

**CANTAR E RIMAR IMAGENS DE SI: CENOGRAFIA E ETHOS EM  
NARRATIVAS RAP DE EMICIDA**

**SINGING AND RHYMING IMAGES OF SELF: SCENOGRAPHY AND ETHOS  
IN EMICIDA'S RAP NARRATIVES**

Roberto Lima Sales<sup>1</sup>

Instituto Federal do Tocantins

Ernani Cesar de Freitas<sup>2</sup>

Universidade de Passo Fundo

Ernani Mügge<sup>3</sup>

Universidade Feevale

**Resumo:** À luz da Teoria Semiolingüística do Discurso de Patrick Charaudeau (1999; 2015; 2016; 2017) e das perspectivas dos estudos enunciativo-discursivos de base sócio-histórica de Dominique Maingueneau (2015; 2018), este estudo investiga a constituição da cenografia e do ethos discursivo, enquanto imagens de si, em narrativas de letras de música. Selecionou-se, como corpus de análise, a letra da obra musical *rap*, intitulada *Triunfo* (OLIVERA, 2008), do cantor e compositor Emicida. Ao analisar tal corpus, sob o viés de um estudo exploratório-descritivo de abordagem qualitativa, procurou-se responder às seguintes questões: como se manifesta a cenografia no discurso da letra de canção *rap* selecionada? Como o ethos constitui-se nessa cenografia? Qual ethos o autor da narrativa *rap* produz para si? Para a análise, adotou-se, também, como referência, os estudos de Bakhtin (2009; 2011), Freitas *et al.* (2021), Mendes (2020), entre outros teóricos. Os resultados da pesquisa apontam que as cenas de enunciação criadas se situam no campo discursivo marginal, cujo enunciador faz uso do tom de protesto e de crítica social e se apropria do imaginário do sujeito marginalizado, negro, poeta do *rap*, oriundo da periferia urbana, para conferir discursivamente uma imagem positiva de si e apresentar um ethos investido de liderança, credibilidade, empoderamento, insurgência e idoneidade, em contraposição à visão opressora que procura silenciar sua voz e neutralizar sua identidade.

**Palavras-chave:** Encenação narrativa; Cenografia; Ethos discursivo; Gênero canção *rap*; Emicida.

**Abstract:** In light of Patrick Charaudeau's Semiolinguistic Theory of Discourse (1999; 2015; 2016; 2017) and the perspectives of socio-historical enunciative-discursive studies by Dominique Maingueneau (2015, 2018), this study investigates the constitution of scenography and discursive ethos, as self-images, in song lyrics narratives. As a corpus of analysis, were selected the lyrics

---

<sup>1</sup> Doutorando em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale. Email: betorls@ifto.edu.br.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do SUL (PUC/RS); professor do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Email: ecesar@upf.br.

<sup>3</sup> Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); professor e pesquisador na Universidade Feevale. Email: ernani@feevale.br.

of the rap musical work, entitled *Triunfo* (OLIVEIRA 2008), by the singer and composer Emicida. By analyzing this corpus, under the bias of an exploratory-descriptive study of qualitative approach, we tried to answer the following methodological questions: how is the scenography manifested in the speech of the selected rap song lyrics? How is the ethos constituted in this scenography? What ethos does the author of the rap narrative produce for himself? This work also adopts as reference the studies by Bakhtin (2009; 2011), Freitas *et al.* (2021), Mendes (2020), among other complementary authors. The research results indicate that the enunciation scenes created are located in the marginal discursive field, whose enunciator uses the tone of protest and social criticism and appropriates the imaginary of the marginalized subject, black, rap poet, from the urban periphery, to discursively confer a positive image of the self and present an ethos invested with leadership, credibility, empowerment, insurgency and suitability, in opposition to the oppressive vision that seeks to silence its voice and neutralize its identity.

**Keywords:** Narrative staging; Scenography; Discursive ethos; Rap song genre; Emicida.

**Submetido em dia 18 de outubro de 2020.**

**Aprovado em 01 de fevereiro de 2020.**

## **Introdução**

Este estudo centra-se no universo musical da cultura *hip hop* e realiza uma análise discursiva de um dos elementos estéticos dessa cultura, o gênero musical *rap*. Dentre as temáticas sociais abarcadas por esse gênero, optou-se em investigar os discursos de protesto social, tendo como material linguístico uma letra de música. O tema deste estudo centra-se na análise das cenografias constituídas em discurso musical, procurando identificar a manifestação do *ethos* discursivo de voz negra e contemporânea da musicalidade *rap*, buscando caracterizar sua constituição e suas condições de produção.

Para a análise do referido corpus (letra de *rap*), delineou-se as seguintes questões direcionadoras: como se manifesta a cenografia no discurso da letra de canção *rap* selecionada? Como o *ethos* constitui-se nessa cenografia? Qual *ethos* o autor da narrativa *rap* produz para si? Desse modo, o presente estudo objetivou investigar a constituição da cenografia e do *ethos* discursivo, enquanto imagens de si, em narrativas de letra de música *rap* do cantor e compositor Leandro Oliveira, popularmente conhecido pelo nome artístico Emicida. Entre as produções desse autor, selecionou-se, como corpus de análise, a letra da obra musical *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008). A escolha da referida canção deve-se, principalmente, ao fato de ela carregar as marcas das ideologias, identidades e subjetividades do cantor e em função de ser a mais aclamada de sua carreira. A motivação pela escolha desse autor e cantor justifica-se por sua legitimação diante do público, sendo considerado um dos principais representantes contemporâneos da cultura do *hip hop* brasileiro e um artista responsável pelo seu próprio dizer e detentor de um projeto musical marginal de influência social e cultural no cenário nacional.

Sob a perspectiva metodológica de Prodanov e Freitas (2013), o presente estudo caracteriza-se como exploratório-descritivo, de natureza qualitativa. Para a efetivação do estudo, recorreu-se à Teoria Semiollingüística do Discurso de Patrick Charaudeau (1999, 2015, 2016, 2017) e às perspectivas dos estudos enunciativo-discursivos de base sócio-histórica de Dominique Maingueneau (2015, 2018), além da contribuição dos estudos de Bakhtin (2009, 2011), Freitas et al. (2021), Machado e Mendes (2013), Mendes (2020), entre outros autores. De Maingueneau, faz-se uso das noções de cenografia e da categoria ethos, pautando-se na sua compreensão do ethos manifestado pelos efeitos de sentido e pelo modo de adesão dos co-enunciadores. De Charaudeau, selecionou-se, em particular, a noção de contrato comunicacional e de encenação narrativa, bem como o estudo dos diversos perfis ou qualificações assumidas na manifestação de ethos pelo enunciador, tais como os *ethé* de legitimidade, de credibilidade, dentre outros.

Nessa perspectiva, tomando como base as supracitadas questões direcionadoras, investigou-se o processo de construção de imagens de si e do outro, considerando a noção de cenografia e de ethos como aquilo que o enunciador mostra de si (ou a imagem que os enunciatários criam do enunciador). Em suma, analisou-se as condições de produção do enunciado e o modo como este autor/cantor constrói a imagem de si para o outro e como mobiliza vários elementos, não só discursivos, como também sociais, ideológicos e subjetivos. Trata-se, portanto, de elementos denunciadores de um tom, de um caráter e de uma corporalidade em seu contexto e ambientação cultural, social, histórico e político.

O trabalho está organizado consoante os seguintes tópicos, nesta ordem: apresentação das perspectivas teóricas adotadas, alinhadas aos conceitos e às categorias a serem aplicadas na análise; apresentação do processo metodológico e dos parâmetros de análise delineados; apresentação da discussão dos resultados obtidos por meio da análise do corpus constituído e das contribuições da análise do discurso; apresentação das considerações finais.

### **1. O gênero discursivo *rap***

A música *rap* surgiu como fruto de processos de hibridização cultural influenciados pelas matrizes africanas (em especial o canto falado da África Ocidental), pela música jamaicana da década de 1970 e pela cultura negra dos guetos americanos. O *rap*, cujo termo significa *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), constitui-se em uma das manifestações da cultura *hip hop* e inscreve-se nos espaços urbanos periféricos. Seus agentes praticantes são, em sua maioria, jovens cantores marginalizados, mais conhecidos

como MCs (Mestre de Cerimônia) ou *rappers* (FIGUEIREDO, 2016). Conforme a região de origem, as canções *raps* podem apresentar variadas temáticas e estruturas composicionais. Para o presente estudo, optou-se pelo *rap* de temática crítica, voltada ao protesto social na perspectiva afrodiáspórica, praticada por Emicida. Por meio de sua criação, o autor constrói um espaço de performance, de escuta e de fala para os sujeitos que carregam a marca da opressão social e da diáspora negra num âmbito histórico, cultural, social, político e estético.

Nesse viés, o *rap* torna-se o espaço pelo qual os jovens marginalizados têm a oportunidade de ouvir suas próprias vozes e de expressar suas angústias, desejos, modos de ser, lutas e cultura. Desse modo, estes atores sociais encontram em sua manifestação cultural um lugar de fala e de escuta ativa e uma forma de praticar o exercício da contrapalavra em prol da conscientização e da emancipação social (FIGUEIREDO, 2016). Compreende-se que a forma crítica como esses sujeitos tecem suas visões e inquietudes sobre a realidade motiva a escolha do gênero musical, pois, como defende Bakhtin (2011), essa escolha é determinada, antes de tudo, pelo querer dizer do sujeito, conforme sua intenção comunicativa.

Eis a importância da palavra como “o indicador mais sensível de todas as transformações sociais” (BAKHTIN, 2009, p. 42). Eis a importância da linguagem enquanto potência ideológica e o “querer dizer” ou cantar enquanto ato responsivo do sujeito que determina sua posição no mundo, para a qual não se tem alibi (BAKHTIN, 2003). Eis a importância do *rap* como um gênero do discurso que aborda as complexidades das relações entre linguagem marginal, contexto das periferias urbanas brasileiras e o ato de elaboração de identidades e de sentidos sociais de sujeitos marginalizados, com suas específicas visões de mundo, seus dramas, desejos e angústias.

## **2. O contrato comunicacional, a encenação narrativa e o ethos na perspectiva de Charaudeau (1999; 2015; 2016; 2017)**

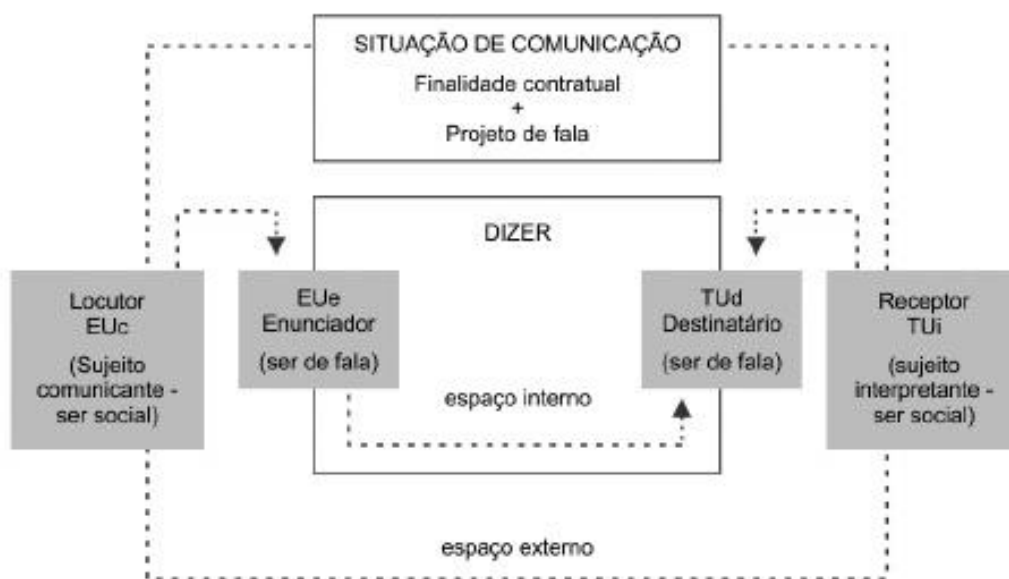
Antes de caracterizar a perspectiva de ethos construída por Charaudeau (1999, 2016), faz-se relevante apresentar brevemente a teoria semiolinguística que o autor construiu tomando como base o contrato de comunicação, no qual os interactantes denominam-se ‘locutor’ (aquele que fala ou escreve) e ‘interlocutor’ (aquele que responde) (CHARAUDEAU, 2016). Nessa perspectiva de Charaudeau (2016), a linguagem é considerada um “objeto não transparente” (CHARAUDEAU, 2016, p. 17), pelo fato do seu ato linguageiro ser constituído de forma implícita com base em um

contexto sócio-histórico.

Sob essa ótica, o autor (2016) postula às formas languageiras os sentidos de língua e de discurso. Nesse caso, o sentido linguístico constrói-se por meio do que é manifestado, do explícito enquanto processo de simbolização. Já o sentido discursivo faz-se por meio de um processo de significação indireta que abarca o contexto e a situação na qual se produz um enunciado. Ou seja, o sentido de discurso não é transparente ao interpretável, e somente o será se o extralinguístico, cuja identidade dos sujeitos está inscrita, for considerado. Logo, para Charaudeau (2016), o ato de linguagem não irá se restringir a uma transmissão neutra de mensagens entre emissor e receptor, os quais, nessa ordem, não podem ser compreendidos como meros sujeitos falantes passivos.

Charaudeau (2016) argumenta que o receptor tem seu próprio ponto de vista sobre a situação de produção do discurso, o que o habilita a construir a interpretação consoante seu próprio modo. Nesse sentido, ele é considerado sujeito ativo no ato de linguagem, que se faz como encontro dialético entre dois processos: “[...] processo de produção, criado por um EU e dirigido a um TU-destinatário; processo de interpretação, criado por um TU’-interpretante, que constrói uma imagem EU’ do locutor”. (CHARAUDEAU, 2016, p. 44). A partir dessa ótica de Charaudeau (2016), percebe-se como os sujeitos desdobram-se no ato de linguagem para constituir um ato interenunciativo que se estrutura entre quatro sujeitos, conforme o diagrama 1 apresentado.

**Diagrama 1 – Ato de linguagem.**



**Fonte:** CHARAUDEAU, 2016, p. 52.

No diagrama 1, observa-se que o circuito externo está composto pelo Eu-comunicante (EUc) e pelo Tu-interpretante (TUi), ambos caracterizados como seres

empíricos do ato efetivo de comunicação (CHARAUDEAU, 2016). Já o circuito interno é formado pelo Eu-enunciador (EUE) e pelo Tu-destinatário (TUD), ambos identificados como os protagonistas do dizer/fazer a encenação, ou seja, são os sujeitos discursivos responsáveis por definir as estratégias que visam garantir o sucesso da comunicação (CHARAUDEAU, 2016).

Vale ressaltar a noção de contrato comunicacional específico, regido por normas sociais situadas historicamente, que Charaudeau (2016) aponta quando se trata do projeto global de comunicação dentro do ato de linguagem, cujo detentor é o EUC que, ao visar atingir o TUI, projeta um EUE e um TUD, criando a imagem de um receptor ideal. Nesse sentido, o EUC possui responsabilidade pelo efeito de discurso elaborado, já que este é o sujeito que organiza e encena seus propósitos para poder persuadir ou seduzir o TUI. O EUC também deseja obter sucesso no ato por ele projetado, porém, para que ele alcance esse objetivo, é necessário que ocorram coincidências de interpretações entre o TUI (sujeito real) e o TUD (sujeito discursivo). Logo, será o interlocutor real (TUI) que tomará efetivamente a iniciativa do processo de interpretação, podendo este coincidir ou não com o TUD, interlocutor previsto e criado pelo discurso. É dessa forma que o TUI sempre irá marcar sua presença no ato linguageiro, pois cabe a ele realizar suas interpretações partindo do seu repertório cultural e de suas experiências pessoais, as quais podem transgredir a ordem do discurso (CHARAUDEAU, 2016).

Portanto, nessa situação de contrato comunicacional, o EUC irá mobilizar estratégias discursivas, procurando adequá-las ao que se deve, ao que se pretende e se espera dizer (CHARAUDEAU, 2016). Para tanto, ele atribui ao EUE a responsabilidade pelo ato de materializar, linguisticamente, suas estratégias. O EUE constitui-se, portanto, como uma imagem de si que o sujeito constrói por meio da linguagem. Essa imagem irá variar conforme o tipo de espaço social no qual o sujeito se encontra no momento da fala (CHARAUDEAU, 2016). A cada nova situação de fala, o sujeito irá se portar de maneira diferente, o que irá exigir dele um determinado posicionamento linguístico ou físico. Isso significa que ele irá recriar constantemente novas imagens de si, seja no ambiente de trabalho, de lazer, de estudo, ou em família (CHARAUDEAU, 2016).

Diante do exposto, observa-se como o ethos se constitui em uma representação identitária que o enunciador constrói de si para influenciar certo público. Nessa ótica, Charaudeau (2015, 2017) irá valorizar o aspecto do sujeito social empírico no ato de enunciação e, assim, irá delinear a noção de ethos coletivo e a ligará a noção de estereótipo, baseando-se no princípio da imagem de si, a qual corresponde tanto ao sujeito

quanto ao grupo que se julga com base em seus próprios traços identitários. Nesse sentido, o autor argumenta que os membros de um grupo compartilham entre si características e interesses comuns, que, “[...] quando vistos de fora, causam a impressão de que esse grupo representa uma entidade homogênea” (CHARAUDEAU, 2015, p. 117, grifo nosso). Esse fenômeno faz com que o grupo seja “[...] reduzido à sua essência por um olhar exterior, fato que engendra estereótipos” (CHARAUDEAU, 2015, p. 117). Nessa relação, Charaudeau (2015) argumenta que a constituição do ethos se faz na articulação entre a ‘identidade discursiva’ e a ‘identidade social’, já que o enunciador, ao construir a imagem de si no discurso, “[...] mostra-se com sua identidade social de locutor; é ela que lhe dá direito à palavra que funda sua legitimidade de ser comunicante em função do estatuto e do papel que são atribuídos pela situação de comunicação” (CHARAUDEAU, 2015, p. 115, grifo nosso). Desse modo, o ethos constitui-se como resultado dessa identidade híbrida (discursiva e social), mas que, ao final, funde-se em uma única identidade, resultando em um “cruzamento de olhares” (CHARAUDEAU, 2015, p. 115).

Desse modo, o ethos é apontado por Charaudeau (2015) como o resultado de uma produção coletiva e sociointeracional, na qual a imagem de si é atravessada pela interpretação do outro, gerando uma negociação de imagens, de sentidos, de valores e de julgamentos, fundamentado no contrato comunicacional. Logo, o autor (2015) defende que as identidades discursiva e social fundem-se no ethos, visto que é tênue a distinção entre ambas, as quais, em muitos casos, plasmam-se uma na outra.

A partir dessa linha de pensamento, chega-se à noção de ‘encenação narrativa’ proposta por Charaudeau (2016), a qual pressupõe a presença de ‘quatro sujeitos’ articulados em ‘dois espaços de significação’, sendo um externo ao texto (‘extratextual’), onde ocorre a troca linguageira entre o ‘autor’ e o ‘leitor reais’, e outro interno ao texto (‘intratextual’), ocupado por protagonistas da narrativa, designados ‘narrador’ e ‘leitor-destinatário’. Quanto aos seres reais da encenação narrativa, Charaudeau (2016) os distingue por meio de ‘dois tipos de identidade’: ‘autor-indivíduo’ e ‘autor-escritor’. Para o presente estudo, interessa a noção de ‘autor-indivíduo’, aquele que possui ‘nome próprio’ e ‘identidade de um ser que vive e age socialmente’, podendo tornar-se personagem da narrativa, vindo a convidar o leitor real a investigar a veracidade dos fatos com base em sua própria vivência e experiência (CHARAUDEAU, 2016). Porém, tais acontecimentos narrados não possuem a obrigatoriedade de corresponder precisamente à veracidade dos fatos, dado que eles podem ser expressos sob ‘efeitos da ficção’ (CHARAUDEAU, 2016). Desse modo, o narrador pode permanecer externo ou intervir

na história, uma vez que este, segundo Charaudeau (2016), parte dos seguintes modos de atuação: ‘o narrador conta a história de um outro’, da qual é totalmente exterior e “[...] ausente enquanto personagem” (CHARAUDEAU, 2016, p. 194); ‘o narrador conta sua própria história’, na qual personagem principal e narrador apresentam-se iguais; ‘narradores contam histórias’ (a narrativa entrelaça diversas histórias, cada uma possuindo seu próprio narrador).

A seguir, apresenta-se a perspectiva de ethos construída por Maingueneau (2015; 2018) no âmbito da cena de enunciação.

### **3. O ethos no âmbito da cena de enunciação na perspectiva de Maingueneau (2015; 2018)**

A noção de ethos pertencente à tradição retórica foi reformulada por Maingueneau (2015), teórico que a inscreve em um quadro da análise do discurso que ultrapassa o quadro da argumentação e a define como uma noção discursiva, inserida, portanto, no âmbito do discurso. Tal noção de ethos, por ser ‘fundamentalmente híbrida’ (sócio-discursiva), “não é uma ‘imagem’ do locutor exterior a sua fala” (MAINGUENEAU, 2015, p. 17), logo “não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2015, p. 17). Trata-se, pois, do processo “da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva” (MAINGUENEAU, 2018, p. 69).

Sob essa perspectiva, Maingueneau (2015) expande o domínio do ethos para o texto como um todo, abarcando suas modalidades, a oral e a escrita. Nesse caso, todo texto caracteriza-se por meio de uma ‘voz’ (MENDES, 2020), por uma maneira de dizer que remete a uma ‘maneira de ser’ (MAINGUENEAU, 2015). Dessa forma, Mendes (2020) ressalta os apontamentos de Maingueneau (2015), ao afirmar que todo texto escrito tem sua oralidade, a qual é manifestada por meio de um tom que favorece o dito e possibilita ao leitor construir uma representação da corporalidade do enunciador. O tom, no entender de Maingueneau (2018), está apoiado no que ele define como “dupla figura do enunciador: aquela com um caráter e uma corporalidade (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220). Assim, Maingueneau (2018) tece sua noção de ethos vinculando-a ao modo de dizer do enunciador, seja pela oralidade, seja pela escrita, produções que se estruturam a partir de sua dupla figura, composta de um caráter e de uma corporalidade. Essa dupla figura pode ser observada nos textos (inclusive na letra de



*rap* investigada no presente estudo) por meio da escolha do léxico, dos marcadores linguísticos, do uso dos tempos verbais, entre outros.

Acrescente-se que, segundo Maingueneau (2015), o fiador concebe acesso a um ‘mundo ético’ que abrange situações estereotípicas vinculadas a comportamentos. Esse processo, de fato, sustenta a perspectiva pela qual o teórico aponta que, junto ao ethos discursivo, coexiste o ethos pré-discursivo (ou prévio), o qual está vinculado ao modo como o “[...] o público constrói representações do ethos do enunciador antes mesmo que ele fale”. (MAINGUENEAU, 2018, p. 71). É a partir desse processo que a estereotipagem é evocada (MENDES, 2020). Maingueneau (2018) esclarece que a interação entre o ethos pré-discursivo e o ethos discursivo gera, como resultado, o ethos efetivo. Já o ethos discursivo evoca os *ethé* mostrados e ditos (MENDES, 2020). A distinção entre estes dois últimos, todavia, não é transparente, visto que é “[...] impossível definir uma fronteira nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’ pela enunciação” (MAINGUENEAU, 2015, p.18). Mas, numa definição geral, o ethos mostrado constitui-se quando o sujeito comunicante produz sugestões indiretas com o foco em conduzir o seu interlocutor ao processo de produção de um dado fiador (MENDES, 2020). Já o ethos dito se faz quando o sujeito comunicante, enquanto enunciador, aponta indícios claros aos seus interlocutores com a intenção de produzir a imagem que visa fabricar para si (MENDES, 2020). Por fim, o ethos efetivo refere-se ao ethos construído pelo interpretante, como resultado da fusão entre o ethos pré-discursivo e o ethos discursivo (dito e mostrado) junto ao fluxo de estereótipos desenvolvidos dentro de um acontecimento social e histórico (MENDES, 2020). Importante ressaltar que, “[...] quando falamos simplesmente em ethos, nos referimos ao ethos efetivo, resultado da interação entre os ethos complementares dito e mostrado; discursivo e pré-discursivo” (FREITAS *et al.*, 2021, p. 44).

Conforme Maingueneau (2015, 2018), no mínimo dois sujeitos discursivos (o sujeito enunciador e o sujeito co-enunciador) irão interagir numa dada situação de comunicação, na qual os discursos serão enunciados de diversas formas possíveis. Para caracterizar esse cenário, o autor propôs a classificação de três cenas de enunciação, apresentando-as sob o ponto de vista que vai do macro ao micro dessas cenas. Dessa forma, a cena de enunciação desdobra-se em cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante diz respeito “[...] ao tipo de discurso; ela confere seu estatuto pragmático: literário, religioso, filosófico” (MAINGUENEAU, 2018, p. 75). A cena

genérica corresponde à do “[...] contrato associado a um gênero, a uma ‘instituição discursiva’: o editorial, o sermão, o guia turístico.” (MAINGUENEAU, 2018, p. 75).

Por fim, tem-se a cenografia, a qual não é imposta pelo gênero de discurso, mas é construída pelo próprio texto (MAINGUENEAU, 2018). A cenografia, nesse caso, abarca a noção de cena enquanto representação e é “[...] ao mesmo tempo fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém” (MAINGUENEAU, 2018, p. 87-88). Ou, como enfatiza Freitas *et al.* (2021), a cenografia “é responsável por instituir um espaço que valide o discurso e produza no destinatário os efeitos que o locutor pretendeu” (FREITAS *et al.*, 2021, p. 44). Como exemplo, “um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética etc.” (MAINGUENEAU, 2018, p. 75). A composição da cenografia, segundo Maingueneau (2018), irá possibilitar o surgimento do discurso quando envolver um locutor discursivo (enunciador), um destinatário discursivo (co-enunciador), uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar).

Diante dessa abrangência da cena enunciativa, faz-se necessário compreender que o co-enunciador se apropria do ethos daquele que fala por meio do processo que Maingueneau (2015) chama de incorporação. “Essa tomada de corpo passa a ser o resultado da simbiose que se instala entre o discurso que se enuncia e seu modo de enunciação” (SILVA, 2008, p. 54). Seria como esquemas que definem uma certa maneira de habitar o corpo do enunciador e, indiretamente, do co-enunciador (MAINGUENEAU, 2008). “Se, segundo a expressão de Certeau, cada sociedade tem seu corpo, delimitado por múltiplas codificações, cada discurso também tem o seu: corpo textual que não se dá jamais a ver, mas está presente por toda a parte”. (MAINGUENEAU (2008, p. 97).

Destarte, segundo Mendes (2020), as perspectivas de Maingueneau (2015; 2018) e de Charaudeau (1999; 2015; 2016; 2017) apontam como o ethos vai além da persuasão por argumentos. Esses autores defendem o ethos como facilitador no processo de influência durante as interações e orientam que será a situação de comunicação que irá nortear a escolha do *ethos* mais oportuno para a cena de enunciação (MENDES, 2020).

Diante do exposto, afirma-se que a noção de ethos de Charaudeau (2015; 2016; 2017) difere da de Maingueneau (2015; 2018) pelo fato de cada uma abordar diferentes ângulos à medida em que exploram os elementos influentes na formação do ethos discursivo. Foi justamente nestas diferentes abordagens trabalhadas por estes autores, que este estudo buscou os pontos de complementação para compreender e descrever a

caracterização do ethos discursivo da narrativa musical *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008). Tendo em vista que este estudo buscou contemplar tanto os elementos linguísticos (incluindo os modos de organização do discurso) quanto os comportamentos sociais e as formas de pensar dos sujeitos envolvidos na prática linguageira (estabelecida pelo contrato de comunicação) manifestada no corpus de análise.

De Charaudeau (1999; 2015; 2016; 2017), selecionou-se, em particular, a noção de contrato comunicacional, de encenação narrativa, bem como o estudo dos variados perfis apropriados pelo enunciador na manifestação de ethos. Considera-se que Charaudeau (1999; 2015; 2016; 2017) dá maior ênfase à relação entre a enunciação e os elementos sociológicos que compõem uma situação de comunicação, analisando diretamente a participação do sujeito discursivo e do sujeito social empírico no processo de construção do ethos. De Maingueneau (2015; 2018), adotou-se a perspectiva enunciativa-discursiva para avaliar e enfatizar a forma de adesão dos co-enunciadores, as características e os efeitos de sentido emergentes do discurso como sendo fundantes na construção do ethos. A noção de ethos deste autor é concebida no âmbito da cena de enunciação e abarca tanto a dimensão verbal do discurso quanto os aspectos físicos e psíquicos atribuídos ao enunciador pelas representações sociais. Por meio de um tom, o sujeito enunciador corporifica-se e manifesta sua vocalidade.

Portanto, os conceitos tratados nestes primeiros tópicos serão trabalhados na análise deste estudo, levando em conta os aspectos que envolvam a imagem de si e, conseqüentemente, contemplará as noções sobre ethos pré-discursivo, ethos discursivo, ethos dito, ethos mostrado, encenação narrativa, cenas de enunciação, tom, caráter e corporalidade. Estas etapas teórico-metodológicas de análise serão detalhadas no tópico sobre o processo metodológico, que segue.

#### **4 O processo metodológico e o contexto da pesquisa**

Sob a perspectiva metodológica de Prodanov e Freitas (2013), este estudo caracteriza-se como exploratório-descritivo de natureza qualitativa pelo fato de se voltar à interpretação de letra do gênero musical *rap*, compreendendo levantamento bibliográfico, coleta e análise de dados. O corpus de análise deste estudo é composto pela letra da canção *Triunfo* (2008), de autoria e interpretação de Leandro Oliveira (Emicida), com produção de Felipe Vassão.

Para alcançar os objetivos do presente estudo, adotou-se duas abordagens de análise, sendo a primeira de perspectiva teórica enunciativo-discursiva de base sócio-

histórica, elaborada por Dominique Maingueneau (2015; 2018), e, a segunda, de perspectiva teórica semiolinguística do discurso, postulada por Patrick Charaudeau (1999; 2016; 2017). Na categoria *ethos*, pautou-se pelas noções de ambos os autores com o propósito de enriquecer e complementar o processo de análise com as relevantes visões, as diferentes abordagens e fundamentações dos autores, especialistas em análise do discurso.

Em relação à perspectiva de *ethos* de Charaudeau (2016; 2017), o presente estudo procurou caracterizar o *ethos* do enunciador dentro de algumas qualificações propostas por este autor, quais sejam: *ethos* de credibilidade, *ethos* de liderança, *ethos* de empoderamento, entre outros. De Maingueneau, fez-se uso das noções de *ethos* mais oportuno para a cena de enunciação e, conseqüentemente, contemplou as noções que tratam da representação social, quais sejam: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo, *ethos* dito, *ethos* mostrado, tom, caráter e corporalidade. Além disso, contou-se com as contribuições de outros autores linguistas. Logo, embasando-se nos referidos autores e no modo como Mendes (2020) baseou-se em Charaudeau (2016) para implementar parâmetros metodológicos de análise de canções que abrangem os aspectos contextuais, formais e discursivos da língua, organizou-se a análise do corpus selecionado conforme os parâmetros dispostos a seguir:

- a) Contextualização da canção, biografia do autor e circunstâncias de produção;
- b) Análise dos aspectos formais da canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008);
- c) Averiguação do contrato de comunicação e da legitimação do enunciador;
- d) Investigação do modo de organização da narrativa *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008) por meio da noção de encenação narrativa, à luz de Charaudeau (2016, 2017);
- e) Análise da constituição da cenografia e do *ethos* discursivo na narrativa *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008). De modo específico, procurou-se analisar a imagem de si estabelecida pelo enunciador, levando em conta os componentes da cenografia, quais sejam: tom, caráter, corporalidade e papéis sociais, históricos e culturais circunscritos.

A partir desses parâmetros, analisou-se o corpus sob o viés das seguintes questões direcionadoras: Como se manifesta a cenografia no discurso da letra de canção *rap* selecionada? Como o *ethos* constitui-se nessa cenografia? Qual *ethos* o autor da narrativa *rap* produz para si?

Os resultados encontrados foram apresentados em forma de quadros e esquemas que demonstram a cenografia e o *ethos* constituído na narrativa sob análise.

## 5. Análise: contexto de produção, contrato comunicacional, encenação narrativa, cenografia e ethos em narrativas de rap do Emicida

Dentre os conceitos tratados neste estudo, serão trabalhados, na presente análise, os aspectos que envolvem a imagem de si e, conseqüentemente, contemplará os princípios da teoria e da análise do discurso em relação à cenografia e ao ethos discursivo, em busca de compreender como os discursos selecionados se manifestam, norteiam e geram sentidos.

Como critério para a análise, apresenta-se (no Quadro 1) o recorte dos principais versos da canção *Triunfo* (OLIVEIRA,2008), de autoria e interpretação de Leandro Oliveira (Emicida), com a produção de Felipe Vassão.

**Quadro 1** – Canção em análise: *Triunfo* (OLIVEIRA,2008).

<p><b>01</b>- Não escolhi fazer <i>RAP</i> não, na moral  <b>02</b> - O <i>Rap</i> me escolheu por que eu aguento ser real  <b>03</b> - Uns rima por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão ...  <b>04</b> - Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido  <b>05</b> - Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido, hã  <b>06</b> - Tipo embaixador da rua ...  <b>07</b> - Burlando as lei, um bagulho eu sei  <b>08</b> - Já que o rei não vai virar humilde eu vou fazer o humilde virar rei  <b>09</b> - Me entenda nesse instante  <b>10</b>- Essa cerimônia marca o começo do retorno do império Ashanti  <b>11</b> - Atabaques vão soar como tambores de guerra  <b>12</b> - Meu exército marchando pelas rua de terra ...  <b>13</b> - A rua é nóiz, é nóiz, é nóiz (onde nóiz brigamos por nóiz)  <b>14</b> - Milhares de olhares imploram socorro na esquina  <b>15</b> - No morro a fila anda a caminho da guilhotina</p>	<p><b>16</b> - Vários queima de arquivo diária com a fome  <b>17</b> - Que vão amontoando os corpo de quem não tem sobrenome ...  <b>18</b> - Eu nasci junto à pobreza que enriquece o enredo  <b>19</b> - Eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo ...  <b>20</b> - Não vim pra traí minhas convicções em nome das ambições  <b>21</b> - Eu podia e se eu quisesse vendia  <b>22</b> - Mas sou tudo aquilo que pensaram que ninguém seria ...  <b>23</b> - Tem mais de mil moleque aí querendo ser eu  <b>24</b> - Imitando o que eu faço, tio, se eu errar f****!  <b>25</b> - Já escrevi <i>RAP</i> com as ratazana passeando em volta, tiu  <b>26</b> - Goteira na telha tremendo de frio  <b>27</b> - Quantos morreu assim e no fim quem viu?  <b>28</b> - Meu! 'Cês ainda quer mermo ser mais rua que eu?  <b>29</b> - Na pista pela vitória, pelo triunfo  <b>30</b> - Conquista se é pela glória, uso meu trunfo</p>
---	--

Fonte: OLIVEIRA, 2008 (organização dos autores (2022)).

### 5.1 Contextualização da canção, biografia do autor e circunstâncias de produção

Leandro Roque de Oliveira, nascido em 1985, natural da Zona Norte da cidade de São Paulo, cantor, compositor, produtor musical e desenhista, é considerado uma das maiores revelações da segunda geração de artistas do *rap* brasileiro. Leandro popularizou-se na cena do *rap* por meio do seu grande número de vitórias em batalhas de rima (ou batalhas de *freestyle*) ocorridas na cidade de São Paulo. O público destas batalhas o legitimou como grande campeão e atribuiu-lhe o nome artístico Emicida, resultado da

fusão entre as palavras ‘MC’<sup>4</sup> e ‘homicida’ – aquele que extermina seus adversários MCs por meio de rimas. Atualmente, o *rapper* prefere atribuir o significado do seu nome artístico a um guerreiro, poeta do *rap*, que objetiva exterminar o racismo brasileiro por meio das rimas (MENDES; PEÇANHA, 2016). Em 2000, período em que as representações políticas dos movimentos negros no Brasil estavam em expansão (COSTA, 2006), Emicida engajou-se à cultura *hip hop* e às práticas de cunho político desse movimento. No mesmo ano, o *rapper* passou a atuar nas rodas das batalhas de rima partindo de discursos politizados e antirracistas, fruto de suas vivências-experiências afrodiáspóricas em tempos de militância junto aos movimentos negros e à cultura *hip hop*.

No que diz respeito às circunstâncias de produção musical, em 2008, a carreira de Emicida ascendeu a nível nacional com o lançamento do seu primeiro single, com grande destaque para a canção em questão. A partir desse álbum, suas canções passaram a expressar e a tornar público o seu pensamento social de viés popular e antirracista em defesa e valorização de uma negritude brasileira. *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008) foi fundante na carreira de Emicida e constitui-se em importante marco da sua transição artística, passando de MC de batalha de rima para cantor de *rap* em nível nacional. Em 2018, o *rapper* lançou a coletânea *10 anos de Triunfo* (10 ANOS DE TRIUNFO, 2018) como tributo aos seus maiores sucessos musicais, sobretudo com especial destaque para a canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), a qual estabelece interação com suas principais canções e traz as principais marcas dos seus discursos poéticos e da sua trajetória artística, desde o ano 2000.

É nesse sentido que a canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008) foi adotada como principal corpus deste estudo. A letra desta canção apresenta marcas pertinentes ao contexto geral da ideologia expressa na coletânea de canções produzidas pelo *rapper* Emicida e, assim, contribuiu no processo de composição dos argumentos desta pesquisa.

## 5.2 Os aspectos formais da canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008)

Quanto aos aspectos formais, a letra de canção sob análise possui nove estrofes e o número de versos em cada estrofe varia entre três, quatro, oito e vinte e cinco. A escrita da composição parte da linguagem coloquial da ordem social e da cultura de periferias urbanas brasileiras, como demonstram os trechos “A rua é nóiz” (OLIVEIRA, 2008, verso 13) e “Meu! 'Cês ainda quer mermo ser [...]” (OLIVEIRA, 2008, verso 28), dos

---

<sup>4</sup> A sigla MC corresponde à *Masters of Ceremony*, em inglês, ou, em português, Mestre de Cerimônia, termo que caracteriza um artista que comanda eventos da cultura *Hip Hop* ou canta *rap* ou *funk*.

quais se destacam as gírias e o desacordo com as normas da concordância verbal e a forma coloquial dos pronomes pessoais ‘nós’ (‘nóiz’) e ‘vocês’ (‘cês’). Além disso, essa letra de canção *rap* apresenta outros códigos linguageiros pertencentes ao repertório oral da juventude de periferia urbana.

### 5.3 O contrato de comunicação e a legitimação do enunciador na canção *Triunfo*

Com foco na letra da canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), mais especificamente nos versos de 1 a 6, procede-se à observação da maneira pela qual o cantor Emicida, enquanto narrador/enunciador, apresenta-se aos interlocutores e procura legitimar seu dizer como o poeta ‘porta-voz de quem nunca foi ouvido’, no campo musical da cena *rap*. Assim sendo, o cantor organiza seu discurso elaborando cenas em que o sujeito favelado se mostra capaz de desempenhar ativamente seu papel social e, conseqüentemente, traz a possibilidade da construção de imagens dos falantes, a partir deste mesmo discurso.

*Triunfo* (OLIVEIRA, 2008) foi composta em um momento em que Emicida já contava com forte representatividade no meio artístico do movimento *hip hop* paulista, sobretudo por meio das suas vitórias em competições estaduais de batalhas de rima. Mas foi esta canção que, de modo amplo e em proporção nacional, deu popularidade à sua carreira como cantor e compositor do gênero *rap*. Emicida não dispunha de uma espécie de diploma/titularidade ou função (conferida por alguma instituição socialmente constituída) que lhe pudesse outorgar legitimidade enquanto autoridade enunciativa, porta-voz da negritude e do povo marginalizado em geral. Porém, a legitimidade desse cantor foi construída ao longo de sua carreira, na qual, desde o princípio, ele procurou revestir-se de um posicionamento que fosse capaz de dar credibilidade ao seu discurso, conquistando, assim, o direito de enunciar a partir da posição de um autor legitimado pelo público. É esta credibilidade conferida ao artista *rapper* que lhe outorga o direito de portar a voz do povo da periferia, enquanto poeta da rima *rap*, e, por conseguinte, poder proferir, com legitimidade, “a rua é nóiz” (OLIVEIRA, 2008, verso 13).

Ao estabelecer esse contato com seus interlocutores, o enunciador apresenta seu posicionamento: “Não vim pra traí minhas convicções em nome das ambições” (OLIVEIRA, 2008, verso 20). O enunciador assume um posicionamento de homem de bem, de legítimo artista representante do seu povo, e nega seu pertencimento a um grupo que faz arte da rima em prol de fama e riqueza. Desse modo, o enunciador destaca sua missão, ser “porta-voz de quem nunca foi ouvido” (OLIVEIRA, 2008, verso 04). Ele

justifica o seu posicionamento da seguinte maneira: ‘não escolhi fazer *rap*’, pois “o *Rap* me escolheu por que eu aguento ser real” (OLIVEIRA, 2008, versos 01 e 02). Desse modo, o autor se autoafirma como um “embaixador da rua” (OLIVEIRA, 2008, verso 06) capaz de suportar a difícil tarefa de desviar-se das falsidades e manter-se autêntico, fazer-se poeta, o porta-voz dos silenciados. Emicida reafirma a importância em zelar pela sua moral e pelo seu comportamento ético e estético, tendo em vista que se tornou uma das fontes de inspiração para sua comunidade, especialmente para os mais jovens. “Sou tudo aquilo que pensaram que ninguém seria [...] Tem mais de mil moleque aí querendo ser eu [...] imitando o que eu faço, tio, se eu errar f\*\*\*\*\*! [...]” (OLIVEIRA, 2008, versos 22 a 24).

Temos, então, segundo o autor, um discurso elaborado com o objetivo de falar dos marginalizados – e não com um fim em si mesmo. Pelo que foi discutido até este ponto, fica evidente a vocação enunciativa de Emicida, compreendida, no presente estudo, sob os termos de Maingueneau (2015), como o meio pelo qual um sujeito sente-se convocado a produzir discurso. A vivência na favela, o sentimento de revolta e de inquietude diante da opressão social e do racismo, a adesão à militância do movimento *hip hop* e dos movimentos negros, as práticas culturais nas batalhas de rima, enfim, toda essa trajetória e experiência, como diz Emicida (DEHÒ, 2018), fez com que se sentisse ‘chamado’ a produzir poesia para um público maior; assim, investiu no gênero *rap* cantado, vindo a produzir a obra em questão.

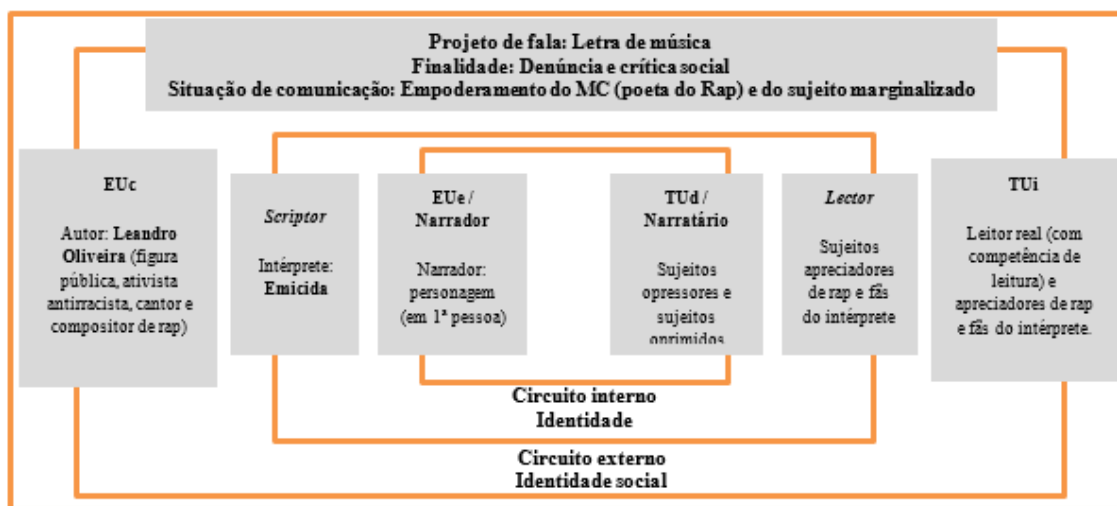
#### **5.4 A encenação narrativa de *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008)**

Com o propósito de refletir sobre a encenação narrativa do corpus em análise, optou-se em construir um esquema baseado no quadro dos sujeitos proposto por Charaudeau (2016). Porém, como se está trabalhando com narrativa musical, houve a necessidade de adaptação do referido quadro. Desse modo, recorreu-se ao quadro proposto pelas autoras Machado e Mendes (2013) e aplicado por Mendes (2020). Machado e Mendes (2013) adaptam o quadro de Charaudeau, acrescentando mais dois sujeitos (*scriptor* e *lector*), no intuito de atender propostas de trabalho envolvendo gêneros com predominância narrativa.

Logo, a seguir, apresenta-se uma adaptação do quadro dos sujeitos de Charaudeau (2016) à letra de canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), em conformidade com a noção de encenação narrativa.

**Diagrama 2** – Encenação da narrativa *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008),





Fonte: MACHADO; MENDES, 2013, p. 8; MENDES, 2020, p. 79 (adaptado de CHARAUDEAU, 2016, p. 16).

Nessa perspectiva de Machado e Mendes (2013), o *scriptor* apresenta-se como um ser de papel que está inserido em posição distinta do autor – a posição discursiva – e que também tem o poder de organizar e construir o texto. Já o *lector* (ou leitor) constitui-se como o parceiro do *scriptor*, o qual é envolvido por um rol de dispositivos sociais projetados por agentes que seriam, no caso das narrativas em forma de letras de canção, os produtores musicais ou críticos de música.

Com base no diagrama 2, constata-se que, no circuito externo, está presente o autor, Leandro Oliveira (EUC), e o leitor real (TUI). Já no circuito interno, o cantor Emicida (EUC) faz uso do *scriptor* como interpretação do poeta negro, marginalizado e antirracista, fato este que contribui na produção de uma imagem para o EUE (CHARAUDEAU, 2016). Desse modo, partindo do intuito de realizar tal projeto de fala, o autor Leandro Oliveira, munido de legitimidade para compor letras de *rap*, utiliza como *scriptor* a própria interpretação de si, pois ele mesmo afirma em entrevista (DEHÔ, 2018) que, ao interpretar Emicida, sente-se capaz de fazer da música, das rimas e da sua voz uma arma para combater o racismo e para empoderar os sujeitos silenciados e marginalizados. Nesse sentido, afirma-se que, assim como o intérprete Emicida, o narrador de *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008) projeta-se em primeira pessoa e atua como um contador e testemunho de sua própria vida, ou seja, detém a identidade de autor-indivíduo, ao modo Charaudeau, tendendo a “produzir um efeito de verismo e/ou apelo a compartilhar de um pensamento ou de uma experiência vivida” (CHARAUDEAU, 2016, p. 189).

O trabalho do intérprete como *scriptor* convoca o *lector* para uma conscientização

tanto em relação à situação de marginalização social sofrida pelo sujeito de periferia quanto ao potencial do MC/*rapper* enquanto uma voz social representativa do sujeito silenciado, uma vez que o autor Leandro Oliveira geralmente compõe canções com esse caráter social. Desse modo, narrador e protagonista mostram-se supostamente idênticos no instante em que o interlocutor, ao entrar em interação com a narrativa *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), supõe, em virtude desses indícios, que o herói da história coincide de algum modo com o autor e intérprete (Leandro/Emicida) e em parte com o personagem da canção inventado pelo compositor.

Sob a perspectiva de Charaudeau (2016), percebe-se, nesse acontecimento, o efeito de real e de ficção, que causa fascinação no interlocutor, o qual é deslocado do lugar comum e posto a refletir sobre este imaginário e a questionar se o que foi narrado ocorreu realmente ou não e se o herói da narrativa é, ao mesmo tempo, o autor, o intérprete e o sujeito fictício. Nesse sentido, Charaudeau (2016) argumenta que os fatos narrados não carregam a obrigatoriedade de corresponderem à veracidade do real, visto que se trata de um ‘vir a ser’. Ao contar histórias, o sujeito lida, de alguma forma, com a verdade do seu ser. E “como esta não se deixa descobrir, o homem, através de seu imaginário, produz narrativas que, falando de fatos e gestos dos seres humanos, liberam parcelas desta verdade” (CHARAUDEAU, 2016, p. 154).

### **5.5. A constituição da cenografia e do ethos discursivos na narrativa *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), à luz de Maingueneau e Charaudeau**

Ao interagir pela primeira vez com a letra de *rap Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), o TUD será orientado a construir o ethos do EUE por meio da imagem que Emicida (EUC) tenta projetar. Nessa primeira interação, a identidade social do intérprete se fará essencial para a construção do ethos pré-discursivo (ou prévio). Nesse sentido, colabora para a criação de tal ethos prévio o fato de Emicida ser um cantor de *rap* que foi legitimado pelo seu público como ‘MC homicida’ do racismo brasileiro e o fato de este se afirmar enquanto defensor do novo lugar social do *rap* - orientado na tensão entre adocicamento e enegrecimento social (MENDES & PEÇANHA, 2016).

Já nos primeiros versos da canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), o autor identifica-se como “porta-voz de quem nunca foi ouvido” (OLIVEIRA, 2008, verso 04) e, assim, procura estabelecer vínculo com seus interlocutores. Esses, a quem chama de ‘os esquecido’, são os sujeitos marginalizados/favelados. No entanto, termos singulares como “Eu sou” ou “Eu vou” (OLIVEIRA, 2008, versos 04 e 08) são expandidos à pluralidade

do ‘nóiz’ (especialmente a partir do verso 13: “a rua é nóiz [...] onde nóiz brigamos por nóiz” (OLIVEIRA, 2008, verso 13), à condição de irmandade, onde o próprio autor se inclui, manifestando, dessa maneira, seu pertencimento. Nesse caso, o ‘embaixador da rua’ e os ‘esquecido’, constituem a própria rua. Logo, ambos, Eu e Tu, incorporam-se a imagem do ‘nóiz’, remetendo ao sentido de unirem-se na busca de possibilidades de provocar o sujeito opressor, confrontar as suas leis e, por conseguinte, deixá-lo desestabilizado. A estratégia evidencia a tentativa do autor em conquistar a adesão de seu público, procurando dar peso a sua palavra e deixar claro que está envolvido em um sentimento de pertencimento à sua gente, à vida precária e à paisagem urbana periférica. Nesse sentido, disposto a sensibilizar o co-enunciador e em função deste, o enunciador constrói a imagem de si. Fato este que remete ao argumento de Maingueneau (2015), quando afirma que o ethos não age em ‘primeiro plano’, mas de maneira lateral, ou seja, implica o ato de mobilizar a afetividade do co-enunciador e de trabalhar uma experiência sensível do discurso.

Por meio da letra dessa canção, narra-se uma história na qual se instala um EUE masculino que possui sede de revanche e de justiça social e que se dirige ao TUD para posicionar o seu dito, operando enquanto ‘nóiz’. Faz-se importante destacar que o EUE alude ao próprio título da canção como bandeira de batalha a ser corporalizada no sujeito marginalizado que carrega a imagem e a força do seu povo. Estes discursos conferem, inclusive, um poder ritualístico ao protagonista que, na narrativa, atravessa a linha entre o real e a ficção para evocar o retorno do Império Ashanti<sup>5</sup>. O enunciador identifica-se, resgata e religa a ancestralidade africana de força e realeza ashanti para assim fundar o império do oprimido-rei nas ruas de terra, no morro e nas favelas.

Partindo dessas evidências discursivas que Emicida incorpora em suas canções, afirma-se que tal prática discursiva procura tornar pública a existência de potências intelectuais e culturais de sujeitos marginalizados que, mesmo não reconhecidos em suas existências e especificidades, clamam que empoderar-se é preciso e necessário para mudar a realidade em que se encontra grande parte da população ainda socialmente marginalizada e posta à margem. Tais marcas são explícitas e, logo, apontam para o ethos dito (MAINGUENEAU, 2018).

Por conseguinte, tendo em mente os estereótipos de sujeito empoderado, o TUI

---

<sup>5</sup> Os Ashantis constituem um grupo étnico pré-colonial de Gana e são considerados como exímios guerreiros, um dos povos africanos mais poderosos na batalha, chegando a formar um Império conhecido como confederação Ashanti ou Asanteman (MUDIMBE, 2010).

atribuirá ao EUE um caráter e uma corporalidade. No que tange ao EUE, nota-se, de forma implícita, a corporalidade e a ideologia ligada à ancestralidade e à estética negra, à cultura da periferia urbana, em especial ao movimento *hip hop*, visto que até mesmo o ‘sujeito silenciado’ faz-se representar na força da voz e da palavra do poeta *rapper*. Dessa forma, o TUi busca neste estereótipo do sujeito empoderado “a validação em pessoa (fiador) de certo mundo de ideias (mundo ético); para habitar esse mundo, ele deve assumir o ethos do modelo concebido discursivamente (incorporação)” (FREITAS *et al.*, 2021, p. 45).

A seguir, delineiam-se dois quadros e um esquema que demonstram os aspectos principais da cenografia e do ethos discursivo constituídos por meio das narrativas de *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008). Embora possa parecer que ethos e cenografia sejam aqui apresentados em separado, é necessário ressaltar que a constituição dos dois se dá de maneira interpenetrável, resultante de toda configuração da cena enunciativa.

### Quadro 2 – Cenografia constituída.

Cenografia constituída	Marcas discursivas da cenografia nos versos
<p><b>Topografia:</b> A narrativa da canção <i>Triunfo</i> (OLIVEIRA, 2008) revela uma cenografia cujo lugar é o do sujeito marginalizado/favelado que mora no “morro” (OLIVEIRA, 2008, v. 12) e marcha pela “rua de terra” (OLIVEIRA, 2008, v. 12). Lugar este onde “os moleque vira homem mais cedo” (OLIVEIRA, 2008, v. 19), em cujas moradias se convive com “as ratazana” (OLIVEIRA, 2008, v. 25) e com “goteira na telha tremendo de frio” (OLIVEIRA, 2008, v. 26).</p> <p>O local geográfico é apresentado implicitamente por meio do espaço da rua, das condições precárias de moradia e de outras características geográficas para situar o co-enunciador no espaço social da periferia urbana e facilitar a compreensão da trama que foi desenvolvida no discurso. O espaço geográfico é tematizado de forma a fundir-se ao corpo do sujeito marginalizado, bem como situa o co-enunciador à cultura e aos costumes da periferia, provocando efeito de verossimilhança e de sentidos de pertencimento. Como exemplo, no trecho “A rua é nóiz [...]” (OLIVEIRA, 2008, v. 13), a rua ganha significado existencial para o sujeito marginalizado, enquanto espaço de luta por dignidade, ‘onde nóiz brigamos por nóiz’.</p>	<p>12 - Meu exército marchando pelas rua de terra ...</p> <p>13 - A rua é nóiz, é nóiz, é nóiz (onde nóiz brigamos por nóiz)</p> <p>15 - No morro a fila anda a caminho da guilhotina</p> <p>19 - Eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo ...</p> <p>25 - Já escrevi <i>RAP</i> com as ratazana ...</p> <p>26 - Goteira na telha tremendo de frio</p>
<p><b>Cronografia:</b> Para além do tempo cronológico (o tempo presente do enunciador) e do espaço físico (a periferia urbana), a cenografia criada nos envia ao espaço e ao tempo pretérito dos povos Ashanti (v. 10). Dessa cena, faz parte Emicida, o sujeito-enunciador que está autorizado a pronunciar, de modo legítimo, determinado discurso nesse espaço-tempo.</p> <p>A cronografia caracteriza-se por meio do entrecruzamento do espaço-tempo da atual periferia urbana brasileira com o espaço-tempo do império Ashanti, espaço de batalha do povo negro, conforme a recorrência ao mundo imaginário dos ancestrais africanos (v. 08 a 13). Constata-se que o enunciador procura associar as características dos guerreiros africanos ancestrais ao atual povo marginalizado da periferia, em especial os sujeitos afrodescendentes. Até uma sonoridade dos atabaques é sugerida como “tambores de guerra” (OLIVEIRA, 2008, v. 11) que darão ritmo a uma futura batalha contra o opressor. Nesse caso, a cronografia remete a duas realidades entrecruzadas, ultrapassando a realidade histórica para constituir uma nova realidade, dessa vez discursiva. O já dito entremeia-se com o dizer da realidade presente, ganhando novo significado conforme é enunciado. Em consequência, amplia-se os sentidos daquilo que é</p>	<p>08 - Já que o rei não vai virar humilde eu vou fazer o humilde virar rei</p> <p>09 - Me entenda nesse instante</p> <p>10- Essa cerimônia marca o começo do retorno do império Ashanti</p> <p>11 - Atabaques vão soar como tambores de guerra</p> <p>12 - Meu exército marchando pelas rua de terra ...</p>

<p>dito, tornando possível relacioná-los com a própria realidade discursiva. Ao referir-se à cenografia, Maingueneau (2018) argumenta que a ‘encenação’ não se constitui como uma máscara do real, mas como uma de suas formas, estando o real investido pelo discurso. Logo, nos versos selecionados, é possível constatar os elementos que formam esse real e de que modo é percebido pelo enunciador.</p> <p>Portanto, entende-se que esta cenografia se apoia em ‘cenas validadas’, por se “utilizar de cenas já instaladas na memória coletiva” (MAINGUENEAU, 2005, p. 92) de um povo, carregada de significados existenciais e de modelos ancestrais que se valorizam – atravessando os guerreiros Ashanti, os negros escravizados e seus descendentes – e se constroem a partir das contradições sociais entre oprimido e opressor. Tal posição enunciativa gera condição interna discursiva facilitadora da construção da imagem de si (SENO, 2014), de um enunciador preocupado com a realidade precária de sujeitos marginalizados. Esse lugar de enunciação do sujeito enunciador provoca sentido ao seu compromisso com a comunidade e ao seu envolvimento direto ou indireto com os fatos históricos, onde o próprio sujeito social empírico afirma-se vítima de um passado opressor.</p> <p>Logo, compreende-se que é por meio da cenografia que este enunciador é apresentado ao co-enunciador e, assim, uma situação de enunciação é criada, tornando possível a emergência de discursos e os efeitos de sentido da narrativa musical.</p>	<p>13 - A rua é nóiz, é nóiz, é nóiz (onde nóiz brigamos por nóiz)</p>
--	--

**Fonte:** Elaboração pelos autores (2022).

Além destes apontamentos dispostos no Quadro 2, observa-se como o enunciador usa de algumas estratégias discursivas que conduzem o co-enunciador para a cenografia e facilita a criação de efeito de realidade, quais sejam: uso de discurso indireto intercalado com discurso direto; uso de discurso poético e ficcional; cenografia construída em torno do protagonista e a partir do ‘eu’ do enunciador; história cênica criada com base em uma experiência pessoal de vida na periferia urbana; a cenografia desenvolvida no âmbito dos valores sociais e da missão artística e social do protagonista.

Pela cenografia, observa-se que tanto o sujeito empírico quanto o sujeito enunciador estão imersos “[...] de maneira indissociável em processos de organização social e textual” (MAINGUENEAU, 2007, p. 60), implicando em determinada ‘formação discursiva’. À luz de Maingueneau (2018) e de Seno (2014), compreende-se que a cenografia em análise resulta da “confluência dos fatos oriundos de dois caminhos: aquele percorrido pelo sujeito enunciador [...] representado e legitimado pela autoridade” (SENO, 2014, p. 130)” - artística e cultural investida desse enunciador; e “[...] aquele trilhado pelo sujeito de identidade social” (SENO, 2014, p. 130) - o cantor e poeta do *rap*, cujos fatos serão (re)construídos ou recuperados pelo discurso. Destarte, considerando o corpus sob análise, na perspectiva de Charaudeau (2017), afirma-se que a identidade discursiva está vinculada ao sujeito enunciador desse discurso musical enquanto a identidade social está relacionada ao papel ou à função de cantor/poeta exercida por esse mesmo sujeito enunciador.

**Quadro 3 – Ethos discursivo constituído.**

<b>Ethos discursivo constituído</b>	<b>Marcas discursivas do ethos nos versos</b>
<p><b>Ethos insurgente e empoderado</b></p> <p>Os enunciados que compõem os versos de 01 a 08 sinalizam características de personalidade de um enunciador específico, que deseja revelar sua imagem de modo crível, empoderado e insurgente. Uma razão para tal atitude está no fato de reconhecer-se como “porta-voz de quem nunca foi ouvido” (OLIVEIRA, 2008, v. 04), tendo como missão “fazer o humilde virar rei” (OLIVEIRA, 2008, v. 08), mesmo tendo que burlar “as lei” (OLIVEIRA, 2008, v. 07). Para isso, o enunciador enfatiza sua responsabilidade, primeiro, enquanto sujeito ativista e artista do <i>rap</i> investido do poder da rima; segundo, enquanto homem negro, ativista e marginalizado.</p> <p>Ao analisar os versos 19, 20 e 21, observa-se como o enunciador cria uma imagem positiva de si, ao apresentar um ethos empoderado, afirmando ter superado as mazelas sociais e os estereótipos cristalizados pela sociedade opressora, chegando ao ponto de tornar-se “tudo aquilo que pensaram que ninguém seria” (OLIVEIRA, 2008, v. 22).</p> <p>No decurso da narrativa musical, revela-se um ethos insurgente diante das percepções da realidade e da opressão social, mas transparece, de certo modo, resiliência e desejo de lutar em prol dos esquecidos e marginalizados.</p> <p>Desse modo, tais facetas de <i>ethé</i> são exploradas pelo enunciador ao longo do discurso musical para construir sua imagem.</p>	<p>01- Não escolhi fazer <i>RAP</i> não, na moral  02 - O <i>Rap</i> me escolheu por que eu aguento ser real  03 - Uns rima por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão ...  04 - Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido  05 - Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido, hã  06 - Tipo embaixador da rua ...  07 - Burlando as lei, um bagulho eu sei  08 - Já que o rei não vai virar humilde eu vou fazer o humilde virar rei  19 - Eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo ...  20 - Não vim pra traí minhas convicções em nome das ambições  21 - Eu podia e se eu quisesse vendia  22 - Mas sou tudo aquilo que pensaram que ninguém seria</p>
<p><b>Ethos idôneo e crível</b></p> <p>O enunciador demonstra uma imagem experiente de si no discurso e expõe experiências pessoais para dar sustentação e veracidade às suas afirmações (v. 02 a 04 e 18 a 26). O enunciador manifesta seu dizer para apresentar sua trajetória de luta e os resultados conquistados a partir da tomada de decisão e ações praticadas, tornando suas realizações discursivamente perceptíveis (v. 02 a 04 e 18 a 28).</p> <p>Nos versos selecionados, observa-se que o enunciador situa sua trajetória artística e sua posição social no tempo histórico para conferir um ethos de sujeito batalhador, idôneo e crível.</p> <p>Em contraste com o estereótipo de sujeito negro, culturalmente percebido como subordinado e incapaz ao longo da história, o enunciador enfatiza suas superações e vitórias (v. 18 a 25), transparecendo a imagem de sujeito capaz, que inspira confiança, competência e não se deixa corromper pela ambição humana (v. 20). Desse modo, o enunciador joga com tais fatos e eleva essa condição como trunfo ao seu favor (v. 30).</p> <p>Por esses artifícios do enunciador, a credibilidade e a idoneidade são afiançadas ao ethos.</p>	<p>02 - O <i>Rap</i> me escolheu por que eu aguento ser real  03 - [...] eu rimo porque eu tenho uma missão  04 - Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido  18 - Eu nasci junto à pobreza [...]  19 - Eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo  20 - Não vim pra traí minhas convicções em nome das ambições  21 - Eu podia e se eu quisesse vendia  22 - Mas sou tudo aquilo que pensaram que ninguém seria ...  23 - Tem mais de mil moleque aí querendo ser eu  25 - Já escrevi <i>RAP</i> com as ratazana passeando em volta  26 - Goteira na telha tremendo de frio  28 - Meu! 'Cês ainda quer mermo ser mais rua que eu?  30 - Conquista se é pela glória, uso meu trunfo</p>
<p><b>Ethos investido de liderança</b></p> <p>Em função do modo de dizer, ao aproximar-se dos co-enunciadores, o enunciador constrói sua imagem de liderança (v. 02, 03, 04 e 06). Logo, observa-se nos enunciados dos versos selecionados a manifestação de um ethos investido de autoridade e de competência de um líder que “aguenta ser real” (OLIVEIRA, 2008, v. 02), que não usa de falsidade, que se mantém autêntico, que sofreu o que</p>	<p>01- Não escolhi fazer <i>RAP</i> não, na moral  02 - O <i>Rap</i> me escolheu por que eu aguento ser real  03 - Uns rima por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão ...  04 - Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido</p>

<p>seu povo sofre (v. 18, 19, 25 e 26), e por esta razão afirma-se comprometido com este coletivo e com a missão que o <i>rap</i> lhe atribuiu (v. 03), outorgando-se o papel de “porta-voz de quem nunca foi ouvido” (OLIVEIRA, 2008, v. 04). O tom do discurso adquire ares de protesto, crítica, reivindicação e denúncia social, mostrando-se ritmado pelas enumerações de situações desumanas sofridas pelos sujeitos favelados, provocando efeitos de sentidos mais impactantes. De forma implícita, essa estratégia busca sensibilizar os co-enunciadores com o propósito de mostrar que o próprio enunciador faz parte de determinado grupo marginalizado e discriminado, principalmente pelo fato de ter sido um sobrevivente daquela violência social. Tal estratégia engrandece seu ethos, o qual aproxima-se do co-enunciador pelo seu modo íntimo e empático de dizer, estabelecendo com este uma relação imediata e próxima. Considerar a superação dessas condições precárias de vida e a realização de tais feitos atribui ao enunciador a posição de um líder capaz de consolidar importantes conquistas, conferindo-lhe um ethos de liderança.</p>	<p>05 - Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido  06 - Tipo embaixador da rua  18 - Eu nasci junto à pobreza que enriquece o enredo  19 - Eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo ...  20 - Não vim pra traí minhas convicções em nome das ambições  21 - Eu podia e se eu quisesse vendia  22 - Mas sou tudo aquilo que pensaram que ninguém seria  23 - Tem mais de mil moleque aí querendo ser eu  24 - Imitando o que eu faço, tio, se eu errar f****!...  25 - Já escrevi <i>RAP</i> com as ratazana passeando em volta, tiu  26 - Goteira na telha tremendo de frio  27 - Quantos morreu assim e no fim quem viu?</p>
--	---

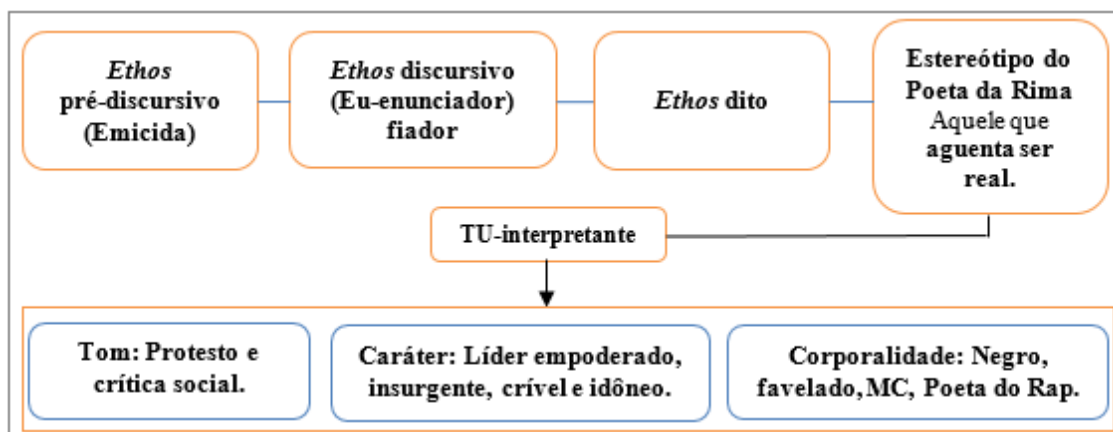
**Fonte:** Elaboração dos autores (2022).

Conforme o exposto no quadro 3, em relação à canção em exame, constata-se um conjunto de versos que fornece ao fiador traços psicológicos que envolvem a inquietude e o desejo de empoderar-se, de ser diferente, insurgente, sujeito emancipado, com autonomia e liderança para impor sua própria voz.

Destaca-se, nos quadros 2 e 3, a forma como o EUC oferta indícios ao TUD com o propósito de construir sua imagem (EUE). Fato este que aponta para o *ethos* dito e para o tom de protesto e de crítica social. Já a corporalidade investida nessa trama vincula-se à negritude protagonista, ao sujeito marginalizado/favelado, porém empoderado e insurgente, movido pela ancestralidade, pela cultura *hip hop* e pelo espírito de batalha da raça negra. Em suma, o tom, o caráter e a corporalidade aplicados ao enunciador interagem com o imaginário de um sujeito negro, empoderado, poeta do *rap*, aquele que ‘aguenta ser real’.

A seguir, com base em Mendes (2020), apresenta-se um esquema (Diagrama 3) com a intenção de organizar o quadro do *ethos* delineado nessa análise:

**Diagrama 3** – O *ethos* constituído em *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008).



Fonte: MENDES, 2020, p. 154 (adaptação dos autores).

Portanto, com base no Diagrama 3, conclui-se que o EUc, ao projetar a imagem de si, apropria-se do imaginário do sujeito marginalizado, negro, poeta do *rap*, oriundo da periferia urbana, para apresentar discursivamente um ethos investido de liderança, credibilidade, empoderamento, insurgência e idoneidade, em contraposição à visão opressora que procura silenciar sua voz e neutralizar sua identidade.



## Considerações Finais

O presente estudo objetivou investigar a constituição da cenografia e do *ethos* discursivo, enquanto imagens de si, em narrativas de letra de música *rap* do cantor e compositor Emicida. Adotou-se a canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008), de sua autoria, como corpus da pesquisa. Ao analisar tal corpus, a presente investigação direcionou-se por meio das seguintes questões: Como se manifesta a cenografia no discurso da letra de canção *rap* selecionada? Como o *ethos* constitui-se nessa cenografia? Qual *ethos* o autor da narrativa *rap* produz para si? Nesse intuito, analisou-se o ato de linguagem, buscou-se, igualmente, caracterizar a encenação narrativa e identificar as condições e o contexto de produção. Para isso, analisou-se a cenografia da obra, qualificou-se o *ethos* discursivo, identificou-se o tom discursivo correspondente, que, por sua vez, atribuiu, ao discurso, uma modelagem reveladora de caráter e de corporalidade do enunciador.

Diante do exposto, apontam-se as constatações quanto aos resultados relacionados às questões direcionadoras. Com base no primeiro questionamento, ‘como se manifesta a cenografia no discurso da letra de canção *rap* selecionada?’, a análise apontou que, para instalar a cenografia e abrir o discurso, o enunciador faz uso de uma linguagem empoderada para autoafirmar-se perante os co-enunciadores. Ele manifesta um tom discursivo intimista, quase confidencial, com o objetivo de imprimir uma imagem de si com caráter de credibilidade, empoderamento e liderança. Num tom ascendente de exaltação, a narrativa desenvolve-se numa alternância entre lembranças de dores, violência social e superações de vida, construindo *ethos* de sujeito insurgente, o qual venceu obstáculos difíceis e intransponíveis para chegar àquela cenografia específica.

No campo discursivo, constata-se a predominância de um discurso polemista, de crítica social e de refutação ao argumento do opressor. Destaca-se o discurso de voz marginal e afro-diaspórica, pelo fato de o enunciador ter interesse específico nessa temática, sendo fator de construção daquela cenografia. Desse modo, observou-se na cenografia como o enunciador orquestrou tais recursos discursivos e estabeleceu interações entre o campo musical do *rap*, o contexto marginal da periferia urbana e os discursos afrodescendentes de cunho ancestral, político e cultural. Assim, ele garantiu o sucesso de sua temática e da formação do seu discurso por meio do ato de evidenciar sua inscrição social no contexto dos seus interlocutores. Para isso, construiu uma narrativa cujo personagem entra em confronto com o seu opressor e vai conquistando seu empoderamento ao longo do desenvolvimento do enredo.

Em relação ao segundo questionamento, ‘Como o *ethos* constitui-se nessa

cenografia?’, a análise apontou que os discursos constituídos no corpus tematizam o sujeito marginalizado em suas dimensões existenciais de sujeito negro e favelado, sujeito MC, poeta da rima, sujeito batalhador que aguenta ser real e, dessa forma, o enunciador legitima a si mesmo, aos seus Outros e aquilo que diz. Para tanto, ele atribui a si uma posição que é representativa de liderança marginal, de autoridade e de sujeito empoderado, o porta voz dos silenciados. Faz uso, além disso, de actantes históricos, ancestrais ou fictícios para instaurar uma visão crítica e para construir sentidos de resistência e, principalmente, de empoderamento, ao passo que também aponta artifícios de desmascaramento da realidade de uma sociedade hipócrita, que pretende ser mais ‘rua’ do que o próprio protagonista, ‘imperador da rua’, o sujeito que é ‘nóiz’ e o ‘nóiz’ que é ‘rua’.

No que concerne ao último questionamento, ‘Qual ethos o autor da narrativa *rap* produz para si?’, a análise constatou que, na cenografia construída, o ethos discursivo emerge extremamente ligado ao enunciador. Observa-se que o tom, o caráter e a corporalidade expresso pelo enunciador contribuem para legitimar e operar seu discurso sob efeitos de credibilidade, de liderança e de idoneidade. Por meio dessas experiências e situações que legitimam o ethos discursivo, o enunciador visa influenciar e inspirar seus co-enunciadores com o peso simbólico e ideológico da estética marginal e da estética negra inscrita no universo musical do *rap*. Porém, o enunciador cria a sua própria marca no discurso, procurando articular a posição poética, étnica e estética de sua negritude e de sua manifestação cultural na qual o imaginário construído é o próprio ideal de um artista marginal por-vir-a-ser, na possibilidade do novo. Com isso caracteriza-se o *ethos* do enunciador da canção *Triunfo* (OLIVEIRA, 2008) conforme algumas qualificações definidas por Charaudeau (2016, 2017), quais sejam: *ethé* de insurgência, de empoderamento, de credibilidade, de idoneidade e de liderança.

Portanto, evidencia-se que os *ethé* produzidos sob o discurso narrativo de Emicida movimentaram-se em espaços cenográficos que envolvem os interlocutores em histórias sobre sujeitos contemporâneos - sejam eles jovens, adultos, homens, mulheres, negros, brancos, oprimidos, opressores, artistas, estudantes, trabalhadores - que estão batalhando pelo seu empoderamento, sua visibilidade, seu reconhecimento e sua emancipação social e artística por meio do *rap* ou de outros gêneros da linguagem artística.

## Referências

10 ANOS DE TRIUNFO. Direção: Fred Ouro Preto. Intérprete: Leandro Roque de Oliveira. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2018. 1 DVD (117min.).

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHARAUDEAU, P. Análise do discurso, controvérsias e perspectivas. In: MARI, H.; PIRES, S.; CRUZ, A. R.; MACHADO, I. L. *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 27-44.

CHARAUDEAU, P. *Discurso Político*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: Modos de Organização*. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Trad. André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017. Disponível em: < <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/857/433> >. Acesso em 10 jul. 2022.

COSTA, S. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DEHÒ, M. “A música é uma arma”. *UOL*, Entretenimento, 19 de abril de 2018. Disponível em: < <https://www.uol/entretenimento/especiais/emocida.htm> >. Acesso em: 10 jun. 2022.

FIGUEIREDO, M. H. *Rap e funk: a busca por voz e visibilidade*. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9313> >. Acesso em: 25 jun. 2022.

FREITAS, E. C.; JUNIOR, F. S. A.; BOAVENTURA, L. H. Nat Natura: cenografia e ethos em perspectiva ergológica na comunicação organizacional. *Organicom*, São Paulo, v. 18, n. 36, p. 40-51, 2021. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/185102/175933> >. Acesso em 15 jul. 2022.

MACHADO, I. L.; MENDES, E. A análise semiolinguística: seu percurso e sua efetiva tropicalização. *Revista latino-americana de estudos do discurso*, Brasília, v. 13, n. 2, p. 7-20, 2013. Disponível em: < <https://periodicos.unb.br/index.php/raled/article/view/33381/27016> >. Acesso em 23 set. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2005.

- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise de discurso*. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírío Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2008.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 11-29.
- MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2018. p. 69-92.
- MENDES, G. G.; PEÇANHA, C. M. Emicida e o Brasil de “Boa Esperança”. *Espaço e Tempo Midiáticos*, Palmas, v. 1, n. 1, p. 93-107, jul./dez. 2016. Disponível em: < <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/midiaticos/article/view/3030/9445> >. Acesso em 12 jun. 2022.
- MENDES, L. E. S. *(Re)Existências em narrativas de Funk: as construções de Ethos do feminino*. 2020. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: < <https://app.uff.br/riuff/handle/1/14612> >. Acesso em: 25 jun. 2022.
- MUDIMBE, Valentin-Yves. A invenção da África. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 16, p. 73-81, 2010. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55585/35644> >. Acesso em 21 jun. 2022.
- OLIVEIRA, L. Triunfo. In: OLIVEIRA, Leandro. *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe*. Produção: Felipe Vassão. [Single]. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2008.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2ª ed. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2013.
- SENO, Ana Regina. *O ethos no discurso político de Dilma Rousseff: a imagem da mulher na política*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: < <http://repositorio.ufes.br:8080/bitstream/10/1443/1/O%20ethos%20no%20discurso%20pol%C3%ADtico%20de%20dilma%20rousseff.pdf> >. Acesso em: 17 ago. 2022.
- SILVA, Andréa Betânia da. *A constituição do ethos e da cenografia nos festivais do circuito baiano da viola*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12036/1/Andr%c3%a9a%20Bet%c3%a2nia%20Oda%20Silva.pdf> >. Acesso em: 10 ago. 2022.