estilo de *rap* de Criolo. Por isso, os elementos que compõem a editoração do CD aludem ao estilo do artista e ao teor das canções desse álbum.

As imagens - algumas produzidas por Denis, outras oriundas do Rijksmuseum, museu de Amsterdã, que havia disponibilizado para download seu banco de dados com mais de 200 mil obras, disponíveis, inclusive, para uso comercial - são representações simbólicas de culturas diversas, principalmente no que tange à religiosidade. A tipografia também foi baseada nesse caráter transcendental do álbum, pois o título “Convoque seu Buda” traz a mesma fonte das letras utilizadas nas fitinhas do Senhor do Bonfim, Conforme Rampazo fala, em entrevista ao jornal “Catraca Livre”:

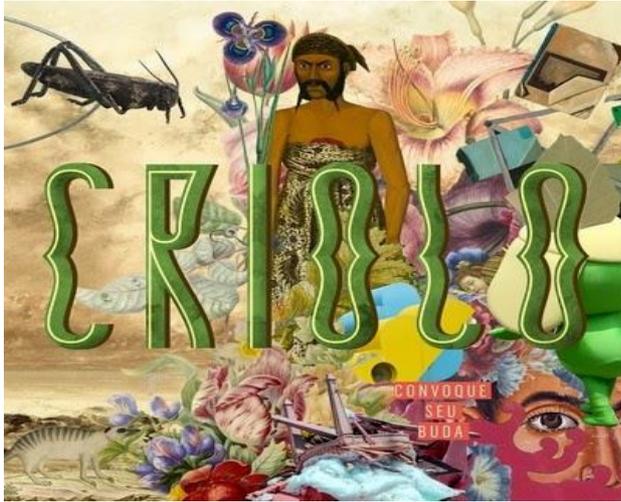
Fiz a tipografia buscando me adequar a linguagem e conceito. Como se tratava de referência a uma busca por ajuda elevada, procurei trabalhar com elementos do repertório religioso: santinhos e fita do Bonfim para trazer um aspecto abraçador e místico. (RAMPAZO, 2014, n.p).

É importante destacar que Rampazo afirma que a construção da capa se liga ao conceito do álbum. Tal conceito, levando-se em consideração as palavras de Criolo, em entrevista pra UOL acerca desse álbum, é a busca por equilíbrio, por algo positivo dentro de si, por esperança na humanidade, ou seja, por um apego transcendental. Desse modo, podemos perceber que o ethos enquadrante da capa procura manter diálogo com o ethos representante do artista, mesmo que um álbum musical tenha determinada liberdade formal.

Desse modo, analisando a capa, o encarte e a capa traseira do disco, percebemos que se trata de iconotextos, os quais, segundo Maingueneau (2020b), são o resultado da relação íntima entre o verbal e o imagético. Isso confirma a relação entre o ethos enquadrante e o ethos do artista, pois essas imagens não exercem apenas função ilustrativa, por isso,

devem ter seu ethos analisado na interação com o ethos do enunciado verbal, nos processos de encaixamento e de enquadramento de ethos. Essa fusão de ethos em um ethos único pode ser percebida nas imagens do disco:

Figura 1: Capa do disco “Convoque seu Buda” (2014), de Criolo



Fonte: <https://blogtapordentro.webnode.page/news/voce-sabe-como-foi-feita-a-arte-do-ultimo-cd-do-criolo-convoque-seu-buda/>

A figura central, na capa do disco, está de sarongue - espécie de saio usado pelos malaaios - e é um oficial da corte da ilha de Java, na Indonésia. Essa é uma imagem de 1820, feita por um artista desconhecido. Ela foi utilizada porque Denis Cisma achou o homem parecido com Criolo, conforme atestou em entrevista. Além disso, há imagens muito coloridas de flores, de animais, da parte do rosto de uma pessoa, da cabeça de uma escultura, etc., as quais são sobrepostas umas às outras numa confusão de planos.

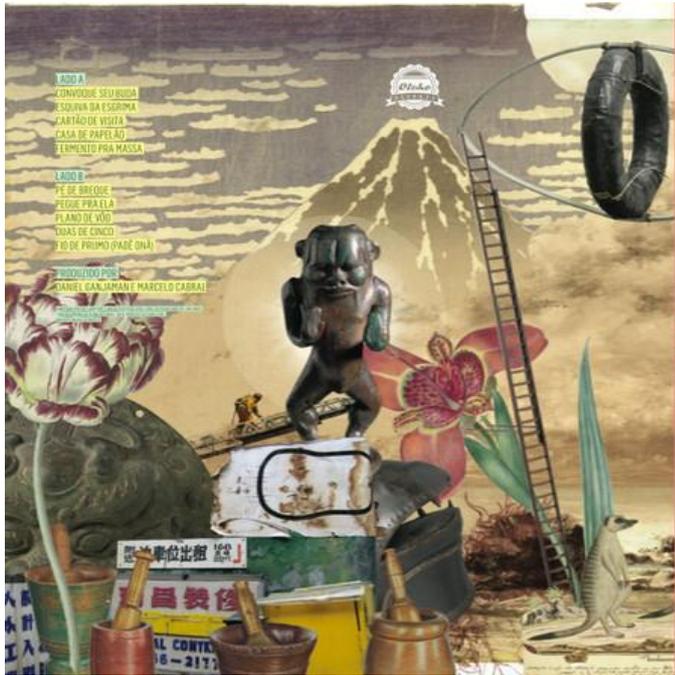
Figura 2: Encarte interior do disco “Convoque seu Buda” (2014), de Criolo



Fonte: <https://blogtapordentro.webnode.page/news/voce-sabe-como-foi-feita-a-arte-do-ultimo-cd-do-criolo-convoque-seu-buda/>

Esse iconotexto também apresenta imagens sobrepostas, numa relação caótica entre planos. No entanto, em relação à imagem 1, essa imagem traz a predominância de cores mais austeras, como o preto e o cinza. Percebemos, ainda, que há uma tesoura cortando parte de uma planta cheia de rosas que parecem ter se desbotado, o que é corroborado pela presença de uma única flor com a cor laranja ainda viva. Além disso, também percebemos pequenos insetos que vivem nesse espaço botânico declinado. É importante atentar que os animais aqui representados são animais que possuem uma carga semântica pejorativa, quais sejam os besouros, o sapo, a mosca, etc.

Figura 3: Capa traseira do disco “Convoque seu Buda” (2014), de Criolo



Fonte: <https://blogtapordentro.webnode.page/news/voce-sabe-como-foi-feita-a-arte-do-ultimo-cd-do-criolo-convoque-seu-buda/>

Na capa traseira, o colorido das imagens reaparece, embora a justaposição dessas imagens e o plano caótico permaneçam. Percebemos também a presença de um vulcão, de uma escada que parece levar a esse vulcão, de flores, de animais, de objetos que remetem à cultura oriental, de um trabalhador da construção civil numa espécie de plataforma de guindaste, com o dorso dobrado, suscitando o verso da canção final do álbum, “Fio de Prumo” (“A dobra do dorso do operário na rua”), etc.

Percebemos, portanto, a edificação de um ethos que transita entre a esperança, representada pelo colorido das capas inicial e final do álbum, e o azedume da angústia, representado pela imagem que compõe a parte interna do CD, cuja cor vai se esvaindo. Essa esperança é representada também pela cor verde contida na letra que forma o nome de Criolo no centro do álbum, em primeiro plano, porém, o apelo a ela é sugerido de forma caótica, como podemos ver na disposição dos elementos.

Essa travessia entre a esperança e o azedume também se edifica no ethos enquadrante da sequenciação das faixas. Na sequência das faixas, temos, inicialmente, a canção “Convoque seu Buda”, que exerce a função de aviso da necessidade de um apego ao que é transcendental. Ela é seguida de faixas que denunciam os problemas que motivam esse apego transcendental. Por fim, temos uma faixa que traz uma oração pedindo que o mal seja

tombado e que a força dos braços seja dobrada para que o enunciador consiga seguir suportando as atrocidades pelas quais passa. Dessa forma, as faixas intermediárias entre a inicial e a final dialogam com o iconotexto interno do disco, cujas cores são mais austeras e desbotadas, representando o percurso difícil que o indivíduo da quebrada percorre sem a ajuda metafísica, devido à dureza de sua realidade.

Diante do exposto, podemos afirmar que o ethos enquadrado é edificado por meio de uma correspondência com o estilo do ethos representante do artista, levando em consideração os temas abordados por ele em seu discurso e também o seu modo de enunciação. Como vimos no capítulo anterior, o modo de construção da linguagem do artista é fragmentado - como também sugere a justaposição de planos nos iconotextos - e cheio de referências a espaços distintos, o que suscita sua paratopia. Nas palavras de Denis, em entrevista ao jornal “Catraca Livre”, a colagem representaria o estilo próprio de Criolo: “Achei que a colagem representaria muito bem a maneira que o Criolo escreve suas músicas, misturando figuras do passado como Barrabás, ladrão e assassino que o povo preferiu libertar ao invés de Cristo, com gírias e expressões atuais das ruas”. (CISMA, 2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central desta pesquisa foi analisar a construção discursiva do ethos do álbum “Convoque seu Buda” a partir das categorias de verificação da Análise do Discurso francesa. Para alcançar esse intento, averiguamos, em cada canção desse álbum, o desenvolvimento das cenografias, o investimento em um código de linguagem e as dimensões do ethos. Em seguida, examinamos os processos de encaixamento e de enquadramento de ethos a partir dos resultados obtidos na análise de cada canção.

Ao final da análise das canções, percebemos que as cenografias, em sua maioria, dialogais monovocais, por simularem a espontaneidade do regime conversacional, passavam por flutuações que nos permitiram identificar traços de outras cenografias. Por isso, o ethos, principalmente em dimensão categorial, também apresentava flutuações em seu papel discursivo. Além disso, a recorrente decantação do poder do *rap* e algumas referências metadiscursivas nos induziram a perceber, de forma frequente, o ethos do *rapper* nessas canções.

Entre os papéis discursivos identificados, embora não tenham sido os únicos, damos destaque ao do pregador/conselheiro/líder espiritual e do próprio *rapper*. No que tange

aos papéis extradiscursivos, alguns ethos verificados foram o do trabalhador do *buffet*, do morador de zonas em que as paralisações de ônibus afetavam sua mobilidade, do craqueiro, do artista independente, etc., de modo que tais perfis estão em consonância com a realidade da “quebrada”, espaço cantado no *rap*. Em dimensão experiencial, foi desenvolvido, em maior ou menor grau, o caráter azedo, próprio ao modo denunciativo e crítico da expressividade do *rapper*. Além disso, o caráter transcendental, próprio à figura do pregador, também foi frequente, desvelando algumas similaridades entre o fazer discursivo do *rapper* e do pregador.

Percebemos também que houve o investimento em um código de linguagem que remetia às gírias e às expressões da “quebrada”, no entanto, muitas das referências intertextuais das canções impossibilitaram que o ethos fosse incorporado como completamente pertencente a esse espaço. Essa paratopia do artista, somada às referências metadiscursivas que decantam o poder encantatório do *rap*; somada a uma linguagem fragmentada que dá menos verossimilitude ao estereótipo de cidadão da quebrada do que ao próprio artista Criolo; somada aos ideais anticonsumista, determinista social e descrente das instituições garantidoras dos direitos; somada ao modo azedo de falar, etc.; levaram-nos, depois de um inventário de cada um desses aspectos, à conclusão de que o ethos do álbum “Convoque o seu Buda” é o ethos do artista (ethos representante) que realiza com os ethos de cada canção (ethos representados) um processo de encaixamento.

Examinamos, ainda, o processo de enquadramento pelo qual passam os componentes verbal, imagético e organizacional desse álbum. Então, verificamos que as imagens, a justaposição delas, o *lettering*, a diagramação e as cores das capas do álbum, além da sequenciação das faixas - que traz “Convoque seu Buda” (2014), uma conclamação ao místico, no início; e “Fio de prumo”, uma oração entusiasta, no desfecho -, passaram por coerção consoante ao ethos do artista. As características desse ethos são, portanto, a paratopia, a fragmentação da linguagem, o caráter azedo, o papel de pregador e de cronista, o apego ao transcendental e os posicionamentos (*lato sensu*) críticos.

De modo geral, acreditamos que esta pesquisa tenha contribuído para ratificar as categorias de verificação da Análise do Discurso, tais como as noções de ethos, de cenografia, de código de linguagem, de encaixamento e de enquadramento de ethos. Além disso, acreditamos ter fornecido um válido panorama de como essas categorias de análise podem ser aplicadas no estudo do discurso literomusical.

Quanto ao álbum “Convoque seu Buda” e ao fazer artístico de Criolo, acreditamos ter possibilitado uma reflexão de como esse artista imprime sua personalidade à obra e, sobretudo, de como ele vê, no *rap*, um papel social tanto transformador quanto transcendental

e, no *rapper*, uma espécie de agitador das consciências que não enxergaram que a transformação é necessária. Apesar dessas constatações, faltou-nos, é certo, maior aprofundamento teórico e prático sobre a matriz melódica das canções, o que teria sido enriquecedor, principalmente devido ao amálgama de ritmos que o artista utiliza em seu repertório melódico. Para outras pesquisas, seria interessante que esse componente fosse adicionado.

No percurso de nossa verificação, deparamo-nos com alguns obstáculos, dentre os quais, a dificuldade de precisar as cenografias, devido à fragmentação do discurso, o que nos levou a entendê-las, dentro de sua estrutura dialogal, como encaixadas ou flutuantes. Isso abre a possibilidade de pesquisas futuras acerca desse tipo de construção cenográfica. Além disso, lançamos as bases para que futuros estudos examinem com mais detalhes o posicionamento de Criolo dentro do discurso literomusical brasileiro, visto que o artista apresenta comportamento discursivo que o aproxima tanto da canção *pop* quanto da MPB.

Para futuras pesquisas acerca de outras obras de Criolo, esperamos que este trabalho seja uma rica consulta, visto o que desenvolvemos sobre o ethos representante do artista. Esperamos, ainda, dentro dos nossos limites de amadurecimento como analista, ter feito uma pesquisa com a fluidez, a coesão e o respaldo teórico que esse tipo de trabalho requer. Por fim, desejamos que o interesse pelas análises contidas neste trabalho e pelas conclusões a que chegamos por meio delas possam interessar tanto o público acadêmico quanto o público que, assim como nós, é apaixonado por canção e, especialmente, pela obra de Criolo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANDRADE, Lucas Toledo de. A “**destruição construtiva**” na poética de Criolo. Itinerários, Araraquara, n. 46, 2018. Disponível em: <http://redesans.com.br/rede/wp-content/uploads/2019/02/724-252-PB.pdf>. Acesso em: 15 out. 2022.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. *In: Cadernos de estudos linguísticos*, v.19: p. 25-42. Campinas: EDUNICAMP, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARCELOS, Iuri. Incêndios em favelas atingem terrenos de maior valor em São Paulo. *In: Revista Exame*. São Paulo. 2017. Disponível em: <https://exame.com/brasil/incendios-em-favelas-atingem-terrenos-de-maior-valor-em-sao-paulo/>. Acesso em: 15 out. 2022.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004b.
- BEZERRA, L. C. M. ; COSTA . O posicionamento da vertente nordestina da moderna Música Popular Brasileira: uma análise de metacanções. *In: XX Jornada Nacional de Estudos Linguísticos*, 2004, João Pessoa. Anais da XX Joranada Nacional de Estudos Linguísticos, 2004. p. 1427-1438.
- BRASIL. **Lei Nº 6.368, de 21 de Outubro de 1976**. Dispõe sobre medidas de prevenção e repressão ao tráfico ilícito e uso indevido de substâncias entorpecentes ou que determinem dependência física ou psíquica, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República: Casa Civil, 1976. Revogada pela Lei nº 11.343, de 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6368.htm. Acesso em: 05 jan. 2023.
- BRASIL. **Lei Nº 9.394, de 20 de Dezembro de 1996**, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB. 9394/1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. DF: Presidência da República: Casa Civil, 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 05 jan. 2023.
- CAMARGOS, Roberto. **Rap e política**. Percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- CISMA, Denis. Designers contam como foi criada a capa de “Convoque Seu Buda”, novo álbum do Criolo. Entrevista cedida a *Catraca Livre*. **Catraca Livre**. 2014. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/criatividade/designers-contam-como-foi-criada-a-capa-de-convoque-seu-buda-novo-album-do-criolo/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. 486f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, São Paulo, 2001.

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular brasileira, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012.

COSTA, Nelson Barros da. (org.) **Práticas discursivas e exercícios analíticos**. São Paulo: Pontes, 2005.

COSTA, Nelson Barros da. **Conflitos identitários no discurso literomusical brasileiro dos Anos 60**. 2022. Relatório de Pesquisa Pós-Doutoral – Universidade Federal do Ceará, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Fortaleza, 2022.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRIOLO. **Rap é forte** (2006)

CRIOLO. **Cartão de visita**. (2014). Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/cartao-de-visita>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Casa de papelão**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/casa-depapelao/#album:convoque-seu-buda-2014>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Convoque seu Buda**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/convoque-seubuda/#album:convoque-seu-buda-2014>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Fermento pra massa**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/fermento-pra-massa>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Duas de cinco**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/duas-de-cinco>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Esquiva da esgrima**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/esquiva-daesgrima/#album:convoque-seu-buda-2014>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Fio de prumo** (Padê Onã). Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/fio-deprumo-pade-ona/#album:convoque-seu-buda-2014>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Pé de breque**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/nao-bolou-porque>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Pegue pra ela**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/pegue-para-ela>. Acesso em: 15 abr. 2021.

CRIOLO. **Plano de voo**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/plano-de-voo>. Acesso em: 15 abr. 2021.

DEXTER. Entrevista cedida ao site da MTV. *In: Entrevista de Dexter ao site da MTV gera debate. Rapnacional*. 2012. Disponível em: <https://www.rapnacional.com.br/entrevista-do-dexter-ao-site-da-mtv-gera-debate/>. Acesso em: 02 mai. 2022.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontos, 1987.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Alberto de O. Souza. Série Apontamentos nº29, Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 1995.

GONÇALVES, João Batista Costa. **Poder e afeto nas narrativas bíblicas: uma análise da construção do ethos discursivo nas parábolas contadas por Jesus**. 2006. 314 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2006.

GOMES, Kleber Cavalcante. Criolo e Lázaro Ramos. Entrevista cedida a Lázaro Ramos. **Programa Espelho**. 2014a. (24m42s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eP86LuPwUYk&t=610s>. Acesso em: 21 fev. 2022.

GOMES, Kleber Cavalcante. Em Busca do Equilíbrio, Criolo lança single e se diz feliz por estar vivo. Entrevista cedida ao site UOL. **UOL**. São Paulo, 2014b. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/10/29/em-busca-do-equilibrio-criolo-lanca-single-e-se-diz-feliz-por-estar-vivo.htm>. Acesso em: 05 dez. 2022.

GOMES, Kleber Cavalcante. Falta de Perspectiva na Quebrada. Entrevista cedida ao jornal Ponte Jornalismo. **Ponte Jornalismo**. 2015. (8m). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YFg8ah7eDMM>. Acesso em: 05 dez. 2022.

GOMES, Kleber Cavalcante. Entrevista exclusiva com Criolo. **Defensoria pública**. 2017. (5m50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcj4anTTXoM>. Acesso em: 05 dez. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IRISARRI, Victoria. **Fora do eixo, dentro do mundo**. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento de produção cultural brasileiro. 2015. 200f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre - RS, 2015.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LIMA, Jheny Jordany Felipe de. **“Convoque seu Buda”**: práticas de resistência e relações de poder nas letras de música de Criolo. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2019.

LOPES, Shara Lylian de Castro. **As relações interdiscursivas entre o discurso religioso e o literomusical em canções interpretadas por Luiz Gonzaga**. 2017. 111f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza - CE, 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva. São Paulo: Cortez, 2002.

MAINGUENEAU. **Cenas da enunciação**. (org.). Sírio Possenti, Maria Cecília P' rez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU. Formações discursivas, unidades tópicas e não-tópicas. *In*: BARONAS, Roberto Leiser. (org.). **Análise de discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. Araraquara: Letraria, 2020a.

MAINGUENEAU. **Variações sobre o ethos**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020b.

MAINGUENEAU. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARX, K. **Miséria de filosofia**. Porto, Publicações Escorpião, 1985.

MARX, K. **O capital: crítica da economia política**, v. 1, livro 1. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

MELLO, Vico Denis S de; DONATO, Manuella Riane A. O pensamento Iluminista e o Desencantamento do Mundo: modernidade e a Revolução Francesa como marco paradigmático. **Revista Histórica**, Ano II, nº 4, dezembro/2011. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/criticahistorica/article/view/2776/pdf>. Acesso em: 14 set. 2022.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **A construção identitária regional pelas topografias discursivas das canções do pessoal do Ceará**. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2007.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará**. 2013. 339f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2013.

MENDES, M.D.N; MATOS, J. W. V. ; MARQUES, M. B. S. . Por uma conceituação

discursiva do diálogo. Ícone: **Revista de Letras** (UEG. São Luís de Montes Belos), v. 19, p. 114-128, 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/9596>. Acesso em: 02 maio 2023.

MOREIRA, Tatiana Aparecida. Cultura: entre a arena de luta e o movimento hip hop. **Revista Famecos**, [S.L.], v. 25, n. 2, p. 1-16, 7 abr. 2018. EDIPUCRS. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.27498>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MOTTA, Ana Raquel. **A favela de influência**: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas (SP), 2004. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1599276>. Acesso em: 12 dez. 2021.

OLIVEIRA, A. L. A. M.; CABRAL, A. L. T. **Batalhas de MC**: um estudo sobre (Im)polidez e categorização axiológica à luz da pragmática (no prelo).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento**. São Paulo: Pontes, 1987.

PARANHOS, Adalberto. Prefácio: Sem travas na língua. *In*: OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política**: Percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAIVA, Flávio. MPB-RAP: Convoque seu Criolo. **Revista do Mino**. Nº 156. Fortaleza: Editora Riso, 2015. p. 20-21. Disponível em: http://www.flaviopaiva.com.br/wp-content/uploads/2015/03/2015_03_mpb-rap-convoque-seu-criolo.pdf. Acesso em: 22 jan. 2023.

PITTA, A. C. . Criolo e a canção popular pós-utópica. **Revista Inventário**. Nº 16. (Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2015, p. 01- 14. Disponível em: <https://inventario.ufba.br/16/06%20Criolo%20e%20a%20cancao.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2022.

RAMPAZZO, Lucas. Designers contam como foi criada a capa de “Convoque Seu Buda”, novo álbum do Criolo. Entrevista cedida a Catraca Livre. **Catraca Livre**. 2014. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/criatividade/designers-contam-como-foi-criada-a-capa-de-convoque-seu-buda-novo-album-do-criolo/>. Acesso em: 04 jan. 2023.

REDINGTON, Norman Hugh. **A sketch of rastafari history** (em inglês). Disponível em: <http://www.rastafarispeaks.com/articles/history.html>. Acesso em: 17 set. 2022.

SANTOS, João Vitor Marcondes dos. **CD Convoque seu Buda do rapper Criolo** : a exposição de normas e valores sociais, consumismo e cultura periférica. 2017. 146 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TUZINO, Y. M. M. . **Crônica:** uma intersecção entre jornalismo e literatura. *In:* VI Encontro Regional de Pesquisa em Jornalismo. 2008, Ponta Grossa. Anais VI Encontro Regional de Pesquisa em Jornalismo, 2008. v. 01. p. 01-15. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/tuzino-yolanda-uma-interseccao.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2022.