

A cena de enunciação e o *ethos* discursivo no videoclipe *Bluesman*: um possível deslocamento em relação a estereótipos no *rap* brasileiro

The enunciation scene and the discursive ethos in the Bluesman music video: a possible shift in relation to stereotypes in Brazilian rap

Letícia Ferreira das Neves¹

Resumo: A canção *Bluesman* e o videoclipe homônimo, do *rapper* Baco Exu do Blues, são o objeto de análise deste artigo, no qual pretende-se investigar, com base teórica na Análise do Discurso, fundamentada especificamente nos trabalhos de Dominique Maingueneau (2008), de que modo o *ethos* discursivo presente no objeto em questão produz um efeito de deslocamento ou ruptura em relação aos estereótipos que circulam e são reproduzidos no espaço discursivo do *rap* nacional. Segundo Maingueneau, o enunciador ao produzir um discurso apresenta um tom e, a partir de dado modo de enunciação, possibilita a produção de uma imagem para si: o *ethos*. De acordo com Maingueneau (2020), essa imagem resulta da interação entre o *ethos* pré-discursivo, vinculado à antecipação de determinadas representações, e o *ethos* discursivo, que se divide entre mostrado e dito (isto é, quando o enunciador evoca explicitamente seu caráter e sua corporalidade). A hipótese aqui apresentada relaciona-se ao funcionamento de elementos verbais e instrumentais que, associados à cena enunciativa, legitimariam certo “desejo” do enunciador de romper com o estereótipo denunciador. Nas análises, foi possível observar esse efeito de deslocamento, dentre outros fatores, ao por meio da aproximação entre o gênero musical e o discurso religioso lorubá, através da figura de Exu (um orixá que é associado questionamento de regras), além de uma quebra de expectativas que se instaura no decorrer do videoclipe da canção.

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

Abstract: The song *Bluesman* and the homonymous video clip, by the rapper Baco Exu do Blues, are the object of analysis of this article, in which we intend to investigate, from the theoretical perspective Discourse Analysis, specifically based on the works of Dominique Maingueneau (2008), how the discursive ethos present in the object in question produces an effect of displacement or rupture in relation to the stereotypes that circulate and are reproduced in the discursive space of national rap. According to Maingueneau, the enunciator, when producing a discourse, presents a tone and, from a given mode of enunciation, enables the production of an image for himself: the ethos. According to Maingueneau (2020), this image results from the interaction between the pre-discursive ethos, linked to the anticipation of certain representations, and the discursive ethos, which is divided between shown and said (that is, when the enunciator explicitly evokes his character and his corporeality). Our hypothesis is related to the functioning of verbal and instrumental elements that, associated with the enunciative scene, would legitimize a certain desire of the enunciator to break with the stereotype. In the analyses, it was possible to observe this displacement effect, among other factors, through the approximation between the musical genre and the Yoruba religious discourse, through the figure of Exu (an orixá that is associated with the questioning of rules), in addition to a breach of expectations that establishes during the song's music video.

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

¹ Graduada em Letras Português e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Mestranda no Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Letras pela Universidade Federal de Rondônia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3318747656123420>. E-mail: lefene2712@gmail.com

Introdução

O artista brasileiro Baco Exu do Blues lançou em 2018 o álbum intitulado *Bluesman*, obra composta por nove canções e um único videoclipe homônimo. A obra publicada por Baco Exu do Blues constitui-se como parte integrante do movimento artístico-musical *hip-hop*, precisamente no espaço do *rap* (*rhythm and poetry*). O *hip-hop* surge nos EUA como forma de transformação dos espaços periféricos e como resposta da comunidade negra às violências sofridas, em especial as ocorridas nas décadas de 1960 e 1970. O movimento constitui-se pela associação de quatro elementos. Nele, há a pintura (grafite), a dança (*breaking*), o DJ (que traz a musicalidade através dos *beats*) e o MC (mestre de cerimônia ou *rapper*), músico que compõe e/ou interpreta as letras.

Em território nacional os *rappers* Mano Brown, Ed Rock, dentre outros, foram alguns dos primeiros MCs a expor, nesse gênero, as condições sociais, políticas e econômicas do povo negro no Brasil ao final da década de 1980. Segundo Vergne (2018, p. 43), “a principal temática, a qual sempre esteve atrelada, não apenas o *rap* brasileiro, mas parte da matriz norte americana, foi a intensa narrativa da experiência de marginalização do jovem negro”. A consolidação do gênero musical no país firmase com discursos que ratificaram em sua essência as precárias condições sociais e os MCs, ao produzirem discursos pertencentes ao movimento artístico-social, elaboram seus enunciados a partir das heterogeneidades sociais com as quais foram familiarizados, trazendo consigo construções discursivas que firmam uma relação entre musicalidade e identidade.

Desse modo, certa percepção, constituída discursivamente, sobre si e a similitude com o grupo faz com que tais sujeitos repousem em um espaço de reconhecimento e representatividade, sendo esses processos de representação passíveis de serem estudados a partir da noção estereótipo. Segundo Amossy (2016, p. 123), “a estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado”. Assim, ouvir e, no caso do videoclipe, assistir a um *rap* pressupõe, por exemplo, que o co-enunciador encontrará as reivindicações sociais que circulam e foram difundidas, cristalizando-se como característica desse gênero musical.

Ao assumirmos que o *rap* é uma das materializações do discurso do movimento *hip-hop*, pressupomos que as produções discursivas se encontram em um espaço semântico que determina não só o que pode e deve ser dito, mas também o como será dito nessas produções (MAINGUENEAU, 2008). Os discursos produzidos pelos MCs, objeto de nosso interesse, durante anos apresentaram temáticas de reivindicação, angústias e injustiças relacionadas à comunidade periférica. De acordo com Carvalho e Armando (2018, p. 3) “foi pela música, pela poesia pragmática, pela dança, pintura, que os jovens, em sua maioria negra, passaram a relatar dificuldades vivenciadas em seu cotidiano”.

Se historicamente temos um registro de produções discursivas que expõem violências e explorações, nosso ponto de discussão será analisar como os elementos discursivos, o *ethos* e a cena de enunciação, se apresentam na canção e videoclipe homônimo *Bluesman*, produção do MCs Baco Exu do Blues, disponibilizados no *site* YouTube e na plataforma de *streaming* Spotify. O *corpus* analisado neste artigo parte de uma pesquisa mais abrangente² em andamento. É a partir desse *corpus* que propomos as discussões relacionadas ao modo como é constituído o *ethos* discursivo e a cena de enunciação produzida por Baco Exu do Blues na canção e no videoclipe *Bluesman*.

A análise fundamenta-se no aporte teórico-metodológico da Análise do Discurso, que possibilita a reflexão sobre um elemento discursivo presente desde os estudos retóricos da antiguidade clássica, o *ethos*. Neste artigo, trabalha-se com essa noção a partir do quadro teórico proposto por Dominique Maingueneau. O autor postula que a constituição do *ethos* relaciona-se a um tom que emerge na cena enunciativa quando o enunciador produz um discurso e, a partir de dado modo de enunciação, possibilita-se a produção de uma imagem que cumpre o papel de legitimar o próprio discurso. Segundo Maingueneau (2020), o *ethos* resulta da interação entre o *ethos* pré-discursivo, vinculado à antecipação de determinadas representações, e o *ethos* discursivo, que se divide entre mostrado e dito (isto é, quando o enunciador evoca explicitamente seu caráter e sua corporalidade).

Este artigo tem como base, sobretudo, os textos *A propósito do ethos* (2015) e *Variações sobre o ethos* (2020), estabelecendo relações com a noção de modo de

² Este artigo é oriundo de uma pesquisa de mestrado em andamento, intitulada “O *ethos* discursivo de *Bluesman* e um possível deslocamento em relação ao estereótipo denunciador no *rap* nacional”.

enunciação, componente da semântica global, teorizada em *Gênese dos discursos* (2008). Assim, pretendemos analisar de que modo o *ethos* discursivo apresentado na canção *Bluesman* e no videoclipe, do *rapper* Baco Exu do Blues, possibilita um efeito de deslocamento ou ruptura em relação aos estereótipos que circulam e são reproduzidos no espaço discursivo do *rap* nacional.

Interdiscurso e Semântica Global

Os efeitos de sentido produzidos pelos enunciados, conforme a perspectiva aqui adotada, estão associados às formações discursivas nas quais o discurso do sujeito se inscreve. Segundo Michel Foucault,

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2009, p. 43).

A partir dos estudos propostos por Foucault, outros teóricos contribuíram para formulação do conceito. Eni Orlandi, em *Análise de discurso: princípios e procedimentos*, defende, fundamentada nos estudos de Michel Pêcheux, que há uma relação entre formação discursiva e formação ideológica. De acordo com Orlandi, a produção de sentido está associada com as posições ideológicas. Assim, segundo Orlandi (2009, p. 43), parafraseando Pêcheux, podemos compreender que “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. Desse modo, compreendemos que o funcionamento de uma formação discursiva se relaciona aos movimentos de significação possibilitados aos discursos em determinadas posições ideológicas.

O aporte teórico que adotamos sobre essa questão é o proposto por Maingueneau em *Gênese dos Discursos*. Nessa obra, o autor defende que precisamos distinguir superfície discursiva e formação discursiva, pois esta se refere ao sistema de restrições semânticas que define a identidade de um discurso e aquela aos enunciados produzidos de acordo com esse sistema. Adotando o conceito teorizado pelo autor, compreendemos o vínculo do “[...] sistema de restrições de boa formação semântica (a

formação discursiva) ao conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema (*a superfície discursiva*)” (MAINGUENEAU, 2008, p. 20).

Com base nesta perspectiva, a formação discursiva delimita o dizível legítimo dentro de um discurso, determinando, ao mesmo tempo, o “dizível faltoso”, a rejeição de seu Outro (compreendido, na teorização de Maingueneau, como um posicionamento de determinado campo com o qual um discurso entra em concorrência, o que, de forma mais ampla, resulta das heterogeneidades constitutivas de todo discurso, em vista da indissociável relação entre os posicionamentos que compõem um campo). A maneira como ocorre a relação entre discursos vincula-se, em uma primeira aproximação, ao que a Análise do Discurso denomina interdiscurso.

Considerando que a produção de um discurso e de seus efeitos estabelecem uma relação com outros discursos já existentes, Jacqueline Authier-Revuz (1990), em *Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)*, estabelece o conceito da heterogeneidade para dizer que em todo discurso há a existência de um outro, e que há duas formas de heterogeneidade: a mostrada e a constitutiva. A heterogeneidade mostrada ocorre, segundo Authier-Revuz (1990, p. 25), em mecanismos caracterizados por “[...] inscreverem o outro na sequência do discurso – discurso direto, aspas, formas de retorque ou glosa, discurso indireto livre...”; assim, reconhecemos a presença do outro. Em relação à heterogeneidade constitutiva, por outro lado, não são identificáveis as fronteiras/marcações entre um “interior” e um “exterior” de um discurso.

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

Assim, a fim de que se proceda à análise do funcionamento interdiscursivo na produção enunciativa dos sujeitos, é preciso considerar em qual campo discursivo e espaço discursivo o posicionamento está inscrito. O campo discursivo, segundo Maingueneau (2008, p. 34), é um “um conjunto de formações discursivas que se

encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo”. Nesta pesquisa o campo sobre o qual falamos é o artístico-musical; já em relação ao espaço discursivo estamos diante de um recorte do *rap* brasileiro (especificamente as produções de Baco Exu do Blues e o modo como elas se contrapõem, aparentemente, aos estereótipos vinculados a esse estilo musical). Os espaços discursivos são descritos como subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante em relação ao objetivo de sua investigação.

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

A partir dessa premissa, o analista do discurso, ao estudar e analisar possíveis efeitos de sentido de um *corpus*, compreende que a análise não privilegia apenas uma parte do discurso, e sim um todo que o constitui, sendo o tema um dos planos possíveis. Para que ocorra a análise contemplando os planos possíveis, devemos compreender a noção de semântica global, que, conforme Maingueneau (2008, p. 76), põe em evidência “[...] um sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões”.

As dimensões a partir das quais um analista do discurso pode descrever o funcionamento de um discurso são: a intertextualidade, o vocabulário, os temas, o estatuto do enunciador e do destinatário, a dêixis enunciativa, o modo de enunciação e o modo de coesão. Essas dimensões estão presentes e podem ser investigadas nos discursos dos mais variados campos discursivos, não apenas no campo artístico-musical.

Ao nos debruçarmos sobre os temas, uma das dimensões da semântica global, com os quais os sujeitos, neste caso MCs, produzem seus discursos, temos temas não impostos e outros impostos por um campo discursivo. Os não impostos, segundo Maingueneau (2008, p. 83), “podem estar ausentes de um campo discursivo, mas aqueles que são impostos podem estar presentes de maneiras muito variadas”. Ao restringirmos nosso corpus ao espaço discursivo do *rap*, pode-se supor que alguns temas impostos sejam: o racismo, a violência física ou psicológica com os negros e as mais diversas questões sociais. Nessa perspectiva, os não impostos seriam, por exemplo, os temas líricos-amorosos.

Nesse processo de produção discursiva, os temas, assim como o vocabulário, outra dimensão da semântica global, vinculam-se ao tratamento semântico que recebem; assim, o tema e o vocabulário mobilizados pelo sujeito não constituem em si uma análise pertinente isoladamente, mas sim considerando o modo como o sistema de restrições semânticas de dado posicionamento os constitui.

As dimensões da semântica global citadas anteriormente, em conjunto com o modo de enunciação, nos permitem descrever/analisar o *ethos* discursivo que emerge no *corpus* desta pesquisa, pois de acordo com Maingueneau (2008, p. 90) um discurso “[...] é também uma maneira de dizer específica”. É nesse sentido que concebemos que “[...] através de seus enunciados, o discurso produz um espaço onde se desdobra uma “voz” que lhe é própria.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 91).

O tom que essa voz apresenta ao co-enunciador constitui-se de um caráter e de uma corporalidade: esse conjunto aciona percepções no co-enunciador atreladas ao que o modo de enunciação desencadeia. Desse modo, o caráter e a corporalidade são inseparáveis; através da maneira pela qual ocorre a enunciação é possível “enxergar” ou interpretar um modo de ser do enunciador. Essa imagem do enunciador apreendida a partir da enunciação e constitutivamente relacionada a um determinado posicionamento é denominada, em trabalhos posteriores do teórico, *ethos* discursivo.

A partir das condições de enunciabilidade, vinculadas ao funcionamento das formações discursivas, do interdiscurso e da semântica global constitutivas da canção e videoclipe *Bluesman*, pretendemos investigar o *ethos* discursivo presente no objeto em questão.

O *ethos* discursivo e a cena de enunciação

Em seus estudos sobre *ethos*, Aristóteles compreendia-o em uma relação direta com a técnica retórica, associando a figura do enunciador à boa impressão que ele causaria. Os estudos aristotélicos acerca do *ethos* alicerçam-se em três vértices, o *logos*, o *ethos* e o *pathos*. Nesta perspectiva o *ethos* engrena em dois campos semânticos, o primeiro relacionado à moral e fundado na *epieikeia* (honestidade, benevolência ou equidade) e o segundo na *héxis*, que reúne termos como hábitos, modos e costumes ou caráter.

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

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

Já na década de 1980, Dominique Maingueneau teoriza o conceito de *ethos* ao relacioná-lo a uma “[...] voz indissociável de um corpo enunciante historicamente especificado” (MAINGUENEAU, 2015, p. 17). Ao acolhermos a concepção de *ethos* compreendemos que ele é um traço discursivo fundamental para a legitimação de dado posicionamento.

O processo de interação discursiva permite que o enunciador e o enunciatário estabeleçam uma relação através do modo de enunciação de um discurso. Maingueneau (2008, p. 91) aponta que a compreensão do modo de enunciação relaciona-se, conforme dito anteriormente, a “uma maneira de dizer específica”. Assim, podemos entender que quando produzimos um discurso empregamos um tom, e o tom dessa enunciação é ligado aos aspectos discursivos, por meio dos quais possibilita-se ao enunciatário a constituição de uma imagem. Além disso, compreende-se que os discursos, em suas variadas formas e modalidades, não deixam de produzir uma “voz” que lhe é característica: “O discurso, por mais escrito que seja, tem uma voz própria, mesmo quando a nega” (MAINGUENEAU, 2008, p. 91).

Os *ethé* apresentados nos gêneros musicais são marcados por estereótipos cristalizados em nossa sociedade e em alguns momentos produzidos ou ressignificados. Segundo Amossy (2016), a representação ou imagem dos seres e das

coisas determina nosso comportamento em relação a eles, sendo essas representações prévias postas a circular pelos discursos. Ao ouvirmos um *rap*, por exemplo, esperamos encontrar ali um *ethos* denunciante. Isso ocorre porque, segundo Maingueneau (2020, p. 12), “O *ethos* efetivo de um enunciador resulta, então, da interação entre o *ethos* pré-discursivo, seu *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e fragmentos do texto no qual ele evoca sua própria personalidade (*ethos* dito)”. A audição de *Bluesman*, em conjunto com a cena enunciativa do videoclipe, nos permite vislumbrar uma constituição diferenciada do *ethos* presente na canção e videoclipe em relação aos demais discursos circulantes no gênero musical em questão.

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

Acerca da cena de enunciação, outra noção fundamental aos estudos sobre *ethos* discursivo, Maingueneau (2015) aponta que interagem para sua composição três cenas, sendo elas: cena englobante, cena genérica e cenografia. Estas relacionam-se para determinar, respectivamente, uma tipologia, o gênero e legitimar um enunciado por suas particularidades, colaborando para a construção de um *ethos*.

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

Já a cenografia constitui a cena da fala, é construída pelo texto e legitima o enunciado ao mesmo tempo que deve ser legitimada pela enunciação. Maingueneau (2015, p. 122) explica que “Enunciar não é apenas ativar as normas de uma instituição

de fala prévia: é construir sobre essa base uma encenação singular de enunciação: uma cenografia”. A cenografia engendra um modo de fala que se propõe a suscitar no coenunciador a adesão ao posicionamento apresentado.

Desse modo, a constituição do *ethos* e da cena enunciativa de *Bluesman*, por ser uma produção artística relativamente nova, nos possibilita esse confronto entre aquilo com que fomos familiarizados e uma possível nova forma de ver/compreender as produções discursivas do espaço em questão. Propomos, então, análises do *corpus* desta pesquisa a partir das bases teóricas apresentadas anteriormente.

Ethos e cena enunciativa em Bluesman

As análises da constituição do *ethos* discursivo e da cena de enunciação partem da audição e visualização do videoclipe *Bluesman*, com direção de Douglas Ratzlaff Bernardt, e disponível no canal da produtora 999 no site de compartilhamento de vídeos *YouTube*. Em 2019, o clipe recebeu o *Grand Prix* na categoria *Entertainment for Music* do *Cannes Lions*; *Grand Prix* é a premiação máxima do Festival Internacional de Criatividade *Cannes Lions*.

Inicialmente, vale ressaltar que o signo linguístico *Bluesman*, que nomeia o álbum, a canção de abertura e o único videoclipe existente da obra do *rapper* baiano Baco Exu do Blues, faz referência à figura do *frontman* do gênero musical *blues*. A partir desse elemento podemos conjecturar que a produção discursiva apresentada por Baco Exu do Blues é fruto de um interdiscurso específico, envolvendo universo, campo e espaço discursivos.

Consoante já exposto na introdução deste artigo, o campo discursivo configura-se como um conjunto de formações discursivas que se encontram em uma relação de concorrência, entendida não apenas como confronto aberto, mas também como aliança, ou aparente neutralidade. Em relação ao espaço discursivo, Maingueneau (2008) afirma que “são conjuntos de sub-formações discursivas que o analista diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação”. Assim, ao iniciarmos esta análise devemos situar que delimitamos o espaço discursivo *rap* nacional, porém, a partir desse movimento do enunciador ao intitular a canção, podemos encontrar em sua produção traços daquilo que poderia ser identificado a um outro posicionamento no campo artístico-musical, o do *blues*.

O *blues* é um gênero musical que surgiu nos EUA, a partir do século XVII, quando os escravos produziram canções sobre seu trabalho e sua fé, e em sua organização rítmica, piano e guitarra, apresentavam notas baixas e mantinham uma repetição das bases instrumentais, o chamado *looping*. Segundo Ferreira (2020), o *rap* utiliza uma base instrumental oriunda do *blues*, a partir dele ocorre o *sample* e o *looping*. Podemos compreender o *sample* de acordo com Ferreira (2020): “[...] a técnica de samplear é uma das principais formas de criação das bases instrumentais para a poesia do rap, os beats”. Assim, o *sample* se institui como um corte de uma música já gravada com o intuito de construir novas; esse corte permite a escolha de um trecho instrumental que entra em repetição, no chamado *looping*.

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

O que vemos inicialmente nessas considerações é que as marcas instrumentais são pontos de aproximação entre posicionamentos discursivos diferentes. Essa aproximação nos remete a uma hipótese: a produção discursiva de *Bluesman* utiliza técnicas de outros gêneros musicais para constituir a identidade desse discurso e reforçar um suposto distanciamento em relação ao estereótipo denunciador do *rap* nacional. Costa (2009) aponta que movimentos artísticos tendem a rejeitar qualquer rotulação, e expressa que um distanciamento é entendido como uma forma de liberdade do sujeito enunciativo inscrito em uma prática discursiva. Nesta perspectiva, o *rapper* Baco Exu do Blues, em entrevista concedida ao programa Espelho (2019), aponta que descobre sua voz artística ao perceber que não se enquadrava no que esperavam de sua produção artística por ser um homem preto³. A partir dessa afirmativa a legitimação

³ Sobre sua voz artística, Baco Exu do Blues (2019), afirma “Eu descobri minha voz artística no momento em que eu vi que não me enquadrava em lugar nenhum, e que eu tava preso em uma caixinha. O Bluesman, esse novo álbum é importante por isso, é o momento que eu tive coragem de

de seu posicionamento inicia-se com o título do álbum e os enunciados presentes na canção.

Ao nos apoiarmos na hipótese apresentada, destacamos que os primeiros versos de *Bluesman*, “eu sou o primeiro ritmo a forma pretos ricos, o primeiro ritmo que deixou pretos livres” (BLUES, 2018) apresentam o pronome pessoal EU, que nos permite relacionar a voz enunciante do discurso ao próprio *blues*, e esse dizer sobre si pode ser associado ao que Maingueneau aponta como a constituição de um *ethos* – mais especificamente, *ethos* dito. Segundo o teórico “[...] através de seus enunciados, o discurso produz um espaço onde se desdobra uma “voz” que lhe é própria.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 91). O tom que essa voz apresenta ao co-enunciador constitui-se de um caráter e de uma corporalidade. O caráter está associado aos traços psicológicos e a corporalidade a uma constituição física, pois de acordo com os índices discursivos que o enunciador evoca podemos compreender como ele se move no espaço social.

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

O enunciado citado acima – “Eu sou exu do blues” – apresenta indícios de um funcionamento intertextual, que segundo Maingueneau (2008), em *Gênese dos discursos*, configura-se como uma dimensão da semântica global. No que concerne à intertextualidade, Maingueneau (2008, p. 77) afirma que “todo campo discursivo define certa maneira de citar os discursos anteriores do mesmo campo”, o que caracteriza a intertextualidade interna. Por outro lado, quando um discurso se posiciona em uma certa relação com outros campos discursivos, segundo sejam citáveis ou não, trata-se de intertextualidade externa.

falar coisas que tive medo de falar a vida inteira. Dessa situação de eu me enquadrar onde as pessoas esperam que eu faça certas coisas ou tenha vergonha. No momento que eu vi que esse local de você tem que fazer isso ou aquilo outro porque você é preto, isso me incomodou bastante”.

Quando o enunciador utiliza os vocábulos EXU e *BLUES* estamos diante de referências a dois campos discursivos diferentes, porém que se encontram em uma prática discursiva do posicionamento instituído na cena enunciativa em análise. As produções discursivas do *blues* muitas vezes expõem certa relação com a religiosidade, e com a recorrência ao termo Exu podemos localizar esse vocábulo no campo discursivo religioso, mais especificamente na prática discursiva lorubá. Segundo Reginaldo Prandi (2001), Exu é uma entidade religiosa (orixá) que contraria regras socialmente aceitas e propicia a comunicação entre as questões terrenas e as religiosas. Podemos supor diante de nossa hipótese que o *ethos* dito e que ganha materialidade no decorrer da audição de Bluesman será mostrado a partir de uma ruptura entre aquilo que estamos acostumados a representar sobre determinado enunciador (o *ethos* pré-discursivo), e as produções discursivas de Baco Exu do Blues, pois elas supostamente apresentam deslocamentos em relação àquilo que somos acostumados a ver/ouvir no espaço discursivo do *rap* nacional.

Ao enunciar “Eu sou exu do blues” (BLUES, 2018) permite-se compreender que a partir daquele momento e da mistura entre a entidade e o gênero musical a produção discursiva possivelmente aponta para abordagens de temáticas livres ou sem o “condicionamento”, por assim dizer, do espaço discursivo. Vale lembrar que, quando se trata de temas, enquanto uma das dimensões da semântica global, há os temas não impostos e outros impostos em um determinado recorte do campo discursivo. Sendo assim, o efeito de deslocamento ao qual nos referimos em nossa hipótese se produz, dentre outros fatores, pela constituição desse enunciador como livre de “amarras” temáticas.

Ao analisarmos o objeto vemos que sua abordagem varia, considerando-se a delimitação de um espaço discursivo do *rap* nacional. *Bluesman*, a canção, apresenta uma temática que varia entre o anseio do que as pessoas “querem” ouvir em uma canção de *rap* e os enunciados de celebração da musicalidade negra, em especial o *blues*. Nesse sentido, quando se refere às projeções de outrem nos seus escritos, o *rapper* traz uma marca discursiva bastante significativa para a instauração da relação com o Outro, por meio do pronome ELES, por exemplo, nos versos a seguir “Eles querem um preto com arma pra cima, [...] Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama”

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

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

Assim, ao nos apoiarmos na hipótese de que o *ethos* discursivo de *Bluesman* propõe uma possível ruptura com uma certa forma denúncia, ela se mostra a partir do desejo exposto acima de não participar desse movimento estereotípico que seria perpetuado em produções ligadas ao espaço discursivo do *rap*. Deste modo, a criação artística proposta por Baco desenvolve-se na união entre o *blues* e o orixá, Exu, pois vemos que existe uma mudança temática nas canções posteriores do álbum *Bluesman* e na construção do videoclipe homônimo, e essas mudanças já são previstas ainda em *Bluesman*, quando se enuncia “Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente, [...] eu não aceito sua prisão minha loucura me entende.” (BLUES, 2018). O vocábulo prisão, inserido no verso anterior, associa-se, em nossa leitura, à ambiguidade descrita acima e a um possível deslocamento proposto por Baco Exu do Blues em suas produções artísticas.

Deste modo, ao enunciar esses versos o *rapper* expõe duas temáticas diferentes do espaço discursivo do *rap*: as emoções de um homem preto e as questões relacionadas aos estereótipos que são cristalizados em nossa sociedade. Nesse espaço de legitimação da ruptura temática o enunciador produz os seguintes versos: “eu choro sempre que eu lembro da gente, lágrimas são só gotas, o corpo é enchente”, ressaltando certa “fuga” temática em relação ao que geralmente se esperaria de uma canção do gênero, tendo em vista que, de acordo com Tella (2000), o *rap* é um gênero que participa de uma tradição cultural de resistência, onde os descendentes de africanos produzem ritmos que representam suas lutas, e os enunciados produzidos por Baco relacionam-se à exposição de certa fragilidade emocional, ressaltadas ainda nos versos “Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente” (BLUES, 2018).

Concomitante à análise do *ethos* discursivo na canção, podemos considerar também o seu videoclipe homônimo. O videoclipe associado à canção permite a constituição de uma cena enunciativa com elementos de outras semioses, visto que envolve a linguagem cinematográfica. Segundo Maingueneau (2015), a cena relaciona-se, ao mesmo tempo, como um quadro e um processo, nesta perspectiva o discurso pressupõe esse quadro para se validar progressivamente. Assim como apontado nas discussões acerca dos vocábulos EU e ELES, o videoclipe constitui-se como parte da legitimação do deslocamento do *ethos* denunciante no *rap* nacional. Na constituição do videoclipe, podemos destacar a interação entre as três cenas brevemente expostas na seção teórica do artigo: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

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

O videoclipe de *Bluesman* engendra uma cenografia na qual os espaços ali constituídos reafirmam o posicionamento do enunciador em consonância com o

movimento de ruptura que hipoteticamente se realiza. Segundo Maingueneau (2015, p. 123)

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

A construção visual para legitimação do posicionamento presente em *Bluesman* se organiza em duas esferas diferentes para que seja possível reconhecer a reafirmação da oposição entre EU e ELES constituída ao longo da letra da canção. Em seus oito minutos e quinze segundos de duração o clipe (ou curta-metragem, como definido por seus autores) apresenta ações em espaços distintos; esses espaços, constitutivos da cenografia, se mesclam ao longo de todo o clipe. O videoclipe inicia-se com o depoimento de uma criança preta falando sobre seus planos, e alguns segundos depois já estamos inseridos na primeira narrativa: nela temos um jovem preto que aparece correndo, em meio a uma cidade em tons de cinza com fumaça, como visualizado na figura seguinte:



Figura 1: Bluesman (BLUES, 2018)

A cena da corrida é interrompida pelo encontro do jovem preto com um homem mais velho também preto (Figura 3), no qual são observados sentimentos de admiração e respeito. O corte dessa cena instaura um terceiro espaço, onde um homem preto expõe as características do elemento químico prata, como observados na figura a seguir:



Figura 2: Bluesman (BLUES, 2018)

Nessa outra cena de fala são instauradas metáforas verbalizadas pelo personagem que nos remetem à vida útil do metal e à vida da população preta, após temos o retorno das vocalizações de Baco Exu do Blues com os versos “Nós vive pela prata, nós mata pela prata, nós protege a prata, nós negros somos pratas.” (BACO EXU DO BLUES, 2018); esses versos são de uma canção posterior do álbum, intitulada “Preto e Prata”.

Assim, a sequência do videoclipe retorna ao espaço em tons de cinza. Nessas cenas o jovem preto corre em meio a cidade, os *frames* de corrida instauram uma expectativa acerca das situações das quais esse jovem possivelmente estaria fugindo (a partir de uma interpretação sustentada em estereótipos sobre a população negra, um coenunciador poderia supor que o jovem estaria fugindo de situações violentas e/ou ligadas à criminalidade). A quebra dessa expectativa se dá a partir das cenas posteriores; a primeira quebra ocorre quando o jovem encontra o senhor mais velho, a segunda no encontro do jovem com a religião⁴ e a terceira quebra ocorre a partir de uma corrida que o jovem faz em um bairro popular. A primeira quebra de expectativa relaciona-se ao afeto representado pela cena, a segunda à negação de uma certa religiosidade e a terceira quando se expõe imagens deste jovem feliz com os populares.

A diferença entre a topografia, elemento espacial articulado à constituição da cenografia, instaurada em cinza para a posterior ocorre quando o *rapper* enuncia os versos presentes na primeira estrofe da canção⁵. São versos enunciados enquanto o clipe dimensiona ambientes coloridos, festivos, com relações familiares sendo expostas, como apresentado na figura a seguir:

⁴ No *frame* o jovem adentra uma igreja católica e observa a imagem possivelmente de Cristo, representado como um homem negro; o jovem, ao se deparar com a imagem, produz uma expressão que poderia ser interpretada como de indiferença.

⁵ A letra da canção, na íntegra, encontra-se no anexo deste artigo.



Figura 3: Bluesman (BLUES, 2018)

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

Nessa perspectiva, Mozdzenski (2012) propõe que a análise de um videoclipe pode ser estabelecida em três possíveis categorias, sendo os critérios caracterizados fundamentados na saliência dos atributos que se destacam na organização e dinâmica de um videoclipe. Desse modo, Mozdzenski (2012) recorre ao termo saliência apresentado por Schmid (2007) em relação à saliência antológica, na qual algumas entidades sociais atraem nossa atenção em processo visual. A partir disto, Mozdzenski (2012) apresenta as seguintes categorias: saliência na artisticidade, em que videoclipes usam técnicas experimentais do cinema; a saliência na ficcionalidade, em que os videoclipes narram uma história que complementa ou amplia os sentidos propostos pela letra da canção; e a saliência na performatividade, na qual se evidenciaria a “capacidade técnica” do artista, seja ela na dança ou como musicista.

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

O uso da narrativa no videoclipe é um recurso bastante empregado como estratégia de produzir a autoimagem da artista. Os diversos tipos de histórias contadas (românticas, cômicas, engajadas, sensuais, polêmicas, aventureiras, violentas, etc.) operam para legitimar não apenas as emoções de que tratam as canções, mas principalmente a

identidade da cantora ou da banda na cena musical: é uma artista romântica, cômica, engajada e assim por diante.

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

Assim, os elementos instituídos na construção audiovisual de *Bluesman* alicerçam-se a um posicionamento discursivo, que se relaciona a um distanciamento instituído por Baco Exu do Blues. Após sua primeira canção e entendimento de sua voz artística, especialmente em *Bluesman*, a canção, a marcação de um deslocamento ocorrem com a presença dos signos EU e ELES. A presença do signo EU institui a instauração do *ethos* discursivo que busca distanciar-se, supostamente, de estereótipos que caracterizam tradicionalmente as canções de *rap* e ao referenciar o *blues* realiza-se um movimento de relacionar essa produção artística a um outro posicionamento do campo artístico-musical. Consoante esse deslocamento, a cenografia instaurada legitima a produção de uma identidade artística cujo mote principal é a quebra de expectativas em relação ao que dizer e ao como dizer em uma canção de *rap*.

Considerações finais

A produção de discursos, no âmbito da música, e seu compartilhamento em forma de videoclipe, produzem efeitos que se relacionam, dentre outros fatores, ao *ethos* discursivo que emerge na enunciação. A canção *Bluesman* e o videoclipe homônimo, do MCs Baco Exu do Blues, constituíram o objeto de análise deste artigo, no qual analisamos, com base teórica na Análise do Discurso, fundamentada especificamente pelos trabalhos de Dominique Maingueneau (2008), de que modo o *ethos* discursivo presente no objeto em questão produz efeitos de ruptura ou deslocamento em relação aos estereótipos que circulam e são reproduzidos no espaço discursivo do *rap* nacional.

Ao longo da análise fundamentamos nossa hipótese, em um primeiro momento, nos dados linguísticos presentes na canção. Assim, a partir da análise do vocábulo *Bluesman*, propusemos relacionar o *ethos* discursivo que emerge na enunciação à figura do *frontman* do gênero musical *blues*. Essa aproximação mostra-se, além disso, nos movimentos sonoros apresentados pelo *sample* e pelo *looping* inseridos na canção.

Como exposto nas análises, a aproximação entre um gênero musical e um determinado discurso religioso delimita a maneira como Baco Exu do Blues constitui progressivamente a sua identidade artística. A intertextualidade propiciada ao trazer a figura de Exu ao seu discurso instaura um movimento de contrariedade aos discursos que circulam pelo espaço discurso do *rap*, já que Exu é uma entidade religiosa lorubá associada, dentre outras coisas, ao questionamento de regras. A contrariedade e a quebra de expectativa relacionadas à canção sobressaem-se na constituição do videoclipe; assim, as topografias instauradas em dois espaços diferentes, em conjunto com a enunciação de trechos de outras canções do álbum *Bluesman*, nos permitiram interpretar a cenografia instaurada por Baco.

REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth. Introdução – Da noção retórica de *ethos* à Análise do Discurso. In: *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 9-28.
- BACO EXU DO BLUES. *Bluesman*. Intérprete: Baco Exu do Blues. Compositor: Baco Exu do Blues. In: *BLUESMAN*. Intérprete: Baco Exu do Blues. [S. l.]: EAEO Records, 2018, (2,53). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8>. Acesso em: 5 jan. 2022.
- BLUESMAN* (Filme Oficial). Direção de Douglas Ratzlaff Bernardt. Produção de Ingrid Raszl, Guilherme Passos, Marcella Feo, Tico Cruz. Roteiro: Baco Exu do Blues, Douglas Ratzlaff Bernardt, Christiano Vellutini, Lucas Andrade, Hugo Veiga, Diego Machado, Renato Zandoná, Paula Santana, Beatriz Durlo. Música: Bluesman. 2018. Son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw>. Acesso em: 5 jan. 2022.
- CARVALHO, David de Araújo; OLIVEIRA, Francisco Armando de Sousa. *A Construção do Ethos Discursivo na Letra Mil Faces de um Homem Leal do Grupo de Rap Racionais*. Dossiê Consumo e Subjetividades, Brasília, v. 6, N.2, p. 214 – 227, Ago/Dez, 2018.
- COSTA, Nelson Barros da. Cenas enunciativas na canção brasileira: um estudo em três movimentos. In: *COLÓQUIO DISCURSO E PRÁTICAS CULTURAIS*, 1., 2009,

- Fortaleza. Anais... Fortaleza: Grupo de Pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais, 2009, p. 1-14.
- EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 29-56.
- FERREIRA, Rodrigo de Souza. Uso de sampleamento no rap - Técnicas, leis e produção musical. *VI Simpósio Brasileiro dos Pos-Graduandos em Música*, [s. l], n. 6, p. 48-61, 20 dez. 2020.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro. Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HOOKS, Bell. *Salvation: Black People And love*. New York. Harper Perennial, 2001
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. de Souza e Silva, Décio Rocha. 6º ed. São Paulo: Cortez. 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do Ethos In: MOTTA, Raquel; SALGADO, Luciana. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 11-29.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o Ethos*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.
- MOZDZENSKI, Leonardo Pinheiro. O ethos e o pathos em videoclipes femininos: construindo identidades, encenando emoções. Recife, 2012. 356 f. + 1 DVD. Tese (doutorado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras, 2012.
- MOZDZENSKI, Leonardo Pinheiro. *A construção multimodal do ethos no gênero videoclipe*. Revista Intersecções, v. 6, n. 10, p. 4-28, 2013.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 2. ed. São Paulo: Pontes 2009.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000. 237 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- VERGNE, Vanessa Karen Jesus. *“Quem tava lá?”: o gênero, os discursos e as disputas no rap brasileiro*. 73.f TCC (Graduação em Comunicação), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

Anexo (Letra da canção *Bluesman*, de Baco Exu do Blues)

Eu sou primeiro ritmo a formar pretos ricos;
Primeiro ritmo que tornou pretos livres
Anel no dedo em cada um dos cinco;
Vento na minha cara eu me sinto vivo
A partir de agora considero tudo blues
O samba é blues

O rock é blues
O jazz é blues
O funk é blues
O soul é blues
Eu sou Exu do Blues
Tudo que quando era preto era do demônio
E depois virou branco foi aceito eu vou chamar de blues
É isso, entenda, Jesus é blues. Falei mermo!

Eu amo o céu com a cor mais quente
Tenho a cor do meu povo, a cor da minha gente
Jovem Basquiat, meu mundo é diferente
Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente
Choro sempre que eu lembro da gente
Lágrimas são só gotas, o corpo é enchente
Exagerado eu tenho pressa do urgente
Eu não aceito sua prisão minha loucura me entende

Babe, nem todo poeta é sensível
Eu sou o maior inimigo do impossível
Minha paixão é cativo, eu me cativo
O mundo é lento ou eu que sou hiperativo?

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

Eles querem um preto com arma pra cima
Num clipe na favela gritando cocaína
Querem que nossa pele seja a pele do crime
Que Pantera Negra só seja um filme
Eu sou a porra do Mississipi em chama
Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama
Racista filadaputa aqui ninguém te ama
Jerusalém que se foda eu tô a procura de Wakanda.